



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny**

Justyna Cecylia Nowicka

**El poema digresivo romántico
en España y en Polonia:**

**Juliusz Słowacki, Ryszard Berwiński,
José de Espronceda y José Joaquín de Mora**

**Tesis doctoral dirigida por
Prof. Dra. Montserrat Amores García
(Universidad Autónoma de Barcelona)
Prof. dr hab. Beata Baczyńska
(Uniwersytet Wrocławski)**

2011

**Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny**

Justyna Cecylia Nowicka

**Romantyczny poemat dygresyjny
w Hiszpanii i w Polsce:
Juliusz Słowacki, Ryszard Berwiński,
José de Espronceda i José Joaquín de Mora**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. Dr Montserrat Amores García
(Universidad Autónoma de Barcelona)
Prof. dr hab. Beaty Baczyńskiej
(Uniwersytet Wrocławski)**

2011

Índice de contenidos

INTRODUCCIÓN	7
PARTE PRIMERA	17
Capítulo I. Marco teórico	17
1. El poema digresivo romántico: intento de definición.....	17
2. Tradición genológica del poema digresivo romántico.....	23
2.1. La <i>gawęda</i>	24
2.2. El romance.....	28
2.3. La leyenda.....	41
2.4. La epopeya burlesca.....	48
Capítulo II. Categorías fundacionales del poema digresivo: conceptos y recursos	59
1. La ironía romántica. La sátira.....	59
2. La digresión.....	101
3. El fragmentarismo romántico.....	122
4. Lord Byron en España y en Polonia: recepción crítica y resonancia literaria.....	136
PARTE SEGUNDA	153
Capítulo I. Los autores y las obras	153
1. Juliusz Słowacki. <i>Beniowski</i>	153
2. Ryszard Wincenty Berwiński. <i>Don Juan Poznański</i>	179
3. José de Espronceda. <i>El diablo mundo</i> . El círculo esproncediano.....	191
4. José Joaquín de Mora. <i>Don Opas</i>	234
Capítulo II. Los modos de expresión. Los temas	261
1. Los modos de expresión.....	263
1.1. La dialéctica del poema digresivo. Ironía y digresión.....	263
1.2. Ruptura, salto, mezcla y contraste. Variantes estilísticas del poema digresivo.....	276

1.3. El narrador y el lector. Parábasis y metaliteratura.....	310
2. Los temas.....	350
2.1. El hombre y la sociedad.....	351
2.2. La patria y la historia.....	373
2.3. Las grandes cuestiones. Dios, el amor, el conocimiento y la muerte.....	379
Apéndice: resumen de las obras.....	419
CONCLUSIONES.....	447
Streszczenie i konkluzje pracy w języku polskim / Resumen y conclusiones de la tesis en lengua polaca.....	451
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	473

Introducción

Hipótesis y objetivos del trabajo

El campo de estudio del presente trabajo es la forma literaria romántica del poema digresivo. Su ambición es ofrecer una introducción a la compleja temática relacionada con él, tanto en lo que atañe a sus características generales, como en lo que es específico de las literaturas española y polaca de la época. Para ello, se proponen cuatro obras, dos españolas y dos polacas, a saber: *El diablo mundo* (publ. 1840-1841) de José de Espronceda, *Don Opas* (1840) de José Joaquín de Mora, *Beniowski* (1841) de Juliusz Słowacki y *Don Juan Poznański* (“Don Juan de Poznań”, 1844)¹ de Ryszard Wincenty Berwiński. La razón para aunarlas y contrastarlas es el hecho de que mantengan una técnica narrativa similar y compartan muchos otros elementos característicos del poema digresivo, como se verá a lo largo de estas páginas.

Las obras elegidas se alinean en pares que reflejan su calidad artística: *El diablo mundo* y *Beniowski* cuentan entre los logros mayores de los respectivos romanticismos, mientras *Don Opas* y *Don Juan Poznański* son creaciones menores. No por ello tienen menos interés, pues son las obras de mérito literario menor las que transmiten lo más arraigado de su época, el substrato de la práctica literaria de su tiempo.

En el presente trabajo, se tratará de conseguir una visión amplia de la práctica de la forma poética en cuestión en Polonia y en España. El hecho de operar sobre cuatro poemas permitirá extender las consideraciones a la creación literaria de ambos países y equilibrar las conclusiones de la investigación. De esta manera, se dará una visión simétrica del poema digresivo en cada ámbito. Un propósito mayor de estas páginas es demostrar la necesidad y la validez terminológica del concepto de *poema digresivo* respecto de la poesía romántica española. En el aparato crítico de la historia y la teoría literarias en España no se

¹ Todos los títulos que aparecen a lo largo de esta tesis están en cursivas. En el caso de las obras polacas, no traducidas al castellano, se añade, entre paréntesis y entre comillas, la traducción del título.

ha adoptado ni se ha empleado tal denominación. De hecho, algunos investigadores en sus comentarios parecen estar a punto de nombrar el concepto; sus análisis recurren a los parámetros (conceptos, categorías) que caracterizan directamente el poema digresivo. Sin embargo, no se evoca un término literario, una calificación genológica que encuadre la caracterización certera pero dispersa. Por ello, el presente trabajo se propone adelantar el término y justificar su validez en el ámbito español. El término de *poemat dygresyjny* (poema digresivo) empleado en los estudios literarios polacos parece más apropiado que el *ironic poem* inglés, el cual, si bien procede de la cuna de la forma literaria en cuestión, es demasiado genérico, al contrario del concepto polaco que remarca uno de sus distintivos clave del objeto: la digresión. Por esta razón, también a lo largo de esta tesis se propone el término de *poema digresivo*.

Aunque en Polonia *poemat dygresyjny* hoy en día es un concepto perfectamente reconocido, tampoco se ha discutido ampliamente. El trabajo fundamental de Stefan Treugutt, dedicado a *Beniowski*, de 1964 y reimpresso en 1999, mantiene su posición del único trabajo extenso dedicado específicamente al poema digresivo. Existen investigaciones detalladas acerca de problemas relacionados con el poema digresivo, como la ironía romántica, la huella de Ariosto en la poesía narrativa, la forma oral tradicional de la *gawęda*, etc.; no obstante, falta un intento de reunir dichas líneas de investigación en un trabajo dedicado específicamente al poema digresivo. Las páginas que siguen pretenden suplir en parte esta carencia.

En España, pese a la falta de reconocimiento teórico, existe praxis literaria que permite instaurar el concepto. La presente investigación aprovecha el hecho de que en la teoría y crítica polacas el término esté admitido, con el fin de demostrar la analogía que legitima el uso del mismo con respecto a la literatura española.

Al no existir el concepto teórico y la consiguiente identificación del fenómeno del poema digresivo en tanto una forma literaria aparte, se ha producido confusión en la recepción de *El diablo mundo* de Espronceda. Los lectores-críticos a menudo no supieron entender su fórmula, recriminando al autor falta de coherencia, composición caótica o intento de enmascarar un contenido vacío. Por

ello mismo, se ha minusvalorado la aportación del poeta que, en las páginas que siguen, se considera su logro mayor: la plasmación de un sujeto verdaderamente romántico, a saber, el irónico, habiendo transgredido el sujeto-tipo de la creación anterior. Por otra parte, en *El diablo mundo* se lleva a cabo la encadenación del sujeto con el lenguaje.

Por dicha tesitura de gran mérito y escaso reconocimiento, resulta tentador equiparar el poema a *Beniowski* de Juliusz Słowacki. Esta obra sí goza de pleno reconocimiento, tanto de su valor artístico como de su pertenencia a la forma literaria del poema digresivo. Teniendo en cuenta el grado de su cristalización y de su autoconciencia, es un punto de referencia idóneo para comentar la obra española. Además, ambas creaciones –y también las dos menores–, están unidas por otros rasgos compartidos: por ejemplo, el carácter “periférico” del romanticismo español y polaco, la etapa de exilio/emigración en la vida de los autores o, aspecto característico y de gran interés en el análisis, la presencia de la tradición literaria patria en el tejido de las obras.

Don Juan Poznański es una obra de vocación crítica, la cual se refleja en sus contenidos y, en cuanto a la forma, es una obra experimental. Aun sin poseer la excelencia literaria de las dos mencionadas arriba, complementa perfectamente la visión global del poema digresivo; lo mismo atañe a *Don Opas*, el cual, no obstante, es el texto menos creacionista entre los cuatro. Su intención crítica-satírica enraizada en un contexto histórico preciso eclipsa su vertiente de poema irónico romántico.

El poema digresivo es un medio particularmente válido para presentar los aspectos vitales del romanticismo, ante la circunstancia de que abarca y plasma la totalidad de la evolución del sujeto, así como de la lírica y la épica románticas. El poema y el narrador del mismo constituyen el catálogo y el emblema de las transformaciones románticas en dichos ámbitos.

Otra de sus claves es el hecho de plasmar, de la manera más perfecta posible, al sujeto irónico, personalidad que resulta nada menos característica del romanticismo que las figuras tópicas del poeta-vate, del rebelde, del amante apasionado, etc.

Por su índole peculiar, el poema digresivo resume, pues, la transformación

poética del romanticismo lírico y épico. Constituye una forma que tan sólo puede producirse en la etapa madura de una época, de ahí que sea característico del romanticismo tardío, maduro e incluso manierista. Al ser así, da cuenta de la totalidad de los logros de la época en los campos aquí evocados y, además, expresa la autoconciencia del narrador en tanto aquel que no sólo percibe y conoce la realidad que representa, sino también conscientemente adopta el papel del que lo narra y confiere a los contenidos un transcurso temporal y un orden, por muy tergiversado e irónico que sea.

La creación de *Beniowski* en los años 1840-1841 coincide con la etapa madura del romanticismo polaco. Las formas literarias tempranas, así como el quehacer de los autores de la primera generación romántica, habían sufrido una transformación, una nueva articulación o, como es el caso de Słowacki, una desarticulación. La maduración está acompañada por una crisis de las formas, las cuales se petrifican y se vuelven inoperativas ante la necesidad de una expresión nueva. Un ejemplo pertinente es la evolución del modelo byroniano en la literatura polaca: en la década de los 1830 termina convirtiéndose en estereotipo. En tal caso, el paradigma sólo puede persistir si se consigue transgredirlo. En el caso polaco, la transgresión llega, precisamente, de la mano de Słowacki (cf. Modrzewska 2004: 313).

En cuanto a los poemas españoles aquí tratados, especialmente *El diablo mundo*, su peculiaridad consiste en realizar dicha transformación abstrayéndose de su contexto: en el año 1840, el romanticismo español, en su conjunto, no puede llamarse tardío; no obstante, Espronceda, a través de su poema, adelanta la maduración del sujeto romántico.

Respecto de lo tardío en el arte en general, cabe citar la observación de Arthur Kirsch acerca de las conferencias shakespearianas de W. H. Auden:

Adoptando una sugerencia de Aldous Huxley, [Auden] considera que las últimas obras de Shakespeare son ejemplos de un género propio, el de las obras tardías, en el que han sobresalido autores como Beethoven, Goya o Ibsen; son obras cuya visión resulta deliberadamente extraña, que no atienden a las dificultades que puedan poner al público y se interesan decididamente “por determinados tipos de problemas artísticos; y estos se resuelven amorosamente, sin prestar atención a cuál sea el interés que mueve el conjunto de la obra” (Kirsch 2003: XXV).

Método del trabajo

El método del trabajo será el análisis comparativo de los cuatro textos, los cuales se eligen en función de su calidad artística variada (dos obras mayores y dos menores), para plantear y presentar el mayor número posible de problemas, realizaciones e implicaciones del poema digresivo, tomando en consideración lo paradigmático y lo individual de cada una de las obras escogidas.

De ahí que la investigación pertenezca al ámbito de literatura comparada y de genología comparada, en su acepción actual amplia, la cual prefiere la idea de la forma literaria a la del género.

El propósito del análisis comparativo no se refiere a una búsqueda de influencias, sino a un intento de extrapolación de la conceptualización del poema digresivo y de las consideraciones acerca de él al ámbito polaco y español por igual. El enfoque comparatista permite dar cuenta de las diferencias y las similitudes entre las obras, lo cual tiene por fin último llegar a una visión amplia y a la vez detallada y precisa del problema. Un estudio comparatista permite poner de relieve las características distintivas de la forma en cuestión, manifestadas en terrenos literarios diversos, como el polaco y el español, aunque no hubiera ocurrido entre ellos un intercambio directo en la materia. En relación con ello, es imprescindible evocar referentes fundamentales procedentes de figuras de escritores y fenómenos literarios que impulsaron el desarrollo de la forma estudiada en el nivel de la literatura universal: en este caso, del continente europeo. Para el poema digresivo, la referencia obligatoria es George Gordon Byron, sobre todo en su calidad del autor de *Don Juan* (1818-1823).

No obstante, las páginas que siguen no se guían por la idea de la influencia directa ni del paralelismo entre escritores. Más que por la presencia de elementos prestados a autores-modelos, los textos interesan en tanto creaciones más o menos paradigmáticas; de hecho, se trata de situarlos en el cruce de lo paradigmático y de la variante individual. De manera que no se trata de crear un registro de los paralelismos y las semejanzas entre los textos tratados, sino de conducirlos a un núcleo en común. Por otra parte, se subrayará lo específico de cada uno de los poemas elegidos. El método del trabajo tiene, pues, un carácter focalizador, al

proponerse establecer las características compartidas por los textos y determinar lo peculiar de los mismos, en el nivel de la concepción, del estilo, de la expresión, etc.

La tarea descriptiva y analítica que se abre a continuación, se inspira en la idea de lo uno y lo diverso, concepto desarrollado por Claudio Guillén (1985). Con todas las coincidencias, las obvias y las inesperadas, que pueden descubrirse en los textos comentados, no es de menospreciar que toda propuesta comparatista ofrezca una excelente oportunidad para observar las diferencias entre los términos de la comparación. Las literaturas española y polaca se basan en idiomas, culturas y tradiciones diferentes. Para los estudios literarios en ambos países puede resultar esclarecedor aunar realizaciones escogidas de la misma forma poética, apuntando hacia las distintas maneras de plasmar sus características directrices.

La investigación propuesta debería ser una contribución para acercar dos romanticismos *periféricos*, como se ha dicho más arriba. El adjetivo se justifica por el hecho de que ninguno de los dos llegara a ser un punto de referencia decisivo para otras literaturas, como fue el caso de Inglaterra, Alemania o Francia. Las causas de ello son diversas y no entran en el marco del presente trabajo. Más bien, interesan las convergencias o –dada la escasez de contactos directos entre España y Polonia–, las coincidencias paralelas que forjan el carácter de los dos romanticismos. Además, cabe tener en cuenta algunas coincidencias culturales genéricas, tales como un carácter fronterizo de ambas literaturas (cf. el tema árabe y el lituano y ucraniano, respectivamente, o el estatus histórico de *antemurale christianitatis*, en ambos casos).

Disposición de contenidos

El presente trabajo comenzará por un intento de definición del poema digresivo. El concepto cauteloso de *intento* se debe a que, de hecho, todo el estudio constituye una aproximación reiterada a su definición; una aportación que pretende ir esclareciendo sus diferentes aspectos distintivos. Otra razón para ello es la falta de preceptiva literaria, es decir, de normativa, acerca del poema

digresivo.

Tras dicha característica general, se comentarán unas formas literarias relevantes para el tema: la *gawęda* y el romance (formas populares), así como la leyenda y la epopeya burlesca.

A continuación, se comentarán los conceptos y las categorías estéticas fundamentales para el poema digresivo, a saber, la ironía y la ironía romántica (con un subapartado dedicado a la sátira), la digresión y el fragmentarismo romántico. Además, en ese capítulo se incluirá un apartado relativo a Lord Byron y su presencia en España y en Polonia, desde las primeras obras del poeta que penetraron en los dos países y desde los modelos literario y moral byrónicos que resultaron ser de gran importancia, tiempo antes del surgimiento del poema digresivo en tanto modo de expresión literaria conformado. La razón para comentar lo byroniano en ese punto es su función inspiradora y su papel fundador para el poema digresivo. No puede decirse tal de ninguna de las formas literarias comentadas en el apartado anterior; en cambio, Byron y su creación juegan un papel similar al de la ironía o la digresión, categorías fundacionales del poema digresivo.

A su vez, la razón para comentar el problema de la sátira junto a las páginas dedicadas a la ironía es la voluntad de explicar mejor la categoría de la ironía. La sátira, en principio, no es una aportación de primer orden al poema digresivo. No obstante, ante el repertorio de las obras que se estudian en esta tesis, sobre todo al incluir *Don Opas*, es imprescindible comentarla. Si se comenta lindando con el apartado sobre la ironía, es para anular la posible identificación y la confusión entre las dos, sobre todo, teniendo en cuenta que, en torno al poema digresivo, no es de la ironía a secas de la que hablamos, sino de la ironía romántica. La vecindad de la sátira aclara mejor lo que no es la ironía y lo que no es la ironía del poema digresivo en particular. Por otra parte –y éste es otro motivo para desarrollar la cuestión de la sátira en ese punto y no junto a los géneros–, si la sátira es relevante para el poema digresivo, lo es no en tanto forma de escritura sino en tanto modalidad. Así, desvinculada de los géneros particulares a los que recurre (poema satírico, panfleto...), la sátira entronca con otra modalidad –o categoría–, la de la ironía.

La inclusión del fragmento romántico en el círculo de las categorías fundacionales tiene una justificación parecida. Desde el punto de vista del discurso digresivo, lo que interesa es la reivindicación romántica de lo inacabado, la estética de lo inconcluso, la *pars pro toto* como metodología estética y filosófica. En ese apartado, la parte conceptual del fragmento aparece mucho más relevante para el poema digresivo que el género literario del fragmento como tal. De ahí que se inserte dentro de las reflexiones acerca de las categorías fundacionales.

La segunda parte del trabajo comenzará por la presentación biográfica y crítica de los cuatro autores estudiados. Para mayor comodidad del lector, en un apéndice al final de esta tesis, se adjuntarán resúmenes del argumento de las obras comentadas. La tarea analítica que se llevará a cabo conseguirá de ese modo un punto de apoyo y una dimensión más práctica. Otro motivo para ello es el hecho de que las obras polacas no estén disponibles en traducción al castellano, ni las españolas están traducidas al polaco. Con todo, cabe advertir la dificultad que entraña resumir un poema digresivo. Frente al argumento deficiente y manifiestamente antifabular de muchas obras de este tipo, el asunto no constituye sino un pretexto para ir multiplicando digresiones, es decir, fortalecer el núcleo de la actividad del narrador. Los resúmenes de los poemas objeto de este trabajo intentarán reflejar estos extremos y la estructura de las obras resultado de tal concepción. Parece imposible recrear por completo la urdimbre de un texto irónico, con su inspiración libre y arbitraria, con sus asociaciones y sus vueltas de pensamiento; no obstante, se emprenderá un intento de presentar, a grandes rasgos, la construcción de un poema digresivo.

A continuación, se procederá al análisis de los textos, teniendo en cuenta los conceptos discutidos anteriormente. Las consideraciones teóricas se aplicarán al material textual con el fin de documentar su plasmación en las obras estudiadas. Se comentarán, pues, las soluciones estéticas de la ironía romántica, de la digresión, la ruptura, el contraste, así como la dialéctica de la ironía romántica.

En otro orden de ideas, se analizarán las instancias textuales del sujeto, el narrador y el lector, y la vertiente metaliteraria del poema digresivo. Finalmente, se abordarán algunos de los temas plasmados en las obras, cuyo temario es muy

diverso. Dado el objetivo de observar la realización por los poemas de las características genéricas del poema digresivo, los textos se enfocarán en función de sus coincidencias, sin por ello perder de vista la particularidad de cada uno de ellos. El diferente grado de uso de los recursos del poema digresivo en cada caso, así como el estigma individual del autor en la obra, son parámetros que cabe calibrar para apreciar la originalidad, a la vez que la realización del modelo, por cada uno de los textos.

Es cierto que el romanticismo no tiene la misma importancia en España que en Polonia. En este último país, representa uno de los períodos más fructíferos de la literatura y, en términos más amplios, de la cultura. El paradigma romántico abarcó y marcó tanto la creación artística como los conceptos ideológico-sociales de la nación y de la patria, entre otros. También, estableció un modelo de la comunidad, de la vida pública, y un concepto de la libertad que, según una de las investigadoras más insignes de la época, Maria Janion, pervivió hasta los años 1980 (cf. Janion 1996: 5-23).

En España, el romanticismo no tiene la misma aportación cultural; no obstante, ofrece aspectos que no acaban de ser reconocidos, como es el caso de la práctica literaria del poema digresivo. La presente investigación cifra en ello la esperanza de su valor y sentido.

PARTE PRIMERA

Capítulo I. Marco teórico

1. El poema digresivo romántico: intento de definición

La época romántica ha marcado límites dentro de la expresión artística. Aparte de una configuración estética de la realidad y una serie de tópicos indisolubles a ella, ha propuesto un nuevo concepto del sujeto como actante en el mundo y en el arte. Este concepto se manifiesta a través de numerosos fenómenos al límite de lo literario, lo cultural y lo psicológico, tales como el individualismo, el dandismo o el byronismo. Todas estas posturas suelen contemplarse a raíz de su expresión literaria o –casi cabe decir, por el contrario–, en su dimensión y contexto ideológicos, sociales, filosóficos, etc. La imposición del yo poético, uno de los distintivos clave de la época, se puede constatar a través de su intervención directa en el texto, pero también en su plasmación como una categoría que transgrede lo que se expone en el nivel textual, es decir: un elemento que determina la jerarquía final de los elementos de la obra, más allá de las afirmaciones o declaraciones atribuibles al narrador, e incluso al sujeto lírico.

Sin embargo, la escisión entre lo puramente literario y lo social, o lo

relativo a un modelo de personalidad que se ha desprendido de la literatura (p.ej. la figura de Werther o el misántropo byroniano), a la hora de examinar la suerte del sujeto en el romanticismo, no tiene por qué ser dicotómica ni dualista. Existe una tercera modalidad de su presencia, la cual seguramente explique más acerca del yo que una declaración directa del sujeto en el poema. Esta nueva oportunidad es la que ofrece el poema digresivo, una forma literaria de gran importancia en la época, y sin embargo, como ya he señalado, insuficientemente cultivada ni posteriormente reconocida por los críticos, en el caso de la crítica española. El ejemplo más famoso de dicha forma poética, *Don Juan* de George Gordon Byron (1818-1823), aparte sus cualidades de instauración de modelo, se distingue en tanto en cuanto testimonio del sujeto lírico. El conocimiento de éste viene proporcionado al lector de una manera peculiar: dentro de la propia técnica narrativa. El carácter múltiple, polifacético, cambiante y por excelencia subjetivo de la narración, permite trazar un perfil del narrador. Su transcurso, sus cambios de rumbo y la disposición de los acontecimientos no son los únicos elementos impuestos por el narrador; de él mismo dependen también el tono y el significado último de lo que se expone, pues ahí interviene el uso de la desvirtuación, la parodia, el sarcasmo y la ironía. Ésta se presenta tanto en su variante retórica como en la romántica, de la que el poema digresivo es el mayor exponente en la época.

Para investigar el problema de la narración y del narrador es, sin duda, la forma literaria más interesante, incluso más interesante que el cuento poético (*poetic tale*), el cual es emblemático en materia del sujeto lírico. En este punto cabe insistir en la disyuntiva, sobre todo teniendo en cuenta la diferencia que se produce en la identificación del narrador con el personaje, la que es total en el cuento poético y que desaparece en el poema digresivo. En realidad, no desaparece, sino pasa al nivel de un seguimiento del protagonista, ya sea por complicidad, ya sea por condescendencia, indulgencia, desvirtuación e incluso puesta en ridículo.

Más que en ninguna forma romántica, el narrador despliega movilidad del pensamiento, soltura en la disposición temporal de los acontecimientos y una gama muy amplia de tonalidades. Ninguna otra forma plasma al narrador con

igual libertad y sutileza. Y, paradójicamente, ninguna lo crea tan omnipresente, aunque uno de los recursos de base del poema digresivo sea la ironía: es decir, el distanciamiento, en el nivel de la relación narrador-mundo representado. El narrador se muestra caprichoso, corta arbitrariamente la acción; retoma el hilo cuando lo considera oportuno, desafía al lector, aprovecha géneros, tópicos y convenciones literarias y, sobre todo, se vale de la digresión. Ponerlo de relieve no es necesariamente una tautología, dado que en lengua inglesa, como se ha señalado, el término que se emplea es *ironic poem*, destacando de entrada no un modo de composición, sino una calidad moral y estética.

El poema digresivo es una obra en verso², de carácter narrativo, pero que consta de partes narrativas y otras digresivas, todo ello bajo el signo de una intensa presencia del narrador. Éste, si no es identificable con el autor, sí lo es en muchas ocasiones con el yo poético, dado el fuerte carácter subjetivo del discurso. Este tipo de poema, aunque formado durante la época romántica y muy característico de ella, viene respaldado por una larga tradición literaria, tanto en su técnica narrativa como en la propia concepción del narrador. Con todo, se considera una forma romántica por excelencia, pues concentra algunos factores determinantes de la conciencia de la época. El primero de ellos es la ironía romántica en la actitud hacia el mundo y hacia la literatura. Este fenómeno se comenta más adelante, en un capítulo aparte; de momento, es preciso insistir en la ironía romántica en tanto una categoría que aclara prácticamente toda la posición del narrador hacia los singulares elementos del mundo ficcional, así como la manera de retratarlo y de plasmarse a sí mismo dentro de la obra.

El segundo componente de dicha conciencia es la mezcolanza de géneros, en el espíritu de síntesis de las artes, y también la constante tendencia a la transgresión. Ésta se manifiesta con rotundidad en lo estrictamente literario, es decir, en el nivel de la técnica de la escritura de la obra, pero no solamente en ese nivel. También está presente en lo estético, influyendo en la composición del poema, nutriéndolo de diferentes convenciones y abriendo paso a diversas tonalidades narrativas. Como consecuencia de ello, lo estético también forma

² En la vertebración de las siguientes líneas, aprovecho y sigo fielmente a Brzozowski 2002.

parte del temario del poema. Abundan fragmentos metaliterarios, tanto los dedicados a la intención de la obra como los que comentan su técnica, paralelamente a la encarnación de dicha teoría en pasajes vecinos.

El tercer elemento en cuestión es una marcada intención polémica con respecto a la tradición. Aquí juegan un papel importante la parodia, la burla y la aniquilación repentina de un efecto elaborado con anterioridad. Es patente en los casos de ruptura de solemnidad del discurso o de desheroización del personaje.

Entre los logros específicos del poema digresivo para el desarrollo posterior de la literatura, Jacek Brzozowski enumera: una composición librada de rigor y abierta, una especie de sincretismo de géneros y de estética, y la revolución dentro de los parámetros épicos: narrador, protagonista y fábula. El género sí es fruto de una concentración particularmente fuerte de todos estos postulados formales y de contenido, y también su puesta en práctica, en ocasiones muy completa; no obstante, no se deben menospreciar las mismas tendencias de la literatura diseminadas en otras épocas anteriores y que en ellas habían encontrado realizaciones maestras. Las tres principales fuentes para la poética de la forma nueva son: la epopeya burlesca, la obra de Lodovico Ariosto y la de Lawrence Sterne.

La primera aporta, básicamente, la oposición a lo elevado de la épica. El héroe y sus empresas suelen perder toda gravedad, también en lo que atañe a su propia conformación y su autopercepción como héroes. De ahí que se cuestione el presupuesto moral para describir a las personas y los hechos, y la base para establecer un estilo literario elevado. Éste se vuelve jocoso y paródico; remite al modelo épico serio aprovechando elementos tales como la invocación, el epíteto y la comparación, los cuales se utilizan con la intención de desbaratar lo solemne. Sin embargo, en el romanticismo esto ocurre también en presencia de un espíritu lírico, pues el poema digresivo no ahuyenta esta vertiente de la poesía. Gracias a ella corrobora su carácter cambiante y polifacético.

De Ariosto proviene una inspiración para la técnica narrativa: la ligereza y la jocosidad, pero también la digresión como vehículo para la reflexión.

No obstante, la inspiración más significativa, según parece, viene de Sterne. Se trata de una influencia tanto en el plano de la composición, como en la

estética. Se deja percibir igualmente en el subjetivismo y en la concepción del narrador, omnipresente, pero a la vez manifiesto. Se propone la fragmentación del relato en episodios y se concede un papel importante a las digresiones, las cuales se generan a raíz de la asociación. En la relación entre el tiempo de la narración y el de la fábula, se advierte una fluidez de paso entre los dos. Es un elemento más que habilita la obra para la transgresión irónica, emblemática y fundamental de la forma literaria en cuestión.

Lo sterniano es una oposición deliberada en contra de la vulgaridad de la prosa narrativa. Pero las dos inspiraciones restantes también conllevan una intención polémica con respecto a la alta tradición épica. Además, no sólo socavan lo que perdura de otras épocas, sino además subvierten lo propiamente romántico. Parodian el cuento poético, en su aspecto misterioso y trágico; por otros motivos, recurren a la epopeya burlesca. No obstante, la ventaja del poema digresivo sobre el heroico-cómico es que no exige la persistencia del tono paródico a lo largo de la obra. Al permitir cambios de tono, también facilita una aproximación variante al tema.

Al mismo tiempo, visto desde la perspectiva de la historia de la epopeya, el poema digresivo la prorroga positivamente, es decir, constituye una etapa en su desarrollo que es consecuente y que es considerada como su último eslabón afirmativo. Por otro lado, lo metaliterario, ajeno a la epopeya, lo une a la épica moderna; en concreto, a la novela. Esta imbricación viene a confirmar, una vez más, la capacidad del poema para una conexión de signos diversos, ya sea por adhesión, ya sea por negación, con las distintas formas literarias.

Para describir a grandes rasgos la estructura temática del poema digresivo, se pueden distinguir en él dos grandes vertientes que concentran en torno a ellas los procedimientos narrativos y estéticos. Aun teniendo en cuenta la simplicidad de la división, son: lo relacionado directamente con el protagonista y, por otra parte, todo lo que no le concierne de manera inmediata.

Dentro del primer ámbito, destaca por su frecuencia el motivo del viaje como el que cohesiona los episodios del argumento. Junto a él se propone una trama amorosa. Ya a estas alturas, la forma romántica polemiza con la motivación característica de la epopeya, donde se pretendía una unidad que penetrara en toda

la estructura del mundo representado. En el poema digresivo se niega el valor de la coherencia en tanto principio que rige la realidad. El argumento es banal y convencional, y susceptible de discontinuidad. El narrador lo aprovecha para una desafiante demostración de la literariedad de su obra. De esta manera se sobrepone al protagonista, determinándolo como un artificio, resultado de su invención y de su dominio de la tradición literaria. La narración adquiere un aspecto muy marcado de creacionismo y contradice el postulado de la correspondencia con la realidad extratextual. El distanciamiento del narrador para con el protagonista viene a reflejar la relación entre el sujeto y el objeto literario, detalle importante en el contexto de la época. En definitiva, el funcionamiento del poema digresivo se desprende de un concepto de la literatura como artificio. También, paradójicamente, es la propia conciencia de ello y el énfasis en lo formal lo que lo salva de la petrificación.

En cuanto al argumento, se prescinde, pues, de la correspondencia con la realidad y de la aspiración a una visión objetiva de la misma. El aspecto creacionista de la narración lleva a rechazar las categorías fundamentales de la verosimilitud, de la consecuencia, del decoro, etc.

Sin embargo, lo más importante de la técnica narrativa es la capacidad para revelar una concepción epistemológica crucial del romanticismo. La estética del fragmento, no exclusiva del poema digresivo, viene a afirmar que la realidad, esencialmente caótica, es asequible al sujeto sólo en parte. La manera justa de abordarla es la que abandona la pretensión de abarcarla. Con todo, no parece que se cuestione la veracidad de la realidad; la interrogación es epistemológica, no ontológica. No obstante, el mundo no es un monolito, ni tampoco se somete a un único principio para su aprehensión por parte del sujeto.

Aquí se impone la comparación con lo clasicista, pero sería especioso afirmar que el arte neoclásico, por ejemplo, siempre defina la realidad atribuyéndole unas características claras o positivas en el punto de partida. Al contrario, las ideas racionalistas no hacen más que postular la claridad, el orden y la unidad, habiendo constatado el caos y la trágica irracionalidad del mundo. Los conceptos neoclásicos no son, pues, los propios de la contemplación de los hechos, sino los de su aprehensión, y para ello necesitan claves como la simetría y

el orden. Aun así, es cierto que el neoclasicismo también adelanta afirmaciones acerca de la esencia del mundo y presenta en ello cierto rasgo de arbitrariedad. Es significativa la idea de la naturaleza como esencia y como símbolo de la persistencia y de la estabilidad del mundo. En este sentido lo romántico, y el poema digresivo en particular, sí parte de premisas opuestas. Sin embargo, la visión del mundo que subyace a las concepciones de ambas épocas reconoce el elemento del caos existente en él. Si el neoclasicismo le opone el orden, el romanticismo se vale de la ironía.

2. Tradición genológica del poema digresivo romántico

Se ha instaurado que el fundador del género y el que asimismo estableció su modelo es George Gordon Byron, con su *Don Juan*. Pero el propósito de analizar *El diablo mundo*, *Beniowski*, *Don Opas* y *Don Juan Poznański* impone hacer énfasis también en otras inspiraciones. Algunas de ellas son específicas de la tradición literaria de España y de Polonia. Se emplean dentro de los poemas en cuestión con gran soltura y con provecho para el lenguaje y la dimensión estética de la obra. Están sujetas al uso que quiera darles el narrador subjetivo, de manera que también se someten a su ironía. Es preciso poner de relieve su papel en la comunicación del narrador con el lector, tal y como viene inscrita en el texto. Se trata de apelar al conocimiento previo de aquellos géneros y, sobre todo, al reconocimiento de sus indicios. Si Juliusz Słowacki crea todo un conjunto de esculturas extravagantes en el jardín de uno de sus protagonistas nobles, no sólo supone que el lector las percibirá como una mezcla de figuras de la religiosidad popular y del parque sentimentalista estilizado. También pretende que lo relacione con el género oral y, cabe añadir, no poético, llamado *gawęda*, suma expresión del espíritu y de toda una cultura de la vida de la nobleza polaca entre los siglos

XVI y XVIII. El poeta remite igualmente, por el tono y la ambientación de algunos pasajes, a la balada romántica y a la poesía sentimentalista.

José Joaquín de Mora, a su vez, presupone la familiarización del público con la epopeya y con el romance. También remite a la tradición española a través de la elección de un asunto histórico tratado en el romancero tradicional, lo cual se comentará en seguida. Słowacki, Espronceda y Berwiński no reproducen ninguna historia anterior; Mora sí, con el fin de disfrazar con ella la actualidad española. Se trata de la leyenda de la pérdida de España y, concretamente, dentro de ella, de la historia de Florinda y Rodrigo. Además, el poeta apela a conocimientos puramente históricos por parte del lector, para poder éste interpretar exitosamente el mensaje actual enmascarado. Mora no es el único autor en abordar la historia de Florinda. Habían existido crónicas que relatan el asunto, de manera que la trama del poema está respaldada por numerosos textos anteriores. La diferencia es importante a la hora de considerar las fuentes de las obras asunto de estas páginas. Precisamente por ello, cabe caracterizar aquellos géneros literarios y hacerlo dentro del contexto literario de los dos países.

2.1. La *gawęda*

El término *gawęda*³ por su etimología está relacionado con *gawędzić*, verbo que significa “contar, explicar”, con insistencia en un aspecto inherente del propio narrar: *gawędzić* quiere decir hablar sin un propósito narrativo firme, explicar libremente una historia, sin seguir rigurosamente las pautas de un argumento principal. El carácter de esta narración es familiar, no apresurado y sensible pero también muy plástico y lleno de humor. Puesto que la *gawęda* está estrechamente vinculada a la cultura de la nobleza, en la mayoría de los casos trata los temas de la vida de la clase inferior y media de los nobles: tanto la vida

³ En este capítulo, aprovecho ampliamente las explicaciones de Bartoszyński 1991.

cotidiana como los acontecimientos históricos cruciales para todo el país, entre mediados del s. XVII y hasta principios del XIX. En cuanto al periodo del cultivo del género, sus principios se remontan al siglo XVI. Pero es sólo desde los inicios del romanticismo que despierta un interés literario que pueda llamarse profesional, pues anteriormente, y de hecho, en el periodo más brillante de su cultivo, la *gawęda* formaba parte de la vida social cotidiana. Se inspiraba en las reuniones familiares y sociales, en las que el arte de la conversación brillante a lo cortesano se valoraba menos que una conversación de los invitados salpicada de anécdotas, contadas con genio y que los interlocutores recibían con atención. Hasta cierto punto se puede afirmar que la cortesía polaca prefiere el interés por la sustancia de la conversación a las formas típicas de la urbanidad.

La preponderante oralidad de la *gawęda* hizo que no se conservaran de ella muchos ejemplos escritos y completos. Algunas anécdotas se encuentran recogidas en las memorias de Jan Chryzostom Pasek, el exponente más reconocido de la cultura de los nobles y un testigo apasionado de su vida, del siglo XVII. Y, sobre todo, en los libros llamados *sylwy* (del latín *silva rerum*). Éstos también eran una especie de memorias, compuestas por personas sin pretensiones literarias explícitas ni acusadas, dueños de casas y tierras de mayor o menor extensión, quienes abarcaban en ellos las diferentes facetas de la vida de la casa. Aquellos libros constaban de notas acerca de los acontecimientos sucedidos, cuentas financieras, recetas de cocina, anécdotas de la vida de los vecinos, etc. Su estructura era bastante casual, no pretendía ofrecer ningún relato sistemático de la vida ni dar una visión de conjunto de ella.

Así, pues, sólo la época romántica incita a los poetas a crear obras originales. Una de las primeras muestras son los *Pieśni Janusza* (“Cantos de Janusz”, 1833), de Wincenty Pol, una colección de poesías que también comprende varias *gawędy*. Justo cuando Słowacki escribe *Beniowski* es cuando aparece la cumbre de la creación original romántica del género. Se trata de *Pamiętki Soplicy* (“Memorias de Soplica”), de Henryk Rzewuski, compuesto por veinticinco *gawędy* (1839-41 y 1844-45). Otro ejemplo destacado es *Pan Tadeusz* (“Don Tadeo”) de Adam Mickiewicz (1834), una epopeya nacional con acción ubicada en los años 1811-12, cuyo espíritu narrativo conserva rasgos de *gawęda*,

en adecuación al contenido, pues la obra pretende transmitir una cultura y una forma de vida en aquel entonces ya casi desaparecida.

Con respecto a los contenidos, éstos reflejaban la diversa realidad del *dworek* (pequeña mansión típica de la nobleza polaca, con dependencias agrícolas) y su entorno, en todas las dimensiones posibles. Se retrataban las reuniones, los litigios y pleitos entre vecinos, la educación, el servicio en la corte y el servicio militar de los jóvenes, las aventuras de viajes y de guerras, acontecimientos jocosos, bromas y estratagemas. El tema amoroso no es el privilegiado. El espacio en el cual está ubicado todo el temario suele ser el entorno más o menos inmediato de los protagonistas: en primer lugar, su casa y sus campos; después el pueblo, la comarca y otros planos más extensos que acogen a veces aventuras exóticas.

También en referencia a *Beniowski*, cabe destacar el gusto de la *gawęda* por los tipos humanos que se considera están desapareciendo. Por lo tanto, en aquellas obras aparecen algunas figuras graciosas o caducas que aportan un aire de nostalgia y testimonian el modo de vida y las instituciones de la sociedad, sin limitarse a la de los nobles. Son empleados de los juzgados, curas, soldados y todo un abanico de sirvientes de la casa. Por otra parte, se plasma un gusto acusado por los tipos aventureros, pendencieros y pintorescos, los cuales representaban la idiosincrasia de la pequeña y mediana nobleza y, por consiguiente, la de su autor y de su público. El tono del narrador es, vistos los contenidos tratados y su contexto, cercano y cordial, en aquel sentido de presuponer una base de conocimientos compartida con el receptor. Destaca sobre todo su lado humorístico, lúdico y la evidencia de estar saboreando las historias relatadas.

Es crucial para la *gawęda* el entendimiento entre el narrador y el oyente-lector, basado en un bagaje cultural y unos valores comunes. El narrador marca insistentemente su presencia en el texto, dejando un estigma personal en el estilo. Suele ser narrador testigo de los acontecimientos presentados, pero no su partícipe. Tampoco es un narrador omnisciente: sí manifiesta un conocimiento directo y detallado de la realidad, pero le superpone un punto de vista ingenuo, a la vez que fuertemente arraigado en su sistema axiológico. Con frecuencia se

dirige al oyente, por lo cual, dicho sea de paso, al mismo tiempo queda recalcada la instancia del propio hablante. Se emplean las formas de tratamiento peculiares de los nobles que derivan todas de *Wasza Miłość* (Vuestra Merced) y que en muchos casos llegan a ser muy familiares, expresando al mismo tiempo el respeto hacia el interlocutor y la subyacente convicción de la hermandad entre la nobleza. Cabe tener en cuenta el principio de la igualdad, la cual se expresa rotundamente en la posibilidad, aunque sólo fuera teórica, de devenir cualquier noble el rey de Polonia, ya que desde 1573, los monarcas polacos fueron elegidos, no entronizados por herencia. Las diferencias del estatus material entre la nobleza eran muy grandes pero la idea de la igualdad fundaba una base de orgullo incuestionable, muchas veces hasta exagerado y anárquico. En el nivel del lenguaje abundan formas coloquiales y onomatopéyicas, pero al mismo tiempo fijas e incluso petrificadas, como las aludidas derivaciones de *Wasza Miłość*.

La *gawęda*, originariamente oral, también ha existido en variante escrita. No obstante, ésta es considerada como secundaria y, teniendo en cuenta el propósito de este estudio, es pertinente recordar sobre todo la modalidad oral, sin excluir el elemento de organización libre, hasta amórfica, del discurso, así como la digresión, muy típica de ella y de parecido evidente al poema digresivo romántico.

A su vez, las características temáticas y el contexto histórico vienen a entroncar con los contenidos de la obra de Słowacki. Esto pone en evidencia la complejidad de *Beniowski*, no sólo desde el punto de vista formal, sino también desde su genealogía cultural.

Por lo que atañe al cultivo de la *gawęda* en el siglo XIX, transgrede colmadamente la época romántica, aunque raras veces se da en su forma rigurosa. En cambio, existen numerosas novelas u obras próximas a las memorias que la aprovechan, hasta en el siglo XX. Entre las realizaciones románticas, un caso particularmente interesante son las *gawędy* cortas y en verso de Władysław Syrokomla, compuestas a caballo entre los años cuarenta y cincuenta. Parten del modelo tradicional, pero presentan una divergencia de él en el aspecto ideológico, pues plasman unas ideas democráticas acusadas. Las mismas se hallan en *Don Juan Poznański* de Ryszard Berwiński. Este hecho, aunque sea de manera

accidental, tiende un puente hacia la literatura española y hacia el contexto ideológico de la obra de José Joaquín de Mora. Sin que se puedan establecer vínculos fácticos en este campo, es cierto que en aquel entonces muchas literaturas europeas plasmaban lo democrático y que también las circunstancias vitales de los escritores se encontraron marcadas por ello, como fue el caso de Mora y de Berwiński, sobre todo.

2.2. El romance

Para establecer los antecedentes literarios de los poemas asunto de este estudio, es fundamental tomar en consideración el romancero, el cual, por supuesto, afecta mucho más a las obras españolas que a las polacas. La inspiración del romancero en la forma y en el contenido es evidente en numerosísimas obras narrativas en prosa y en verso del romanticismo español; no sólo durante el romanticismo propiamente dicho, pues en la segunda mitad del siglo XIX se prolonga el uso que a esta forma poética dan los autores de la primera mitad de la centuria. Para la presente investigación, es especialmente importante la inspiración que tomó *Don Opas* en el ciclo romancístico del rey Rodrigo, llamado también ciclo de la pérdida de España.

El romance es una forma épica-lírica en verso, de extensión variable, cultivada desde la Edad Media. Sus características principales son el metro octosílabo y la rima asonante, utilizada tan sólo en los versos pares. Los primeros testimonios conservados del género provienen del siglo XV; en concreto del año 1421 aproximadamente, en el cual Jaume d' Olesa transcribía *La dama y el pastor* (Di Stefano 1997: 290).

Sin embargo, su abolengo es bastante más antiguo. Según se advierte, a lo largo de los siglos XIII y XIV, en todas las comunidades europeas aparecen formas de poesía oral similares, como los *Volklieder* alemanes, las *viser*

escandinavas o las *ballads* anglo-escocesas, de manera que el nacimiento del romance se produce en una etapa cultural común para distintos pueblos. España se inscribe dentro de esta cronología, a juzgar por el hecho histórico más remoto que se menciona en un romance conservado: la muerte de Fernando IV en 1312, existiendo no obstante indicios de la práctica del romance en el siglo XIII (Di Stefano 1997: 291-92).

Sin embargo, el género español presenta rasgos diferentes a los otros. Los más característicos son: la falta de división estrófica y la persistencia de la asonancia única a lo largo de todo el poema (Armistead 1994: X). Igualmente se apunta hacia una cualidad particular: la integración de una vertiente dramática, junto a la narrativa y la lírica presentes en la balada de otros pueblos. Es más: la relevancia de dicha vertiente llega a describirse en términos de “esencialidad dramática” del romancero (Di Stefano 1997: 289). La exclusividad del romance en este sentido es, sin embargo, discutible, pues la ambición dramática parece ser una consecuencia natural de la fórmula de la narrativa en verso.

No existen límites fijos de extensión de los poemas; los hay muy desarrollados, así como bastante cortos, aunque los de carácter narrativo en principio exigen un espacio para el planteamiento fabular. No obstante, aquí se advierte otra cualidad del romance: su capacidad para una expresión concisa y, al mismo tiempo, una representación sugerente de los contenidos. A esta característica suya se volverá más adelante.

En cuanto a los orígenes del romance, de acuerdo con la concepción de Ramón Menéndez Pidal mantenida por buena parte de la investigación posterior, el género surgió a raíz de la fragmentación de la épica medieval. Es decir, los fragmentos de mayor interés y dramatismo de los relatos orales paulatinamente fueron cobrando autonomía. Los episodios favoritos del público empezaron a repetirse, a petición de ese mismo público, y a tomar un carácter independiente. Por consiguiente, aprendidos de memoria, los fragmentos se divulgaban de la mano de los oyentes como unidades desvinculadas del conjunto (Armistead 1994: X). De esa manera los episodios seleccionados terminaron gozando de mayor popularidad que los relatos iniciales, tanto por la concentración de los elementos de interés como por su extensión reducida que facilitaba la repetición frecuente.

En palabras de Samuel G. Armistead, así se explica la

transición entre el amplio relato épico –tan rico en personajes y detalles narrativos– y el típico romance, intenso, escueto, fugaz, concentrado en el crucial enfrentamiento de un protagonista con su contrincante, donde los personajes secundarios, el trasfondo, todo el panorama épico desaparece ante las exigencias de un momento de crisis culminante (Armistead, 1994: X).

En una primera época el romance se difunde, pues, oralmente, y solamente de esta manera, pues los medios cultos que manejan la escritura tampoco valoran mucho esta poesía (Armistead 1994: XVI). Aun así, cabe apuntar la paradoja de que es gracias a esa esfera cultural que nos llegan testimonios del romance oral y que cuando se da aquella primera recuperación del romance, se da también una adaptación de sus características iniciales. Giuseppe Di Stefano afirma que los ámbitos similares al que acuñó el romance (en este caso, probablemente al juglaresco) por lo general no disponen de la escritura o no le confieren el papel de fijación y transmisión de sus logros, tampoco en la literatura. Como consecuencia de ello, su eventual legado poético

se nos delata filtrado o contaminado por el gusto y las orientaciones culturales de los poseedores de la escritura, la literaria en particular, o sea de una minoría colocada en las esferas altas de la actividad creativa. Cuanto más selectos son sus intereses y su público, más restringido y parcial es su testimonio: es el caso de la documentación manuscrita y en general de la del siglo XV, que nos entrega un romancero marcadamente lírico-novelesco, con abundantes reescrituras trovadorescas y creaciones de inspiración cortesana, que a veces abarcan temas de la actualidad político-militar (Di Stefano, 1997: 290).

La invención y la difusión de la imprenta suponen un cambio en la divulgación del romancero, pues éste, además de ser, a partir de ahí, documentado (fuentes escritas anteriores son escasas; véase Díaz-Mas 1994: 12) pasa a formar parte de la cultura letrada. Los romances se presentan en pliegos sueltos y en colecciones, tal y como ocurría en la época de los manuscritos. No obstante, en la segunda mitad del siglo XVI sucede un cambio de gran trascendencia relacionado con el paso al ámbito alfabetizado. Para ser precisos, no se trata de un cambio de un público a otro, sino de su ampliación, pues a partir de allí, el romancero se

gana también a las clases ilustradas (Armistead 1994: XVI).

Al mismo tiempo, se da por concluida la época del romancero viejo y surge el llamado nuevo, de carácter culto y artístico. La denominación de *nuevo* tiene el mismo sentido que en el término *comedia nueva*, con la que esta etapa del romance coexiste cronológicamente. Es más: en este romancero el metro fundamental sigue siendo el octosílabo, pero paralelamente lo adoptan los autores de comedias, como un vehículo de expresión nuevo y de igual legitimidad que los demás (Díaz-Mas 1994: 4).

Conviene, pues, insistir en el papel de la imprenta en ese proceso, ejemplo de cómo un medio de transmisión provoca un cambio cualitativo en el objeto que transmite.

Con todo, sería erróneo pensar que el romance viejo no se manifestara en una vertiente culta (véase por ejemplo el romancero trovadoresco del s. XV); y también que en él se evitaran los asuntos contemporáneos, retomándose un repertorio fijado de temas antiguos. Al contrario, el romance desde su origen tenía un carácter noticiero, heredado de los cantares de gesta, de manera que siempre recurría al pasado inmediato. Así se aprecia no sólo en los romances viejos, sino también durante el romanticismo y más allá, hasta finales del siglo XIX (Armistead 1994: XV). Continuamente se aprovechaba “el éxito del molde métrico y narrativo para relatar los sucesos del momento, de la política nacional como de la crónica local” (Di Stefano 1997: 291).

No obstante la expansión del siglo XVI, con posterioridad el romancero vuelve a la oralidad y es sólo en el siglo XIX cuando despierta otra vez mayor interés (Di Stefano 1997: 292). En esta ocasión, la recuperación ocurre, evidentemente, de la mano de los poetas. Paloma Díaz-Mas apunta hacia una analogía con el siglo XVI:

una serie de escritores como el Duque de Rivas, José de Espronceda o Zorrilla se dedican a componer romances de nuevo cuño –especialmente de tema histórico– a imitación de los viejos, en una labor que, salvadas las distancias temporales, de estética y de mentalidad, se asemeja un tanto a la realizada por los romanceristas eruditos del siglo XVI (Díaz-Mas 1994: 35).

Paralelamente a la creación literaria original, en el siglo XIX se inicia la investigación filológica y la reflexión científica acerca del romancero. En este sentido, su suerte en el siglo XIX es distinta a la del siglo XVI. Al editor de obligada referencia, Agustín Durán, siguieron Fernando José Wolf, Conrado Hofman y Manuel Milá i Fontanals, entre otros, durante la primera mitad del siglo XIX, aspecto al que se volverá en seguida.

En la clasificación por contenido, la más utilizada es la elaborada por Ramón Menéndez Pidal, aunque, como con razón comenta Díaz-Mas, “presenta el gran inconveniente de que mezcla dos criterios: el de orígenes (épico, histórico) y el de contenido” (Díaz-Mas 1994: 22). Según Menéndez Pidal, existen seis grupos principales de romances: los de tema épico, los históricos, los novelescos (es decir, de invención), los bíblicos, los de tema clásico grecolatino, los religiosos y los moriscos (Díaz-Mas 1994: 23-24). Dentro de estas pocas clases cabe infinidad de temas, asuntos, situaciones fabulares, personajes y motivos, algunos de ellos consagrados y recurrentes. Sin embargo, no hay asunto que no se preste a ser tratado por un romancista; como se ha visto, tampoco ha caducado nunca la vitalidad del romancero. Su versatilidad temática no es sino una prueba más de ello.

Anteriormente se ha mencionado la capacidad expresiva del romance. Esta cualidad suya versa sobre una condensación de los contenidos en escasos versos sin que desaparezca la dimensión dramática de lo explicado. Esta capacidad, como ya se ha matizado, no es exclusiva del género español, pues se advierte en muy numerosas canciones populares de varios países, donde es empleada con la misma función. Se trata de un recurso de una gran fuerza poética, pues al mencionar un solo elemento pueden darse a entender el significado y el contexto de éste, hasta alcanzar múltiples implicaciones. Por citar un ejemplo, así ocurre en los textos que narran la pérdida de la virginidad de una mujer y que manejan el motivo de la corona de ruda, símbolo de la virginidad, alterada⁴. Gracias a este

⁴ Un ejemplo de dicha expresividad en la literatura culta, y de gran parecido a la técnica de la popular, se encuentra en el cuento poético *Grażyna* (1824) del polaco Adam Mickiewicz (1798 - 1855). En él, el narrador evoca la añoranza de la protagonista llamada Grażyna por su amado ausente, mediante el elemento de un bordado de la flor de rosa. Mientras la joven espera volver a ver a su amante, pasa horas con la labor, la cual al final resulta llevar los colores equivocados: las flores verdes y las hojas rojas. Todo ello se expresa en pocos versos; la yuxtaposición de la

tipo de recursos también puede conseguirse una condensación elíptica de todo el contexto fabular del episodio. En esta ocasión cabe evocar el llamado carácter indicial del romance, es decir: su capacidad para remitir desde un elemento mencionado a un contexto no explícito pero necesario para comprender el significado de la obra.

En los romances a veces es tan relevante (y tan imprescindible para el cabal entendimiento de la historia) lo que se cuenta explícitamente como lo que se da a entender mediante alusiones e indicios. Así, si un romance empieza con una caza fallida, podemos suponer que ése es un augurio de un mal que se avecina; si en [...] *Marquillos* la protagonista femenina invita al criado traidor a contemplar desde su casa a la trucha emparejada con el salmón y a la paloma criando perdigones, ésa es una forma indicial de anunciarle que el criado nunca puede ser señor sino en un mundo trastocado; si en *Gerineldo* [...] el rey y el paje que acaba de dormir con la infanta dialogan acerca de una rosa encendida que ha comido los colores del muchacho, ésa es una forma indicial de aludir a la reciente noche de amores y a la virginidad perdida de la doncella; si una mujer aparece asomada a la ventana o peinándose, ello es indicio de solicitud amorosa, y así sucesivamente (Díaz-Mas 1994: 26-27).

Y, por consiguiente:

De ahí que a la hora de leer un romance no podamos contentarnos con lo que superficial y explícitamente dice el texto, pues bajo las formulaciones aparentemente más triviales puede haber un entramado de alusiones sin las cuales difícilmente se entiende lo que el romance cuenta. Parte de las afirmaciones de la crítica sobre el carácter a veces irreal y sugestivamente ilógico del romancero están motivadas precisamente por no atender o no entender esa trama de indicios, que sin duda los receptores de romances de otras épocas captaban perfectamente, pero que al lector “culto” de hoy le resultan más difíciles de descifrar (Díaz-Mas 1994: 27).

Esa misma concisión y el uso poético del indicio hacen que el romance alcance una capacidad magistral de ubicación de los acontecimientos y, desde el principio mismo del relato, de su ambientación. Desde el punto de vista del interés romántico por el género, esta cualidad suya resulta muy oportuna para plasmar los ambientes que los poetas de principios del siglo XIX identifican con lo histórico y, en particular, con lo medieval. Sin ser necesariamente siniestro ni precisamente gótico, todo cuanto es misterioso, insólito y dramático encuentra un medio de

distracción e inconciencia duraderas de Grażyna con el tiempo prolongado que había supuesto realizar el bordado produce un efecto poético rotundo. Este ejemplo, sin proceder del romancero, es oportuno para explicar la potencia de su capacidad lírica.

expresión ideal en aquella técnica de esbozo que la poesía popular había generado desde su acervo épico y lírico conjuntos.

Dentro de este mismo afán dramático cabe ubicar igualmente el fragmentarismo del romance, con “los característicos comienzos *ex nihilo* y [...] los desenlaces abruptos y suspensos”, según observa Samuel G. Armistead, recursos heredados del cantar de gesta (Díaz-Mas 1994: 18).

Además de su alto valor poético, el romance tiene la cualidad de ser un punto conflictivo del debate literario en el umbral de la corriente romántica. En la década de los veinte sus detractores y sus defensores vienen a apuntar, mediante sus diferencias y sus enfrentamientos, hacia los aspectos del romancero decisivos para su paralelo redescubrimiento en la nueva época. Es decir, los aspectos controvertidos del género son los que revelan los focos de interés del romanticismo para la renovación de la poesía. Dicha renovación se propone alimentar la creación literaria con los logros de la poesía popular. Al mismo tiempo, no supone alterar la naturaleza del romancero ni transformarlo radicalmente de acuerdo con la estética nueva. A los ojos de los románticos, el romancero representa la encarnación del espíritu popular español y es testimonio de su continuidad a lo largo de los tiempos. En esta postura con respecto a la poesía popular coinciden todos los románticos europeos, aunque no todos ellos disponen de un corpus de textos tan sólido y tan bien conservado como los españoles. Por otra parte, la investigación filológica y la labor editorial sistemáticas en este campo en España comienzan, precisamente, y como señalaba con anterioridad, en la época del romanticismo. La publicación de colecciones de romances, desde los más antiguos, corrobora la idea de los poetas sobre la persistencia de los valores del romancero. Da cuenta de cierta homogeneidad del corpus, pues a lo largo de todas las épocas se conservan sin grandes excepciones el metro octosílabo, la convención narrativa con el concepto implícito del oyente, y hasta los temas favoritos tratados. Dicho esto, el romancero se caracteriza por una gran versatilidad estilística y temática, de manera que exitosamente puede devenir la expresión adecuada para la búsqueda lingüística y estética de las sucesivas épocas literarias.

Al mismo tiempo, cabe recordar dos hechos. En primer lugar, que la recuperación del romance no se produce *ex nihilo*: aunque el siglo XVIII no sea el más productivo en el campo del romancero, no por haberse adoptado el paradigma neoclásico, con los ojos puestos en un modelo retórico y unos temas preferidos diferentes, el romance deja de cultivarse. Más bien se adapta al temario dieciochesco, en su apartado pastoril o anacreóntico (Díaz Larios 1997: 516).

En segundo lugar, como ya se ha dicho, la recuperación se desarrolla a través de la creación original y de la labor de los colectores y editores de los romances antiguos. Entre éstos, el más relevante es Agustín Durán, quien entre los años 1828 y 1832 publica cinco tomos de *Romancero*, tarea continuada posteriormente y ampliada a otros volúmenes. En 1849 empieza a publicarse una nueva versión de la colección, contando con un número de poemas recopilados muy superior al de la serie primitiva⁵.

Durán no fue el primero en haberse propuesto una recopilación de romances; no obstante, fue quien dio a conocer un número mucho mayor de poemas que los otros colectores y quien se ha convertido en una referencia persistente para la investigación posterior. Recuérdese, no obstante, la primera actividad de Durán como defensor del teatro español de los Siglos de Oro, la cual se advierte tanto en su *Discurso* (1828) como en sus ediciones de obras del teatro español de la época. En el origen, pues, investigador del teatro⁶, Durán ahondó en la tarea de colector de romances habiendo tomado conciencia de que el romancero español estaba difundiéndose y valorando más en el extranjero que en la propia España. Para el público lector español esto podría haber supuesto una pérdida cultural grave, en favor de otros públicos para los cuales la poesía de España

⁵ David Thatcher Gies sistematiza la cronología y el contenido de los sucesivos volúmenes del *Romancero* y de los planteamientos metodológicos de Durán señalados en los *Prólogos y Discursos preliminares* a éstos, en el capítulo III, “Criticism and the *Romancero*”, de Gies 1975 (pp. 92-119). Conviene recordar que la práctica de componer colecciones de romances se remonta al temprano siglo XVI, siendo por lo tanto casi contemporánea a la invención de la imprenta. El primer volumen de este tipo redactado expresamente para ser impreso es el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (publ. Valencia, 1511). La obra se asemeja a la propuesta de Durán, al recoger algunos romances viejos. También está destinada al público, cosa no siempre obvia en aquella época (Di Stefano 1997: 290-91).

⁶ *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, publicado en el mismo año de empezar a imprimirse el *Romancero* (1828), al que se le reconoce el valor de manifiesto romántico (cf. Sainz Rodríguez 1979).

deviniera una especie de propiedad. En palabras de David T. Gies, “[Durán⁷] became incensed [ante su trabajo] when he recognized that foreign editors were «stealing» Spain’s popular poetry for publication abroad, while this most important segment of literature remained virtually ignored at home” (Gies 1975: 92). El colector, en su *Prólogo* al primer tomo del *Romancero*, el *Romancero morisco*, precisa: “y antes de muchos años tendremos que acudir a las bibliotecas extranjeras, si queremos estudiar las obras que nos pertenecen” (cit. en Gies 1975: 94). A Durán lo guía el propósito de recordar y estudiar el patrimonio poético nacional, sin limitarse ni mucho menos a publicar los romances más antiguos. También incluye los posteriores y compuestos por autores conocidos de nombre, y, dado que ha dedicado muchos años al estudio del género, termina proponiendo clasificaciones del material (según sus “asuntos y materias”, sus referencias históricas, su “carácter y aspecto”, el “espíritu que en ellos predomina” etc.), en clases y subclases extensamente explicadas⁸. Igualmente, presenta conclusiones propias a base del material estudiado, teniendo en cuenta el carácter, el papel, el funcionamiento social etc. del romancero⁹.

En cuanto a la recepción crítica de la obra de Durán, la aparición de sus sucesivos volúmenes es por lo general aplaudida, aunque al principio también hay quien critica la falta de rigor en la edición, frente a la pretensión de una labor científica. Por una parte, varias reseñas de la prensa española en el país y en el extranjero resaltan el mérito de Durán ante la creciente necesidad que existe en este campo. Manifiestan entusiasmo por hacerse presente al público una parte crucial de la literatura nacional. Por otra parte, desde el principio se formulan algunas críticas del proceder del editor. D. T. Gies cita las reservas del *Athenaeum* londinense respecto del primer tomo: “it lamented (with total justification) that he [Durán] showed no strict separation of fictitious and historical *romances*, there were no explanatory notes, no notice of variants was taken, and Durán limited

⁷ Todos los corchetes son míos, salvo indicación expresa y salvo las citas de otros investigadores en las que queda clara la intervención de los mismos.

⁸ Véase por ejemplo el *Prólogo* a la edición del *Romancero* de 1849 (de la serie *Biblioteca de Autores Españoles*, Durán 1849), donde se reproduce igualmente el *Discurso preliminar* del *Romancero de romances caballerescos e históricos* (1832). Los dos textos contienen clasificación de los poemas recopilados; la distancia temporal entre la creación de ambos corrobora la perseverancia del afán de sistematización en Durán, no obstante la calidad desigual de su trabajo a lo largo de los años.

⁹ P.ej. *Discurso preliminar*, *ibid.*

himself to the *Flores* collection, reprinted by Juan de la Cuesta in 1614”. El *Correo*, a su vez, “faulted Durán’s injudicious editing, complaining of the lack of selection, the absence of orthographic «corrections» and the presence of *romances* «que ofenden los oídos de los inteligentes»” (Gies 1975: 95). Hasta en el año 1847, ante la inminente publicación de otro tomo de romances por Durán, George Ticknor escribe en una carta: “Durán has neither critical skill, learning of an accurate sort nor good taste”; opinión, por cierto, cambiada poco tiempo después y de manera radical (Gies 1975: 103-104)¹⁰.

Si bien es cierto que en la primera entrega de la tarea de Durán se echa de menos un comentario del editor, las siguientes testimonian con qué seriedad enfocó la investigación. La obra incluye explicaciones literarias e históricas formuladas al estilo de ensayo, con el objetivo de englobar los diferentes elementos que contribuyeron a la formación del romance y de presentar las distintas facetas de su funcionamiento: su carácter, su papel cultural y social, etc.¹¹ El editor también presenta conclusiones propias acerca de los orígenes del género, p.ej. en el *Discurso preliminar al Romancero de romances caballerescos e históricos*.

De ahí que el interés de los románticos por el romance sea una manifestación del interés por la forma literaria que mejor ha expresado el carácter nacional de los españoles. Pero también es una memoria de su uso literario a lo largo de los siglos. La esencia del género, persistente por lo menos hasta el Siglo de Oro, refuerza su valor de arte auténticamente popular. Esta característica diferencia la búsqueda de las raíces de lo propio en la literatura en España y en Polonia: en este país ni la balada, ni la *gawęda* son una vertiente constante distintiva de lo polaco.

De ello se infiere que el romanticismo español desde sus orígenes cuenta con una referencia anterior eminente y nunca extirpada de la expresión literaria del país, independientemente del sucesivo cambio de los paradigmas culturales. La asociación del romance a lo más genuino del espíritu español es el motivo para

¹⁰ La recepción del *Romancero* se comenta con bastante detalle en Gies 1975.

¹¹ “Durán continued his examination of the *romances*, dealing with their origins, social relevance, sources, manifestations, central ideas (they, too, reflected man as an individual rather than as an extension of institutions or abstract conflicts), moral values, and chronology” (Gies 1975: 100).

proponerlo como un puente para reunir la novedad de la época con la tradición literaria de España.

Por otra parte, parece un tanto problemático hablar de una recuperación culta del romance en el romanticismo. Sí se advierte la asimilación y la adaptación del género a la estética romántica. Igualmente la obra de un poeta romántico basada en un tema romanceril puede tener finalmente un carácter culto. Pero parece que en lugar del término de recuperación, es más pertinente el de convivencia: la osmosis que se había dado entre la vertiente popular y la culta por lo menos desde el siglo XV. Conviene tener en cuenta los factores extralitearios, como la utilización limitada de la escritura o, posteriormente, la invención de la imprenta. Tal y como se ha dicho más arriba, aquellos factores básicos influyeron en el trasvase de parte del legado del romancero a otro ámbito de su cultivo y circulación.

Con todo, durante el romanticismo el romance es sometido a cambios estructurales importantes, como el de aunar diferentes formas métricas, en oposición al octosílabo prevaleciente en el romancero anterior; dicho lo cual, la variedad métrica no es ni mucho menos una aportación exclusiva del siglo XIX. En este sentido es emblemática la introducción de otros elementos, como el episodio interpuesto, la digresión y la intervención directa del yo del poeta. Todos ellos hacen que se dilate la unidad del discurso. Igualmente se proponen cambios cualitativos, susceptibles de orientar la obra hacia un sentido sorprendente: mediante el uso del humor, la parodia y la aplicación de la ironía romántica, para dar al poema la, paradójica en este caso, unidad.

Todo lo que queda explicado hasta esta parte sobre el romancero atañe a la obra de José Joaquín de Mora. En la formación literaria del poeta, el romance marcó un paso importante. Sucedió en los años de la querrela calderoniana¹², sin duda uno de los debates literarios más peculiares que se han dado, ya que en ella los defensores del romanticismo (el bando de Juan Nicolás Böhl de Faber y su esposa Francisca Ruiz de Larrea) profesaban ideas ultraconservadoras, también en política, mientras que los liberales políticos eran partidarios de la estética

¹² Acerca de la querrela calderoniana, cf. también pp. 234-260.

neoclásica. Mora estuvo entre estos últimos. El romance no fue el foco de la polémica, la cual se desarrolló en torno a Calderón y al teatro barroco español. Pero en 1813 Francisca Ruiz de Larrea, en el umbral de la etapa decisiva de la querrela (a partir de 1814), envió a Schlegel tres romances breves compuestos por Mora, los tres de tema histórico (*Las granadinas a la reyna Isabel*, *Bustos y Zaide*), “dont le thème”, según apunta Camille Pitollet, “lui avait peut-être été suggéré par cette «buena mujer» [Larrea]” (Pitollet 1909: 79)¹³.

Más allá del significado del romancero en la formación literaria de Mora, cabe insistir en su relación, innegable y directa, con *Don Opas*. La leyenda de la pérdida de España había alimentado el romancero mediante la utilización de diversos episodios por numerosos autores¹⁴, produciendo obras de diferente valor artístico. En el *Romancero* de Durán se encuentran varias composiciones en torno a la pérdida de España. Entre ellas, algunas tratan sobre los acontecimientos aludidos en *Don Opas*, los que precisamente sustentan su argumento. Tal es el caso de los romances sobre la violación de Florinda, sobre el supuesto tesoro encantado que resulta ser el presagio de la pérdida de España, sobre la venganza de don Julián, o sobre la perdida batalla de Guadalete.

Por otra parte, dentro de esta categoría existe otra clase de poemas que podemos llamar apócrifos. Se trata de romances arraigados en los sucesos del argumento de *Don Opas* pero cuya aproximación se centra en el margen de los acontecimientos principales. En este apartado se encuentra por ejemplo un brevísimo romance sobre cómo Rodrigo se enamoró de Florinda al verla lavarse el pelo. También la queja de ésta, que en su mayor parte adopta la forma de monólogo; y otro poema de parecida estructura que narra la escritura de una carta

¹³ Por cierto, los tres romances fueron precedidos de una explicación dirigida a Francisca Ruiz de Larrea, en la cual Mora expresa de una manera sumamente romántica el origen de los poemas: “[...] van tres romances, en que he procurado imitar el estilo de los antiguos romances españoles. Vm. se admiraría si leyese los romanceros. Allí se encuentran pensamientos filosóficos y meditaciones encumbradas, expuestas con el lenguaje más sencillo y natural. Allí se ve lo que es el influjo de la naturaleza en los primeros ensayos poéticos de los pueblos. Y quien diría que esta Nación, tan célebre por la viveza de su imaginación, ha producido los pensamientos más melancólicos, y cuadros más análogos a los climas nebulosos del Norte que a la risueña atmósfera del mediodía. Yo no sé si me engaño, pero las muchas observaciones que he hecho en mis viajes por lo interior de España, me han hecho conocer que el pueblo tiene una cierta inclinación a la melancolía, que se descubre aun en sus danzas voluptuosas, en los arpegios monótonos de la guitarra, en los calderones de sus cantatas, etc.” (cit. en Pitollet 1909: 79).

¹⁴ Sobre la figura del rey Don Rodrigo en los romances, cf. Díaz 2001.

a don Julián por Florinda (una vez más, tras el planteamiento inicial de la mano del narrador, el resto del romance es constituido por el texto de la carta). Asimismo, el lamento y juramento de venganza por Julián, esta vez con la intervención del narrador pospuesta hasta el mismo final. Del rey Rodrigo también existen romances que explican su dolor y su deseo de penitencia tras la pérdida de España.

En estos romances marginales se desbanca ocasionalmente el elemento épico y se emplea un estilo más lírico, lo cual, de manera muy directa, los relaciona con *Don Opas*. Éste emplea este tipo de planteamiento fabular, pues no se ciñe tan sólo a la relación de los hechos que marcan el argumento. Puede afirmarse que la vertiente lírica del poema digresivo de Mora también tiene precedentes en una poesía más antigua: tanto en la que mayoritariamente cede la voz al protagonista¹⁵ como en la que ofrece un concepto del narrador destinado a completar el hueco humano producido por un mero relatar los hechos épicos¹⁶.

Cabe señalar que los romances sobre Rodrigo no sólo abordan el tema de la conquista de España: los hallamos sobre su elección para rey de los godos y sobre un torneo que se organizó para ayudar a la duquesa de Lorena¹⁷. No obstante, Mora no recurre a estos antecedentes en su poema.

En cambio, sí se vincula con *Don Opas* otra clase de romances que es posible distinguir entre el material presentado por Durán. Se trata de los poemas que tienen por protagonista a un personaje que Mora refleja pero en un segundo plano. Tal es el caso de varios romances sobre el moro Muza, centrados en sus amores; o también, de los poemas sobre la toma de Carmona y de Toledo¹⁸.

¹⁵ Véanse por ejemplo: Anónimo: *Al mismo asunto* [violación de la Cava] (romance nº 587); Anónimo: *Quéjase la Cava viéndose violada* (nº 590); Juan de Timoneda: *De cómo la Cava escribió á su padre su afrenta, y le pide venganza* (nº 591); Anónimo: *El conde Julián jura vengar de Rodrigo la violencia hecha a su hija* (nº 592); Anónimos: *Rodrigo fugitivo y derrotado* (nº 597, 598 y 599) y Anónimo: *Rodrigo penitente, y su muerte* (nº 606). Y también: Lorenzo de Sepúlveda: *Al mismo asunto* [hallazgo del presagio de la pérdida de España] (nº 584), en Durán 1945, t.I.

¹⁶ Véanse por ejemplo: Anónimo: *De cómo el rey Don Rodrigo se enamoró de la Cava viéndola lavar sus cabellos a la vera de la fuente* (romance nº 585); Anónimo: *Al mismo asunto* [la derrota de Guadalete] (nº 596); Anónimo: *Rodrigo llora le pérdida de su reino* (nº 603) y Anónimo: *Lamento sobre la pérdida de España* (nº 605), en Durán 1945, t.I.

¹⁷ Gabriel Lobo Laso de la Vega: *Rodrigo electo rey de los godos* (romance nº 581) y Anónimo: *Ampara Rodrigo a la duquesa de Lorena* (nº 582), en Durán 1945, t.I.

¹⁸ Los romances nº 86-104 (todos ellos anónimos), el 609 y el 610, respectivamente, en Durán 1945, t.I.

Todo ello demuestra una característica relevante del romancero como conjunto, a saber, el sentido y la práctica de cierta manipulación de la materia literaria. Ejemplos de ella se han ofrecido más arriba a propósito del narrador de los romances de Rodrigo. Se advierte un enfoque cambiante y una calibración, también cambiante, del peso que se concede a los personajes, muchas veces ya preexistentes en la tradición y adaptados a la idea del relato que tiene el autor. En un romance de asunto histórico, un hecho episódico para la historiografía puede convertirse en el centro de la obra. Tal uso de la materia es típico de toda la épica. Está relacionado con la necesaria selección de tramas y motivos que se da, por ejemplo, en la novela moderna de tema histórico y con la individuación de la historia que emprenden los autores al convertirla en literatura. Se trata de la concretización de lo transmitido por la historiografía en unos personajes, reales o no, portadores de su significado histórico y al mismo tiempo dotados de rasgos que son resultado de la licencia del autor. En este punto existe un paralelismo con la tonalidad narrativa de los romances apócrifos.

El poema digresivo, desde su vertiente épica, se presta igualmente a la libre utilización de la materia y a su configuración de acuerdo con la intención del autor. En este sentido, el vínculo de *Don Opas* con el romancero está muy arraigado, en el contexto global de la épica en el cual ambos caben, salvadas sus particularidades y sus vocaciones diferentes.

2.3. La leyenda

En la práctica romántica de la restauración del romance, las denominaciones genéricas más comunes son: romance, leyenda y cuento. Siempre cabe tener en cuenta el carácter básico y englobante de estos términos que los escritores utilizan sin evidenciar un criterio común para denominar la obra de una u otra manera. Por ejemplo, *leyenda* es un membrete que se usa también para titular los cuentos legendarios o las narraciones en prosa. De manera que dichas denominaciones sirven más bien de punto de partida que se complementa con

adjetivos y precisiones para ubicar el texto en el tiempo o adelantar el enfoque del tema (Díaz Larios 1997: 519). La ambigüedad de los términos o, mejor dicho, el hecho de que a menudo se solapan, da cuenta de su carácter libre, no sancionado por una poética en particular, y, por otra parte, de su utilidad para abordar el conjunto de los temas que interesan a los románticos.

En España, a lo largo de toda la época, están presentes los temas históricos, especialmente los inspirados en la Edad Media, hasta la Reconquista, pero también otros relacionados con el descubrimiento y la conquista de América, con el reinado de los Austrias, etc. (Díaz Larios 1997: 527). Por otra parte, es notoria la presencia de los temas locales, contemporáneos y de actualidad política, sobre todo durante la Ominosa Década (Díaz Larios 1997: 517). En más de una ocasión estas dos vertientes coinciden para transmitir un mensaje o una diagnosis actual, utilizándose el asunto histórico para evitar las posibles consecuencias nefastas que pudiera sufrir el autor por motivos políticos. Éste, precisamente, es el caso de *Don Opas*.

La primera obra que cabe destacar dentro del ámbito de la épica histórica es *Florinda* (1834) del Duque de Rivas. Pertenece al mismo ciclo de poemas que *Don Opas*, el de la leyenda de la pérdida de España, el cual se inició con *La pérdida de España*, de Montengón. Además de Saavedra y Mora, se inspiró en ella Espronceda, quien, no obstante, no dejó concluido su *Pelayo*. *Florinda*, emprendida por el Duque de Rivas en época temprana en la década de los veinte, representa, según Luis F. Díaz Larios, “la primera síntesis de su obra entre el clasicismo liberal y el medievalismo europeo contemporáneo” (Díaz Larios 1997: 518). Influyeron en ella no sólo versiones literarias anteriores de la leyenda del rey Rodrigo, sino también crónicas históricas, fuente relevante para casi todos los poetas épicos del romanticismo. También es probable que dejaran ahí su huella obras extranjeras: *Count Julian* (1812) de Walter Savage Landor, *Roderick, the last of the Goths* (1814) de Robert Southey y, sin duda alguna, *Sardanapalus* (1821) de Byron (Díaz Larios 1997: 518). La influencia de la literatura inglesa complementa el espectro de las inspiraciones y las remodelaciones del romance que llevaron a los románticos a instaurar la nueva fórmula épica. Paralelamente al replantearse el romance, los poetas leyeron, tradujeron e imitaron el *Ossian* de

James Macpherson, los cuentos poéticos de Byron y las novelas de Walter Scott (Díaz Larios 1997: 516).

Díaz Larios caracteriza *Florinda* desde el ángulo de dicha síntesis de lo clásico y lo romántico. Así resume el investigador el carácter innovador del poema:

El narrador interrumpe el discurso narrativo con sus propias efusiones sentimentales [...]. El origen tradicional, clásico y moderno de las estructuras retórico-lingüísticas de tipo descriptivo –anochecer, aparición de la luna, amanecer, cabellera femenina, mujer disfrazada de guerrero, etc.– confirma el afán sintetizador de la obra. Junto a ello, la mitología queda reducida ya a una función alusiva [...] o elusiva [...]. Ha desaparecido la máquina y lo maravilloso se limita a la nigromancia [...], los sueños [...] o las alucinaciones [...]. Junto a la métrica, la relativa frecuencia de símiles prolongados muestra aún la pervivencia de usos épicos, mientras [algunos] fragmentos [...] conforman una verdadera égloga que incluye una vez más el tópico del *beatus ille*. Estas estrofas, abrazadas por otras de intensidad dramática, ponen de manifiesto la convivencia de motivos clásicos introducidos en una secuencia que busca el efectismo mediante el contraste. El patetismo que Saavedra infunde al tema se subraya en el nivel léxico: los epítetos tradicionales e idealizadores coexisten con los subjetivos, predominando éstos sobre aquéllos (Díaz Larios 1997: 518-19).

Díaz Larios proporciona una característica del conjunto de los poemas aludidos del ciclo del rey Rodrigo. En todos ellos destaca la clave de lectura contemporánea prevista por el autor. No obstante, en este sentido se produce una escisión entre los poetas liberales exiliados y los que permanecieron en España: los primeros hacen énfasis en las causas de la pérdida de la España actual, por lo tanto, vuelven al pasado para reflejar el presente, mientras que los segundos parecen preocuparse más por el futuro, a medida que el reinado de Fernando toca a su fin. De todas maneras, el recurrir a un asunto histórico para ocuparse de la actualidad, estrategia que une ambos grupos de autores, está basado en

la tendencia a proponer una lectura simbólica de la Historia que va más allá de la simple ejemplaridad ilustrada. Dicho de otro modo, se trata de un síntoma de Romanticismo en la estructura profunda de un género que se desintegra en su superficie. En el orden expresivo, estas obras coinciden también en la subjetivación del relato determinada por la irrupción del mundo personal del narrador; la creación de distintos niveles y el tratamiento patético de los protagonistas, quienes, al anteponer sus pasiones a sus obligaciones históricas, rebajan su dimensión heroica a la vez que aumentan su complejidad humana; la ruptura de la linealidad narrativa con la inclusión de episodios secundarios que mantienen la expectación y retrasan el desenlace; la sustitución de la

máquina y lo maravilloso cristiano por la actuación de las fuerzas ocultas naturales; las fluctuaciones estilísticas y el aumento de epítetos subjetivos referidos a campos nocionales de lo misterioso y horrible (Díaz Larios 1997: 517).

Díaz Larios remata su característica con un comentario-resumen que cabe tener presente a la hora de contemplar la confluencia de lo novedoso y lo tradicional en la renovación de la épica: “Aisladas, estas características no son nuevas: la novedad es que a partir de una época se concentren en las narraciones poéticas que se alejan de los arquetipos épicos” (Díaz Larios 1997: 517).

Por último, el investigador insiste sobre unas cuantas particularidades más de la narrativa histórica del período, generalizables más allá del ciclo de Rodrigo.

Los autores

suelen preferir los asuntos medievales que reflejan agudas crisis de la historia nacional; combinan lo legendario e imaginativo con lo histórico; complican la unidad de la fábula con acciones secundarias episódicas; siguen usando la octava como forma métrica por excelencia, pero empiezan a ensayar otras estrofas; y aunque buscan la «expresión noble, sublime y elegante» que recomendaba Luzán en su *Poética* (IV, 12), dan muestras de adaptar el estilo a los tonos y niveles del relato, interferido por la presencia del narrador (Díaz Larios 1997: 517).

En 1840, cuando José Joaquín de Mora publica sus *Leyendas españolas*, la suerte del debate entre los detractores y los defensores del romance está decidida a favor de la plena incorporación del género para expresar lo específico de la nueva corriente.

Don Opas forma parte de las *Leyendas españolas*, una colección de poemas con preponderancia de temas históricos, pero también con algún toque contemporáneo costumbrista (*Don Policarpo*). Dada la denominación de *leyenda* por parte del autor, cabe comentar la relación de ésta con el romance. Tal y como afirma Díaz Larios, el camino de los románticos hacia la leyenda “no es uniforme, sino que discurre con vacilaciones y retrocesos”. Sobre todo, está visto que el género no pudo forjarse ni abrirse paso hacia el público con tan sólo recurrir a los temas históricos. Los lectores acogían con mayor interés el romance, tanto el de creación contemporánea, como el antiguo contemporáneamente editado. Por otra

parte, tuvo gran peso la novela histórica como la que alteró el patrón de la épica clasicista. Este doble proceso se produce en el espacio desertado por la pérdida de importancia de la epopeya. “La inevitable decadencia de la epopeya”, apunta Díaz Larios, “era, en definitiva, expresión literaria del profundo cambio espiritual experimentado por la sociedad al pasar del orden aristocrático del absolutismo al burgués del liberalismo” (Díaz Larios 1997: 519).

La valoración del romancero por su carácter popular, en su capacidad para expresar la idiosincrasia nacional y en su dimensión universal, no exclusiva de ningún ámbito social, se traduce en la orientación de lo que queda de la epopeya en manos de los románticos. En 1832, José Joaquín Virués y Espínola, en un comentario a su *Cerco de Zamora*, expresa su intención de contribuir con ella a que la epopeya recupere su “primitiva popularidad anterior”. Junto con ello, “reclama el derecho a poseer un estilo propio, sin pretensiones puristas ni arcaizantes, para que su «obrilla [...] la lean con igual facilidad, gusto y provecho todas las clases no idiotas»” (Díaz Larios 1997: 519). Al mismo tiempo, Virués se aleja del concepto de la leyenda basado sobre la veracidad de los hechos representados.

Díaz Larios considera que los ejemplos más significativos de la evolución de la leyenda en esta fase del romanticismo son *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, del Duque de Rivas (1834) y *Esvero y Almedora, poema en doce cantos*, de Juan María Maury (1840).

El subtítulo del poema de Saavedra es, precisamente, *leyenda en doce romances*. Al igual que *Florinda, El moro...* prosigue la elaboración de una fórmula épica romántica, conservando reminiscencias técnicas neoclásicas. En el cruce de ambos ejes, el poeta elige el endecasílabo, usado desde el s. XVIII en la épica y en la tragedia, en vez del verso de ocho sílabas. En la *Advertencia a los lectores* justifica su decisión apuntando que el endecasílabo es menos “amanerado” y que interpone “menos obstáculos al progreso de la acción”. Esto debe considerarse en el contexto de la búsqueda realizada por muchos autores del momento, encaminada hacia el acercamiento del verso a la prosa, sin perder el elemento musical de ése (Díaz Larios 1997: 520).

El moro expósito ofrece interesantes premisas para observar el cambio en

el tratamiento de la acción y del tiempo en el dominio de la épica. Francisco Martínez de la Rosa, en sus *Anotaciones a la Poética*, postula que una obra épica debe conservar la unidad de acción. Díaz Larios insiste en la estratificación de dicha unidad en *El moro...*: “En el nivel profundo de la estructura, tal unidad aparece en el sentido providencialista que Rivas da a su visión del mundo, pero en el nivel narrativo, la acción principal [...] se interrumpe con otras secundarias y con digresiones [...]”. En lo que atañe al tiempo, el poeta introduce el “presente actual del narrador que interfiere líricamente en la historia” y el “pasado remoto de la acción relatada”, lo cual diferencia su leyenda de la epopeya. Díaz Larios se atiene a la afirmación de Vicente Llorens, de que es la “conciencia de la lejanía histórica” la que distingue a un romántico de un clásico (Díaz Larios 1997: 520-21).

Desde el punto de vista del poema digresivo, forma en la cual, formalmente, se inscribe la *leyenda* de José Joaquín de Mora, son relevantes los procedimientos retórico-lingüísticos empleados por Rivas. Éstos

responden a la misma técnica de contrastes a que el autor somete los demás ingredientes de su obra. Abundan las imágenes de tipo *similitudo*, sobre todo en la narración principal, realzando así su carácter solemne e idealista; pero en las secuencias en que intervienen personajes populares –lo que ya es una novedad– el nivel léxico cambia, introduciendo un vocabulario común, incluso vulgar, que subraya el realismo de las escenas. Ejemplo siempre aducido por los críticos es el logrado romance VI, donde se contrastan el melancólico regreso de Nuño Gustios a su palacio y la alegría con que se le recibe en Salas. El efecto se consigue oponiendo en una misma secuencia temporal la escena costumbrista de los preparativos culinarios del ama del Arcipreste y las plegarias, el tedúum y la plática que se hacen en la iglesia. En resumen, Rivas aspiraba a plasmar la vida en sus aspectos más cotidianos y joviales, y también en los más graves y sublimes, en medio de los cuales el protagonista, al conocer su verdadera identidad, se ve impulsado a cumplir su destino de restaurador de la honra familiar (Díaz Larios 1997: 521).

No obstante, es la segunda obra señalada, *Esvero y Almedora*, de Juan María Maury, la que ofrece más características similares al poema digresivo. Publicado en el mismo año que *Don Opas*, el poema se remonta en los orígenes de su creación hasta la década de los veinte.

Llama la atención el tratamiento del personaje y la valoración del asunto por el autor, en lo cual, por cierto, Maury coincide perfectamente con la postura

de Słowacki en *Beniowski* y de Espronceda en *El diablo mundo*. En palabras de Díaz Larios, la obra

desde la proposición y la invocación adelanta resonancias ariostescas y tassianas que confirman el aprecio por los ideales caballerescos, mientras rechaza su trivialización en libros de caballerías que habían puesto de nuevo en circulación sus traductores e imitadores ingleses y franceses. Maury no pretende componer una epopeya, sino un *romanzo* a la italiana. No hay «nada en la acción de extraordinario: ama / y es amado un mancebo...» (1840, II, pág. 38). Sin embargo, quien se adentre en él, atraído por el encanto de sus cinceladas octavas, que ocasionalmente desfallecen, pronto se sentirá en medio de una selva de aventuras. [...] Una serie episódica [desde que se interrumpe la acción principal en el canto I] mantiene la expectación mediante el juego de ocultamientos y revelaciones de la identidad de los personajes principales, que dilata la fábula. El desenlace se sospecha en el canto X, pero se resuelve en el XII [...]. Como descansos en medio de esta «ficción libre», el imaginativo erudito y afrancesado malagueño recurre a la técnica del *cuento dentro del cuento*, poniendo en boca de sus personajes «historias entretenidas» originales y de extracción folclórica o literaria. Con ello procura que la acción principal discurra remansada por amenos meandros hacia su final (Díaz Larios 1997: 522).

Maury introduce también digresiones; entre ellas, las que tienen forma de apóstrofe (p.ej. a la naturaleza). Estos dos recursos son capitales para los poemas digresivos asunto de estas páginas. Para el caso de *Don Opas* es esclarecedora la reunión de las constantes del poema digresivo en *Esvero...*, una obra que, al igual que la de Mora, se publica bajo la denominación de leyenda.

Con todo, ahí no se agota la riqueza del planteamiento de Juan María Maury. Aparte las características citadas arriba, Díaz Larios apunta:

Maury ambicionaba armonizar el clasicismo de la épica erudita con las innovaciones románticas de los poemas contemporáneos. *Esvero* y *Almedora* es una creación de primer orden que aúna alusión mitológica y exotismo oriental, verdad histórica y ficción, alegoría y humor, tragedia y comedia, estilo sublime y llano, personajes nobles y vulgares; en fin, Virgilio, Ariosto y Tasso con Scott y Byron (Díaz Larios 1997: 522).

Todo ello, a pesar de la conclusión de que, frente a los logros de Rivas, Espronceda y Zorrilla, y en el momento en el que apareció, la obra de Maury resultara bastante anacrónica (Díaz Larios 1997: 522), no debe quitarle el valor de una creación rica y relevante para el análisis de otro poema contemporáneo, *Don*

Opas.

2.4. La epopeya burlesca

Finalmente, entre los afluentes del poema digresivo, cabe destacar la epopeya burlesca, la cual, aunque a primera vista parezca extraño y hasta irónico, une éste con la tradición de las grandes formas de la épica en verso. El poema burlesco es su predecesor cronológico cercano y su pariente cercano en una serie de parámetros estéticos.

La poesía épica se cultiva y conoce un gran desarrollo en el romanticismo, en formas de diversa extensión, desde baladas y leyendas hasta poemas que se remontan y se inspiran en la epopeya antigua¹⁹. La épica romántica en verso, al adoptar tempranamente la propuesta byroniana del cuento poético, se enriquece significativamente en cuanto al planteamiento, al héroe y a la problemática moral. Asimismo, todo cuanto en el personaje haya de desgarramiento, fragmentación, silencio y omisión, se traduce a la técnica literaria. El cuento poético y, por otra parte, el poema digresivo, acercan al narrador europeo al impresionismo, el cual como técnica literaria se explotará unos lustros más tarde, pero cuyo itinerario pasa, indudablemente, por los hitos de la narración no lineal. La no cronología del relato y el misterio que envuelve al protagonista byroniano por el silenciamiento del pasado, aunque pertenezcan a planos diferentes de la obra, comparten el concepto de la organización de la materia literaria de acuerdo con un ritmo de lo dicho y lo callado, de los relieves y huecos patentes (el oxímoron es perfectamente válido) que hallamos en la estética del fragmento.

La épica romántica está sometida a los mismos cambios que recorren la lírica y el drama. Es exagerado afirmar que en el romanticismo la ruptura con la normativa o la preceptiva sea siempre un gesto radical y sin precedentes. Por citar

¹⁹ La literatura polaca sólo entonces, entre los años 1832-1834, con *Pan Tadeusz* (“Don Tadeo”) de Adam Mickiewicz, ve realizado su sueño de la epopeya nacional, anhelada desde el Renacimiento.

un ejemplo, la epístola del siglo XIX, con su naturalidad y su estilística heterogénea, está precedida por las transformaciones del siglo anterior: el sentimentalismo había introducido en la misiva un tono más íntimo y había cambiado la relación del remitente con su destinatario; el rigor formal, incluidas las fórmulas de inicio y de despedida, cede a la necesidad y al gusto del que escribe. La normativa y la preceptiva, como conjunto de reglas establecidas y también enseñadas, transmitidas como obligatorias, no siempre tiene toda la vigencia que estaríamos dispuestos a reconocerle.

Sin embargo, no es lo mismo romper con la preceptiva que romper con la convención: ésta no necesariamente depende de lo prescrito; puede ser espontánea y tácita. La convención es más duradera que la preceptiva, ya que trasciende los límites temporales de los usos recomendados como modelos.

De manera que si el romanticismo no siempre rompe con la normativa/preceptiva, ciertamente transforma el uso, el modo de escribir. El poema digresivo romántico es una forma que remite más bien a los conceptos de la convención y la modalidad que a los de la normativa (normativa negada, en este caso) y el recurso específico. Por esta razón, el poema digresivo puede considerarse en el plano de las grandes líneas de la evolución de la literatura. Su importancia en el panorama general de la épica se basa en la transformación del sujeto-narrador y de la narración, lo cual se contrapone a los valores de la épica original, que concedían al narrador un papel limitado. Según observa Wiesław Pusz, en la epopeya antigua, “el narrador se manifestaba solamente en la invocación preliminar a las Musas y en el anuncio del asunto (concluso). No tenía invención creacionista, sino transmitía aquella historia conclusa; era un rapsoda-médium” (Pusz 1977: 486).

El poema digresivo romántico se inscribe en la línea de la épica en verso, contando también con los códigos de la epopeya. Sólo en la expresión lingüística, hallamos invocaciones, apóstrofes, comparaciones homéricas y paralelismos que, aunque sea paródicamente, están presentes y de los que se hace cierto alarde. En el caso de las obras aquí discutidas, *Don Opas* de Mora retoma la mecánica de la epopeya en el sentido de tipo de trama y su ambientación: reyes, caballeros, complots, guerras, batallas, etc.; en resumidas cuentas, asuntos graves y relativos

al Estado, un ente mayor con respecto a un asunto particular.

Igualmente, dentro del legado de la epopeya, cabe situar la magnitud que caracteriza otras obras digresivas. La ambición de representar la condición del ser humano, propia de *Beniowski* y de *El diablo mundo*, se basa en premisas románticas: la historia importa menos que en la Antigüedad y, por otra parte, importa menos que el aspecto filosófico, la visión romántica del ser humano (sin por ello pretender que la historia no ocupe lugar en ésta, pues dicha pretensión sería insostenible). La perspectiva religiosa que subyace a la epopeya antigua, en Espronceda y en Słowacki, si bien de un modo distinto, es tanto o incluso más importante. Aquí, los dioses no intervienen en la vida de los hombres cambiando el rumbo de los acontecimientos; en Słowacki, las batallas no se cantan ni se celebran, pues ni siquiera se representan. En el canto III del poema, Beniowski sólo contempla unos penachos de humo y oye cañonazos en el valle; en el canto VIII, la batalla –la única del poema presentada en narración heroica–, es la escaramuza a zapatillazos entre mujeres y eunucos. La batalla narrada desde una voluntad y una afirmación de la acción está ausente; es más, está negada irónicamente. De ahí que no pueda ser vehículo de una visión afirmativa ni tampoco escenario para una intervención divina.

Esto no constituye obstáculo alguno para que unas obras de la épica moderna, *El diablo mundo* y *Beniowski*, den cabida a una reflexión religiosa muy potente. En el poema español, la problemática del bien y el mal atraviesa todo el texto, convirtiéndose en una de sus dominantes. Pero la perspectiva religiosa adquiere un enfoque individualista. El titanismo esproncediano, como cualquier titanismo, difícilmente puede llamarse intimista, aunque precisamente los titanes literarios se cuentan entre los héroes de los sentimientos más profundos y las convicciones más sentidas. Por cierto, el titanismo favorece el despliegue de medios expresivos y pictóricos propicio a dar al asunto una amplitud epopéyica. Pero el individualismo romántico traslada el terreno de la acción de una llanura o un campo abierto al corazón humano: ahí tienen lugar la batalla con uno mismo y el enfrentamiento con los dioses. Si Espronceda plasma ideas titánicas en la introducción a su poema digresivo, es porque comprende que se trata de una forma de un sincretismo ejemplar; pero también, porque intuye que se trata de una

forma poética con capacidad suficiente para acoger la fórmula del hombre romántico, a través de los contenidos más insignificantes y los más serios. Si Słowacki, a su vez, retuerce el modelo del caballero respetable y lo despoja de toda oportunidad bélica, a cambio ofrece estrofas dedicadas a la nación polaca y otras a Dios en la naturaleza y en el alma del hombre, cuya fuerza literaria y cuyo impulso bien pueden representar los fundamentos de la epopeya del individuo romántico, compitiendo en igualdad de condiciones con la dinámica de la acción externa, desarrollada fuera del sujeto por la epopeya antigua.

Dicha ambición de representar la condición humana, propia del poema digresivo, está acompañada por la conciencia de la adecuación de la herramienta digresiva para ese fin: maduración de la idea y de la forma que pueden adherirse a un romanticismo ya definido. La envergadura de la empresa, su energía y la cantidad de recursos que sirven a la narración también hacen pensar en la epopeya. La tarea narrativa del poema digresivo podría describirse como una movilización del lenguaje, una acción llevada a cabo con un propósito mayor en la mente. Incluso la conciencia de los medios utilizados, la cual es tan emblemática del poema digresivo que virtualmente podría convertirse en su maldición, tiene algo en común con la mirada panorámica del narrador antiguo de hazañas y enfrentamientos.

Con todo, no existe nada más ajeno al poema digresivo que un aire o una intención heroica seria. Un narrador irónico no podría nunca firmar una epopeya, aunque sólo sea porque no soportaría la unicidad de tono. En cambio, sí ofrece fragmentos de epopeya *buffa*. No debe ser casualidad que, retrocediendo en la historia de las formas extensas de la épica en verso, lo digresivo sea vecino próximo de lo burlesco, o heroico-cómico. Los autores decimonónicos, por el tipo de enseñanza de las letras practicado en todo el continente europeo, conocían la literatura clásica grecorromana, por tanto, el modelo de la epopeya les era perfectamente familiar. Por otro lado, los modelos de la Ilustración forman parte del proceso formativo de gran número de artistas románticos. No hay que olvidar que en países como Polonia y, más aún, España, lo dieciochesco pervive cuando p.ej. en Inglaterra el romanticismo presenta ya un cambio generacional dentro de su mismo marco. La epopeya burlesca en particular conoce una gran proliferación

en el siglo XVIII. Como consecuencia de ello, la familiarización de los románticos con el modelo de la epopeya, tanto el afirmativo como el paródico, es muy alta. Sin cubrir todos los aspectos del poema digresivo, el género heroico-cómico es para él un antecedente a tener en cuenta.

Su florecimiento en el siglo XVIII es consecuencia de una genealogía muy larga, no sólo porque lo burlesco hace referencia a la epopeya griega y romana, sino porque incluso la epopeya paródica como tal es invento de la Antigüedad²⁰. El primer ejemplo de ella conservado en su totalidad es la *Batracomiomaquia* (combate entre ranas y ratones), del siglo V a.C. La intención paródica, patente desde el título, así como la elección de los personajes – los animales gozarán de popularidad inagotable en tanto héroes burlescos–, continúa bajo la misma forma hasta el siglo XIX inclusive.

En cuanto a la estética, la parodia y la comicidad son los distintivos imprescindibles del género. La primera de ellas es el catalizador de la actividad del narrador. Por una parte, tiene un significado estético, al producir el efecto cómico; por otra parte, sirve para deformar el modelo literario de la epopeya (de manera que su actividad es la de fomentar un procedimiento de estilización)²¹. El efecto del género consiste en el choque entre lo elevado y lo bajo. Lo elevado proviene del uso de la epopeya como referencia subyacente; lo bajo se desprende del estilo, de la expresión lingüística, o la ridiculización de los protagonistas mediante la caricatura, el desenmascaramiento moral, la discrepancia entre su

²⁰ En la vertebración de la característica de la epopeya burlesca, sigo de cerca a Pusz 1977.

²¹ Al margen de la relación paródica del poema burlesco con la epopeya, llama la atención el hecho de que la parodia, como todo fenómeno literario natural, es decir, no abstracto sino visto en el contexto de otros fenómenos, esté sometida a unas tensiones que la marcan de cierta ambigüedad. La determinación de lo que es parodiable en una época no tiene por qué ser momentáneo, puede ser todo un proceso paralelo a aquel que convierte algunas formas o discursos poéticos en anacronismos. La tradición gongorina en España es un buen ejemplo de ese proceso. A escala de toda Europa, la popularidad de la epopeya burlesca se debe al rechazo del barroco en su etapa última, exagerada al tiempo que vacua y agotada (cf. Pusz 1977: 483). En España, tras la muerte d.e Góngora en 1627, su estilo –ya admirado, ya criticado–, tiene mucha pervivencia a lo largo del s. XVII y en la primera mitad del XVIII, sobre todo en Andalucía. Los aspectos más espectaculares del barroco son idóneos para la parodia pero en un sucesor de Góngora puede darse vacilación en el posicionamiento, es decir, acerca de la intención con la cual se retoma el estilo gongorino. El poeta sevillano Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714), autor del poema *Burromaquia* (1744) es un ejemplo de la dualidad de los modelos. Por una parte, la persistencia de un estilo resulta parodiable pero por otra parte, esa misma persistencia y vitalidad impiden su condena. En términos de Nigel Glendinning, Álvarez de Toledo ofrece “una muestra bien clara de este gusto por la metáfora complicada, por las alusiones clásicas y el hipérbaton, que tanto pueden servirle para la parodia del estilo heroico, como sucede en su *Burromaquia*, como pueden ser utilizadas con valor propio dentro de esta misma clase de estilo” (Glendinning 1979: 102).

estatus social y su comportamiento o entre los valores que difunde y su comportamiento, etc.

Así las cosas, la epopeya burlesca es proclive a acoger una visión satírica. Por ejemplo, la sátira antimonacal, de la que la burlesca ilustrada se hace portadora con frecuencia, hace énfasis en la escisión entre la idea de la parquedad y la gula que caracteriza a los monjes en realidad. La posición del personaje, el ideal que éste debe encarnar y la consiguiente expectativa del público respecto de los valores que aporte, asienta una base para la introducción de la segunda vertiente, la paródica; así, la expectativa elevada y el rebajamiento efectivo contribuyen al contraste y a la comicidad. Lo mismo ocurre con los temas: el combate (el sufijo *-maquia* goza de extraordinaria popularidad entre los autores), para el cual el lector imagina una motivación y unos personajes dignos, se ve plasmado en un medio poco heroico (p.ej. en una cocina, con todos sus utensilios a guisa de armas) o realizada por animales, y no precisamente águilas o leones, sino por especies mediocres: ranas, ratones, aves torpes, chinches, tábanos etc. Se aprovechan ampliamente los medios fabulares y estilísticos de la epopeya: las batallas, consejos de guerra con parlamentos, duelos, entierros y viajes; en la expresión poética, abundan apóstrofes, perífrasis, anáforas, comparaciones homéricas, etc.

El resurgimiento del género en los tiempos modernos data desde el Renacimiento. Si en la Edad Media la modalidad heroico-cómica apenas se cultiva, el Renacimiento proporciona un aliciente importante para su desarrollo. A partir de entonces, se produce la diferenciación de los modelos de la épica en verso, a raíz de tres obras: el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, la *Jerusalem libertada* de Torquato Tasso y, posteriormente, el *Paraíso perdido* de John Milton. Como ya se ha dicho, los dos primeros serán relevantes con posterioridad para la narración del poema digresivo romántico. La subjetivación y el distanciamiento irónico en el tono narrativo, una contrapropuesta a la gran épica antigua y medieval, ganan cada vez más terreno, también gracias a las traducciones: en el s. XV se traduce al italiano *Batracomiomaquia*, lo cual produce una serie de imitaciones e inspira la creación de poemas originales. En Polonia, la primera obra original de este tipo es la *Spitamegeranomachia, czyli*

Wojna Pigmiejów z żurawiami (“Spitamegeranomaquia, o combate entre pigmeyos y grullas”) de Jan Achacy Kmita (1595). En España, el siglo XVI ve surgir p.ej. *La Maracinda* de Juan de la Cueva, cuyo asunto es una guerra entre perros y gatos. Poco después, se publican *La Mosquea* (1615) de José de la Villaviciosa (enfrentamiento entre moscas y hormigas) y uno de los más famosos de las letras españolas, *La gatomaquia* (1634) de Lope de Vega.

Casi simultáneamente, aparece un gran modelo del género a escala europea: *Secchia rapita* (1624) de Alessandro Tassoni, una sátira de tema social y político, que producirá numerosas traducciones e imitaciones. Décadas más tarde, surgen otros poemas-modelos de alcance europeo: *Le Lutrin* (1672-83) de Nicolas Boileau, *The Rape of the Lock* (1712-1714) de Alexander Pope o *La Pucelle d’Orléans* (1762) de Voltaire. La épica burlesca resulta estar acorde con los fines didácticos propugnados por la literatura de la Ilustración, con sus ideas de la educación y de la utilidad pública y social. En la literatura polaca, el autor más destacado es, indudablemente, Ignacy Krasicki, con su *Myszeida* (“Combate de ratones”, 1775) y *Monachomachia* (sátira contra monjes, 1778); también cabe evocar a Tomasz Kajetan Węgiński, autor de *Organy* (“Órgano”, 1784) y a Jakub Jasiński, con *Sprzeczki* (“Discusiones”, publ. 1819). En España, en ese período cabe destacar a Gabriel Álvarez de Toledo, quien en 1744 ofrece *Burromaquia*, mencionado anteriormente; a Gaspar María de Nava Álvarez, autor de *Quicaida* (publ. 1799-1800); a Alberto Lista, con *El imperio de la estupidez* (leído en público en 1798), inspirado en otro modelo reconocido, la *Dunciad* de Pope; y al Padre Isla, quien, en su tarea de traductor del *Cicerón* del italiano Gian Carlo Passeroni (¿emprendida en 1744?), podría considerarse no sólo traductor, sino autor de una obra basada en Passeroni pero con mucha aportación propia, la cual constituye también el texto más extenso de este tipo en la literatura española (Balcells 2005: 5).

Nigel Glendinning apunta que los tres propósitos mayores de la poesía del siglo XVIII son la pertinencia, la utilidad y el placer de los sentidos (también en Luzán: la idea de “aprovechar deleitando”) (Glendinning 1979: 101)²². El objetivo educativo de los ilustrados pretende formar el criterio moral del lector y para ello,

²² El mismo hispanista precisa también que “a pesar de ello, rigurosamente hablando, la utilidad política escasea en la poesía del siglo XVIII español [...]” (Glendinning 1979: 101).

presupone su cooperación, sobre todo a través de reflexión propia. Unas palabras de Zbigniew Goliński, aunque relativas a la fábula, definen bien dicho programa: “por lo general, las fábulas no suponen un imperativo de lucha o de revancha, no son un programa de una actitud activamente dinámica, sino que apelan sobre todo a la categoría de los sentimientos que moldean la elección juiciosa de determinadas actitudes éticas”²³ (Goliński 1975: XXXIV). Ahora bien, la enseñanza moral de la literatura adopta diversas estrategias, las cuales son identificables con géneros literarios particulares. Wiesław Pusz distingue entre tres modos de presentación de los valores transmitidos, los cuales se sirven de ensalzamiento y crítica expresas, así como de unos procedimientos indirectos:

El carácter utilitario de la literatura le imponía una función de intervención; la didáctica literaria podía consistir o bien en exponer el contraste entre lo positivo y lo negativo (la fábula), o bien en la presentación del modelo positivo sin introducir su contrario (la utopía), o también, a la inversa: en negar ciertos fenómenos sin evocar directamente sus contrarios positivos (la sátira). [...] Una constante del género, la contradicción entre las características de los personajes tal y como las define la experiencia social, y el comportamiento de dichos personajes dentro del mundo representado, hacía que todo sujeto de acciones *heroicas* estuviera casi automáticamente sometido a la ridiculización estigmatizante (Pusz 1977: 484).

No obstante, el contraste no siempre parte de formas tomadas directamente de la observación; la representación artística no es un dibujo calcado de la realidad, sino su elaboración desde un ángulo elegido. Sante Graciotti, a través de un comentario acerca de los poemas heroico-cómicos y las sátiras de Ignacy Krasicki, muestra cómo diversos géneros literarios se sirven de diversas técnicas en la consecución de un mismo valor estético. La sátira (en el sentido de género particular, no de modalidad) y la epopeya burlesca, jaspeadas de un espíritu paródico, recurren en su quehacer a la deformación. La desfiguración caricaturesca pone de relieve el contraste que alimenta el poema, el conflicto entre el rol, con sus valores implicados, y la realidad. La parodia a veces precisa de un refuerzo de los valores contrastados y para ello hace gala de la caricatura y la deformación. Ésta se lleva a cabo mediante la hiperbolización, la exageración casi

²³ Todas las traducciones del polaco son mías, tanto de las obras poéticas objeto del estudio, que se hacen en prosa, como de los textos críticos.

gráfica de los rasgos presentados o también, mediante la perturbación semántica, todo lo cual Graciotti expone en las siguientes líneas:

Dicha deformación [paródica] se consigue no falseando, sino recalcando la quintaesencia y delimitando aquellos rasgos negativos del personaje que en la realidad están mezclados con otros, no típicos y no negativos. De ese modo, la sátira de Krasicki redobla su distanciamiento hacia la realidad cotidiana, para fijar, bajo unas formas emblemáticas, la diversidad de los rasgos patológicos del alma humana. La deformación paródica también funciona en el campo de la poesía heroico-cómica, produciendo los mismos efectos en el nivel estético, aunque en este género la deformación se consigue no a través de una hiperbolización monstruosa de lo real, sino realizando unos desplazamientos en el funcionamiento de varios planos semánticos: confiriendo gestos épicos a una escaramuza mediocre de unos monjes o atribuyendo grandes sentimientos humanos a unos animales risibles (Graciotti 1985: XLIII-XLIV).

El propósito didáctico, o mejor, formativo (visto que la formación del criterio importa más que la enseñanza moral al pie de la letra), tiene una consecuencia inesperada en la perspectiva del poema digresivo. Wiesław Pusz apunta que la intención didáctica de la epopeya burlesca provoca la inclusión en ella de reflexiones, opiniones, juicios y, más tarde, digresiones (Pusz 1977: 486). Parece que la épica moderna, sea cual sea su tradición y su intención (seria o paródica), no puede prescindir de la cada vez mayor impronta del yo narrativo. Probar el papel central del yo a través de un relato es una tarea bastante más complicada de lo que supone hacerlo en la lírica, cuyo privilegio es la confesión y el tratamiento directo de cuanto se refiere a lo íntimo. Sin embargo, la orientación de la épica hacia lo externo no impide que el mundo representado sea una pantalla traslúcida para la proyección del yo. El romanticismo, con su subjetivismo, su individualismo y con el ímpetu que caracteriza su expresión, no es ni mucho menos una transcripción directa de los sentimientos. La simulación de lo espontáneo que realiza por medios de la elaboración poética es prueba de su carácter fuertemente artístico. El mismo carácter es motivo por el cual la reivindicación romántica de la posición central del sujeto se lleva a cabo con igual éxito en la lírica que en el poema digresivo, forma literaria en la cual lo épico es, cuando menos, un ademán, un pretexto o un marco.

De manera que la digresión se infiltra en la épica, aun instaurando una partición de ámbitos, según indica Pusz, al advertir que en la epopeya burlesca,

mientras la reflexión tiene una ambición universal, la digresión obra en el campo de lo privado. No obstante, la digresión a menudo se apodera del espacio que ocupaba la reflexión generalizadora (Pusz 1977: 487). El narrador burlesco también puede abandonar las apariencias de la objetividad y, más aún, exponer su estatus del narrador. En la epopeya cómica polaca, esta revelación, junto al tono algo distanciado e irónico –medios prestados a Ariosto–, son frecuentes. Con el tiempo, contar la historia a sabiendas de estar delante de un lector, se convierte en regla principal (Pusz 1977: 485-486). Según el mismo investigador, la parodia y la ironía tienen el mérito capital de introducir pluralidad de puntos de vista en torno a los problemas planteados en el poema, así como pluralidad de voces (no sólo la del narrador, sino, además, la del sujeto literario). A consecuencia de ello, la epopeya burlesca rebasa los cánones neoclásicos y puede convertirse en una herramienta para diversas tendencias literarias de la Ilustración (hemos de tener en cuenta que tanto en España como en Polonia, países aficionados al barroco, la estética neoclásica se impone sólo cuando en el plano ideológico domina la doctrina de la Ilustración, pues en el siglo XVIII) (cf. Pusz 1977: 488).

En este punto, surge una contradicción llamativa: la pluralidad, como se ha visto, hace del género en cuestión una forma más rica, flexible y, en el panorama global de la literatura ilustrada, polivalente (no limitada al neoclasicismo). Pero, vistos en la perspectiva de la presente investigación, los mismos factores que la hacen polivalente dentro de su época, la acercan también al romanticismo. La evolución de la épica en verso, si se mira a través del prisma de lo burlesco –con el desajuste entre el tema y su tratamiento, a través de los ejes de lo serio y lo leve, frívolo o ridículo–, desvela una tendencia paulatina pero constante a ceder espacio al sujeto. La emancipación del narrador, su distanciamiento con respecto a la historia desarrollada, la presencia implícita de un lector y la consiguiente modificación del discurso narrativo para señalar que no se trata de unos acontecimientos, sino de una historia compuesta y por lo tanto, artificial, son aspectos que constituyen una base nada desdeñable para el modo de escribir el poema digresivo romántico. Entonces, lo artificial se explotará y se potenciará hacia lo artificioso; lo convencional será manifiestamente convenido; pero el virtuosismo del poema digresivo sólo es posible gracias a la conciencia del

patrimonio literario que lo precede.

Capítulo II.

Categorías fundacionales del poema digresivo: conceptos y recursos

1. La ironía romántica. La sátira

La ironía no es un invento del romanticismo pero sin ella la literatura romántica es impensable en su condición y en su concepción. No obstante, dada su importancia y su peculiaridad, sí se distingue la categoría de la ironía romántica, la cual no por específica deja de ser un fenómeno amplísimo.

El concepto de la ironía romántica no es invento ni propiedad exclusiva de los románticos. La ironía, desde los comienzos de su periplo por la actividad mental del hombre, comportó elementos que en el romanticismo fueron explotados con particular gusto y no menos acierto; pero que también fueron acogidos, retomados o reivindicados, remontándose a la tradición literaria y filosófica, como demuestra el caso de Sócrates y como bien puede certificar la existencia de la narración irónica en la novela del siglo XVIII, por poner nada más un ejemplo. En realidad, más que de ironía romántica, debería hablarse de ironía concebida por los románticos, como muy justamente apunta Pere Ballart: “De esta forma [con las consideraciones sobre la ironía trágica en Karl Solger], la ironía romántica o, por mejor decir, la ironía como la entendieron los románticos, acababa de incluir en el concepto prácticamente la totalidad de acepciones que hoy podemos reconocer bajo esa tan polivalente denominación” (Ballart 1994: 84). Así pues, la ironía romántica es lo mismo que la ironía *tout court*, pero definida en el momento de su mayor auge y desde un punto de vista global, ofreciéndose una síntesis de las modalidades anteriores. El espectro de posibilidades asequible a un autor se ensancha y expresa la urgencia romántica de una expresión literaria nueva.

No obstante, es en esa época en la que se desarrolla una reflexión teórica

de cariz filosófico con respecto al problema –mucho más filosófica que teórica en un sentido de sistema teórico y menos, con voluntad de preceptiva–, de la mano de Friedrich Schlegel, Søren Kierkegaard, Karl Solger y otros. En principio, este hecho no presenta novedad alguna, pues la ironía había sido tratada en la Antigüedad, también en su aspecto más relevante para lo romántico, es decir, en el que distingue entre el recurso retórico y la actitud. Los escritos de Cicerón (*De oratore libri tres*, 56 a. C.) y de Quintiliano (*Institutio oratoria*, finales del siglo I d. C.), que abarcan la historia del fenómeno, dejan a las claras que el patrimonio irónico griego y romano fue entendido teniendo en cuenta esa diferencia. Por otra parte, ningún manual de retórica posterior con pretensión a ser completo puede prescindir del comentario de la ironía, de manera que su vigencia en la teoría y en la preceptiva más allá de la Antigüedad está asegurada. Pero en el romanticismo se transgrede el límite que separa la teoría y la práctica, y se emprende una reflexión sentida sobre la categoría. Friedrich Schlegel no es poeta pero escribe sus consideraciones desde la tesitura del poeta, o sea, el actor principal de la literatura irónica. La perspectiva creadora patente en ellas, el enfoque de la poesía como obra de un sujeto, confiere a sus observaciones un valor de propuesta personal. El componente filosófico, a su vez, es importante por ser representativo de la idea de la unión entre la literatura y la filosofía defendida por los románticos.

Resumiendo, sería exagerado afirmar que la calidad de la ironía romántica sea novedad absoluta introducida por el romanticismo. Su presencia se observa con anterioridad, incluso en un género literario tan poco romántico como la novela, y en tiempos que acuñan ideas estéticas contra las cuales el romanticismo se rebelaría. Baste recordar al narrador de *Jacques el fatalista*. Su libertad y su movilidad en el sistema de las relaciones propias de la narración, que engendran p.ej. sus agudas advertencias al lector acerca del argumento, no son sino una justificación entre muchas del rancio abolengo de la práctica irónica en la literatura.

El término de ironía viene del griego *eirōneía*, lo cual significa fingimiento y, por otra parte, se refiere a esquivar la obligación de decir la verdad. Según advierte Jerzy Ziomek, “en este sentido es, por lo tanto, un error (*vitium*) y

una infracción²⁴, lo cual, como todo *vitium* en la retórica, sometido a procedimientos de licencia, se transforma en *virtus*, en una cualidad; y de ahí, en una figura” (Ziomek 1990: 246). Muchos investigadores apuntan a que la ironía muy a menudo fue identificada con otras figuras, sobre todo con la antífrasis y la lítotes. La primera es la contradicción entre lo que se dice y lo que se pretende decir. La segunda consiste en decir menos de lo que piden el objeto o su contexto; en aminorar los hechos, como en la siempre citada lítotes de Jimena en el *Cid* de Corneille, cuando dice a Rodrigo: *Va, je ne te hais point* (Ve, no te odio). Evidentemente, ambas, antífrasis y lítotes comparten con la ironía la discrepancia entre la locución y la ilocución, entre lo dicho y lo designado. Pero de hecho, la ironía, y muy específicamente, la ironía romántica, no es identificable con ninguna figura ni con ningún recurso retórico. Puede valerse de ellos pero rebasa el horizonte de una figura, al ser una actitud, un principio y una categoría filosófica, epistemológica y estética.

Las tres principales clases tipificadas del fenómeno son: la ironía retórica, la socrática y la romántica. Entre ellas, la primera es un recurso y también expresión de una actitud; la segunda es una actitud; la tercera, actitud, categoría estética y categoría filosófica. En este caso, la distancia que separa recurso y actitud es bastante elocuente. La definición más sencilla de la ironía retórica, universalmente conocida y empleada en el lenguaje, puede ser “decir lo contrario de lo que se piensa”. Incluso –mejor–, “pensar lo contrario de lo que se dice”. La ironía romántica describe la relación del sujeto con el mundo y, en el caso de un escritor, da cuenta de su convivencia con el texto. Al contrario que el recurso, no es puntual, no refuerza la finalidad del hablante ni sirve para desenvolverse en un contexto particular, como es el caso en un pleito, una persuasión o una exhortación. La ironía como actitud se extrapola a toda la actividad intelectual, estética y hasta espiritual del hombre. Plasmada en la literatura, atraviesa el

²⁴ La etimología anuncia de entrada el riesgo de incomprensión y en ocasiones, incluso la dramática suerte que corre la ironía. Włodzimierz Szturc comenta la idea que tuvo de la ironía socrática el sofista Trasimaco, quien vio en ella la intención de eludir la responsabilidad evitando dar la respuesta. También se recriminó a la ironía de Sócrates orgullo en la actitud y generalización en el pensamiento (Szturc 1992: 19). Tal incomprensión se debe también a la falta de un patrón contemporáneo que permitiera relacionar el engaño fingido con el deseo de encontrar la verdad (Szturc 1992: 27).

pensamiento, la concepción del sujeto en el mundo y la visión de éste que se propone. Marca de manera decisiva la estética de la obra literaria: una vez irónico, un autor difícilmente consigue retroceder, pues la ironía cambia también la creencia en el lector²⁵. Por ir un poco más lejos, llena el texto de discontinuidades y paradojas, a la vez que sitúa al narrador en un lugar privilegiado, dándole total libertad para crear y aniquilar, avanzar y retrotraerse, inventar y destruir. Estamos muy lejos de un uso corriente de la ironía y nos damos cuenta de ello a través de dicha diferencia básica entre el recurso y la actitud. Pero para comentar las propiedades de la ironía romántica, no debe obviarse la *eirōneía* socrática, no sólo por ser una actitud filosófica, sino porque los propios románticos reconocieron su valor, muy por encima de la ironía puramente retórica.

La socrática constituye, de hecho, el modelo y la referencia obligatoria para toda especulación sobre la cuestión. Su base es el principio del disimulo, empleado por el filósofo griego en la conversación. La ironía practicada por Sócrates se puede identificar con una actitud pero es justo recurrir a la denominación de *método*, el cual, a su vez, remite a un *objetivo*: la búsqueda de la verdad. Este objetivo, que marca la diferencia entre los socráticos y los sofistas, para quienes la ironía es una actitud y un recurso pero no un método orientado al objetivo de la verdad, se realiza mediante el diálogo. Este componente es imprescindible e indisoluble de la actividad de Sócrates²⁶. Ahora bien, el disimulo socrático consiste en hacerse pasar por un ingenuo o un estúpido, para demostrar –diálogo mediante–, que las palabras del interlocutor carecen de base, de lógica, de consistencia o de verdad²⁷. La pregunta ingenua sirve también para sistematizar los conceptos en el interlocutor y para llevar lo ingenuo a lo genuino: redescubrir el significado de los conceptos y salvarlos de la confusión en la que, voluntaria o involuntariamente, entra la mente humana. Para decirlo en el

²⁵ Según apunta Philippe Hamon, desde el punto de vista del lector, la credibilidad, *l'effet du réel* barthesiano, el “croire à” pasa por el “croire avec”, compartir la creencia, y por “croire en”, en una figura creíble del autor (Hamon 1996: 160).

²⁶ Cf. Szturc 1992: 12.

²⁷ Este punto abre una perspectiva importante sobre lo serio/lo no serio de la ironía. La incongruencia puesta de manifiesto por el método socrático conlleva la pregunta por la relación entre la ironía y la identidad, es decir, el ajuste entre la realidad y la idea que uno tiene de ella. Dice Schopenhauer: “Cuanto más perfecta es la identidad que se admite en serio, más fácilmente se desvanece por la menor contradicción” (cit. en Ballart 1994: 93; también cf. Szturc 1992: 5 y 10).

lenguaje de las vanguardias modernas, la tarea socrática es la de la desautomatización. El lenguaje reconducido a su significado se convierte en un lenguaje más preciso. Pero mientras dura la investigación socrática, es un lenguaje que señala una falsedad, una incongruencia entre lo dicho y lo designado. Al llamar la atención sobre la discrepancia, la llama igualmente sobre sí mismo: al presentar dicha incongruencia, no es transparente y esa intransparencia pone de relieve su carácter de herramienta, de vehículo para el pensamiento. Así, se descubre la no identidad del pensamiento y el lenguaje, y éste deja de obviarse como un cristal transparente que permite ver más allá. La desautomatización consiste precisamente en descubrir el cristal; en este sentido, la ironía –y en particular, la desinteresada alevosía de Sócrates–, es un referente obligado para contextualizar la investigación romántica del mundo, del sujeto, de la aprehensión del mundo por el sujeto etc. También, del arte posterior, de lo cual se multiplican ejemplos en el siglo XX y XXI.

La distancia entre las palabras y el significado es igualmente importante para contemplar la ironía en tanto expresión literaria. Un comentario de Robert Escarpit muestra la unidad del método socrático con la dimensión retórica de la ironía. Pierre Schoentjes comenta que para Escarpit es

la lítotes [...] la figura retórica más apropiada para la ironía. La atenuación del pensamiento que la caracteriza conduce a ahondar la distancia entre las palabras y la intención. El elemento propio de la lítotes irónica proviene de que realiza una importante economía de medios. Permite al irónico dar a entender más diciendo menos. El lazo entre ironía y lítotes es antiguo: la actitud del *eíron* que Aristóteles describía en la *Ética a Nicómaco* no es otra cosa que una especie de lítotes que se produce tanto en las palabras como en los actos (Schoentjes 2003: 42)²⁸.

²⁸ Esta clase de ironía, obviamente, está representada en la literatura. Douglas C. Muecke la llama “self-disparaging irony” (en contraste con la “impersonal irony”) y –sin proponérselo explícitamente–, muestra cómo esta actitud es posible tanto en textos con una voluntad irónica (polémica) como en otros que perfilan la figura del autor irónico al margen de la intención de la obra. Dice así: “In self-disparaging irony the ironist also [al igual que en la ironía impersonal] wears a mask, but it is a mask which functions positively as a disguise or *persona*. The ironist brings himself on stage, so to speak, in the character of an ignorant, credulous, earnest, or over-enthusiastic person. [...] It is the irony of Chaucer who presents himself as slow on the uptake, socially clumsy, a book-worm knowing nothing of love or life, a mere versifier unable fully to understand the stories he is turning into English. It is the irony of Pascal in the *Provinciales* who presents himself as an earnest seeker after truth painfully striving to make sense of what seem to his limited understanding to be (in the theological arguments of the anti-Jansenists) meaningless words, equivocations, or distinctions without a difference” (Muecke 1970: 56-57).

La ironía socrática tiene un valor doble: el de método filosófico, pues a través del disimulo pretende llegar a la verdad, y el del resultado final del procedimiento, en el sentido de que se detiene sobre la verdad, resaltando su contradicción última. Hace cala en su complejidad, sin por ello perder de vista la verdad misma.

Valor doble y finalidad doble; lo explica muy bien –por recurrir a un autor relevante para la ironía romántica–, Søren Kierkegaard:

[...] la finalidad cuando se formula una pregunta puede ser doble. Se puede hacer una pregunta con la intención de conseguir una respuesta que tenga el contenido deseado, de forma que cuantas más preguntas se hagan, más profundidad y significado adquiera la respuesta; o se puede hacer una pregunta, no por el interés de conseguir una respuesta sino para extraer el contenido aparente con la pregunta y dejar solamente el vacío. El primer método presupone, naturalmente, un contenido, el segundo un vacío; el primero es especulativo, el segundo irónico. Y fue precisamente este último el que más utilizó Sócrates.

Pere Ballart recalcará que “ese «dejar solamente el vacío» es el proyecto fundamental de toda ironía [...]” (Ballart 1994: 103).

En cuanto a la ironía romántica, su máximo filósofo es Friedrich Schlegel (1772-1829), cuyos escritos ofrecen una descripción completa del fenómeno, aunque la actitud de su autor contradice toda pretensión sistemática. Sus observaciones publicadas en *Athenaeum* y *Lyceum* (1797) no son ni mucho menos un tratado ni una definición, pero los conceptos que avanza, algunos de ellos de carácter metafórico y literario, son una manera pertinente de asir y de transmitir las reglas del fenómeno que, muy acertadamente, Schlegel reconoció como emblemático de su tiempo²⁹.

La ironía escapa a la definición y quizá sea una pista para detectar su modo de ser impalpable. Como lectores, notamos que hay algo pero no sabemos

²⁹ “La idea de la ironía romántica de Friedrich Schlegel nunca recibió una forma homogénea ni una definición más estricta. Schlegel la trató no tanto como un tropo o un principio de la poética, como un fenómeno que correspondía al estado de las cosas del romanticismo temprano” (Szturc 1992: 67).

decir el qué y no siempre sirve el análisis de los procedimientos lingüísticos ni la localización del desfase entre intención y expresión. También, llegados al romanticismo, no es un fenómeno aislado, sino todo un sistema de fenómenos que habría que tener en cuenta todos simultáneamente. Por ello, a pesar de su índole intangible, cítese un pasaje de Włodzimierz Szturc, una serie de afirmaciones anafóricas que, tratando de ampliar la visión de la idea, la reconducen una y otra vez a su núcleo. Por eso mismo, la cita vale como un intento de definición:

La ironía romántica es un modo de crear que aprovecha la dialéctica de los contrarios o la forma de paradoja, utilizada para hacer más aprehensible o para determinar la contradicción básica del ser partido entre lo ideal y lo real. Ese modo se manifiesta en la obra a través de un distanciamiento intencionado y metódico [programowy] del autor respecto de su creación; enredando tramas y mezclando personajes, con el fin de dejar al descubierto la complicación del mundo; aprovechando lo no serio y lo cómico para la desilusión del mundo representado. A menudo cobra la forma de una “escritura sobre la escritura” y, de acuerdo con el principio de la “parábasis permanente” –es decir, el asomarse del autor de la obra–, supone que la obra quede despojada de su autonomía.

La ironía romántica puede entenderse también como la actitud filosófica del artista romántico, quien se propone intencionadamente jugar con el mundo y con las costumbres de su época, obra mediante. Tal actitud hace que la obra parezca como un pretexto o una creación no autónoma.

La ironía romántica también es una expresión de la filosofía de la creación, es una especie de lección en materia de ontología que dice que la sustancial dualidad del ser constituye la base de la creación de los entes literarios. Como éstos siempre deben reflejarse en el gran plano de lo total, la ironía se convierte para la obra en una peculiar idea trascendental.

La ironía romántica es una manera de poner en evidencia lo infinito, aquella “Epideixis der Unendlichkeit”, ya que permite la “apertura” de la obra y de la actitud humana a la realidad de la idea (Szturc 1992: 74-75).

El romanticismo supone el momento de la emancipación de la ironía. Anteriormente, a pesar de su presencia en la literatura, la ironía está subordinada a la retórica y a sus fines. Como consecuencia de ello, está adscrita a determinados géneros literarios; y es esta dependencia la que queda rota en el romanticismo. Según explica Philippe Hamon, “l’ironie et le comique ne sont plus cantonnés dans des genres déterminés ni au service d’une rhétorique persuasive et pédagogique mais deviennent une composante générale du réel et un «mode» de représentation de ce réel (...)” (Hamon 1996: 129). La liberación de la forma literaria, su desarreglo consciente por parte de los románticos y la negación del

requisito de correspondencia entre tema, estilo y forma, sin duda alguna ayudan a la expansión de la ironía. Esa expansión se comprueba por la sanción definitiva de la ironía como cualidad de una obra: como categoría o, por recurrir al concepto propuesto por Claudio Guillén, modalidad. Ambas, categoría y modalidad, son denominaciones que ponen de manifiesto que la ironía no puede ser concebida según unos distintivos formales, no porque se preste poco al recurso, a la figura literaria, sino porque su radio de acción sobrepasa los límites genológicos. Su modo de actuar es transversal. Pero no por ello queda mermado lo peculiar del género en el que la ironía pretenda infiltrarse. La falsa contradicción –precisemos: falsa por purista–, la pone de manifiesto y abroga Pere Ballart cuando dice: “el estatuto transversal de la ironía no es, a mi juicio, obstáculo alguno para que dicha modalidad no pueda gobernar estructuralmente la totalidad de una obra, pues esa misma cualidad es la que le permite instalarse por igual en el discurso como en el plan de presentación del material que adopte la obra, sea cual sea el género al que pertenezca” (Ballart 1994: 361).

Por otra parte, los románticos focalizan claramente su interés por la ironía en aquello que saben significativo para su concepción creadora. Reincorporan la veta filosófica a la ironía deshabitada por ese componente antiguo. Cifran en la ironía el factor de unión entre filosofía y literatura, entre pensamiento y artefacto, y, por otra parte, entre sujeto y materia que éste trabaja, entre el artista y su obra. Así las cosas, la dimensión retórica interesa mucho menos; triunfa lo socrático como actitud, ética, procedimiento y herramienta, incluso cuando los autores no remiten al filósofo griego ni a ninguna otra concepción filosófica como tal:

aspectos [de la ironía] como el de la disimulación momentánea de una opinión, la naturaleza de instrumento argumentativo para disolver tesis adversarias y, ni que decir tiene, la subversión de un sentido literal por su contrario, serán contemplados ahora como nimiedades retóricas sin derecho a figurar en una teoría sobre el fenómeno. No así, sin embargo, la actitud frente al mundo y la razón con que vimos nacer, en su fase socrática, a la ironía, voluntariamente elusiva y lúcida, actitud que, como de lejos y la mayoría de las veces sin que sea reconocido su linaje histórico, orientará las aproximaciones románticas, en el terreno de la reflexión, a la esfera del arte literario.

[...] Más que un principio de sabiduría que asiste a la razón en su indagación sobre el mundo o que una táctica persuasiva que cabe emplear en disputas dialécticas, la ironía se coloca en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra, explicándola y fijando sus límites a la par que tratando de abolirlos (Ballart 1994: 66-67).

La ironía romántica, por voluntad del autor, envuelve toda la obra. Schlegel constata en *Lyceum*: “Hay poemas, antiguos y modernos, que exhalan por todas partes el soplo divino de la ironía” (cit. en Schoentjes, 2003: 91). Por cierto, *divino* es el adjetivo más frecuentemente utilizado con respecto a la cualidad del texto procedente de la ironía. La reflexión de Schlegel se desprende de su experiencia lectora de obras más o menos distantes en el tiempo, las de Cervantes, Diderot y Goethe. El autor del *Quijote*, por ejemplo, sí recurre a la ironía verbal, pero además de ello, según frase de Pierre Schoentjes, “mina de manera regular la credibilidad de su propia narración trastornando las convenciones de la mimesis con títulos como «Donde se encuentra lo que se verá» (II, 9) o rehusando acordarse del nombre del lugar en donde nace el Caballero de la triste figura al comienzo de la obra”. Autores posteriores cultivan este tipo de procedimientos en el nivel de la organización de la narración y al determinar la figura del narrador mismo en el texto. En *Tristram Shandy* (1767), Lawrence Sterne, “yendo de digresión en digresión [...], no llegará jamás a concluir la historia de su gentilhomme y además exige el derecho a la fantasía pidiendo que «se deje a los autores que cuenten sus historias a su manera» [...]”. A través de esta obra, así como en *Jacques el fatalista* (1796) de Denis Diderot, “se expresa de manera creciente la conciencia de la libertad absoluta del autor con respecto a su creación” (Schoentjes 2003: 87-88).

Un caso relevante para entender la concepción de la ironía romántica es el de Shakespeare, quien da un paso más allá con respecto (y, salvando a Cervantes, con anterioridad) a estos narradores de novela. En el discurso de éstos la ironía se constituye necesariamente contando con la figura del narrador y se manifiesta en el desarrollo del relato. Shakespeare, siendo dramaturgo, no dispone de la narración como tal. Pero a pesar de ello, consigue producir la ironía y la sensación del dominio de una instancia autorial sobre la acción y los personajes, a través de un choque de calidades creadoras en su planteamiento. En palabras de Pierre Schoentjes,

en efecto, en sus tragedias se encuentra al mismo tiempo la expresión de un poder creador y de una fría indiferencia. Los personajes se ponen en escena con tanta fuerza que

después serán juzgados por el rasero de sus actos. La ironía no está aquí en la burla, sino en la capacidad de corregir lo subjetivo con lo objetivo; con ello la adhesión a los sentimientos se contrapesa con la distancia crítica (Schoentjes 2003: 88).

Por cierto, es interesante la afirmación de que la corrección irónica se produzca sobre lo subjetivo por medio de lo objetivo, y no al revés. En el poema digresivo es fundamental la condición contraria, la intervención del narrador subjetivo en la realidad representada. No obstante, en este caso la corrección tiene por principio la relativización; mientras tanto, el procedimiento shakespeariano termina infundiéndole al receptor una sensación de llenarse de lo absoluto. Éste es uno de los máximos objetivos y efectos de la ironía romántica. El dramaturgo inglés, al prescindir de exteriorizarse él mismo en la obra, consigue lo que, precisamente por falta de presencia de un sujeto específico superior al relato, puede llamarse “soplo divino”.

Las obras de Cervantes, Sterne y Diderot arriba citadas, susceptibles de alinearse en el orden cronológico del desarrollo de la novela o, por emplear un concepto más amplio, de la narrativa, no coartan ni mucho menos la presencia de la ironía en la poesía lírica. Schlegel apunta: “Petrarca también tiene ironía romántica” (cit. en Schoentjes 2003: 87). De ahí que las concepciones del pensador alemán se centren alrededor de la literatura, y también la filosofía, como portadoras de la ironía, en oposición a su tratamiento clásico como recurso retórico. Además, se prueba el uso de la ironía en la literatura de todas las épocas y de todos los géneros indistintamente.

Así pues, la ironía se plantea como una calidad universal, no condicionada ni por el momento histórico, ni tampoco necesariamente por los procedimientos verbales empleados en el texto. A raíz de los escritos de Schlegel, el agente principal del discurso irónico es el autor. Es quien confiere a la obra su dinámica transgresora y quien garantiza, o mejor dicho, asegura que ésta se mantenga perpetua. Dentro de la reflexión sobre la ironía, el pensamiento de Schlegel equipara la literatura (utilizándose el término *poesía*) con la filosofía, en cuanto a su aspiración a la explicación de los fenómenos del mundo y también en cuanto al método por el cual ésta se realiza. Según Schoentjes, “la ironía aparece aquí como

una dialéctica capaz de aunar en un mismo movimiento lo Bello y lo Verdadero” (Schoentjes 2003: 88). Un célebre fragmento de *Lyceum* (42) posiciona al autor dentro de la obra con una exactitud casi propia de la definición:

Sólo la poesía puede elevarse a la altura de la filosofía, no toma apoyo, como la retórica, en simples pasajes irónicos. Hay poemas, antiguos y modernos, que exhalan por todas partes el soplo divino de la ironía. Una verdadera bufonada trascendental vive en ellos. En el interior está el estado espiritual que planea por encima, que se eleva infinitamente lejos de lo condicionado, por encima del arte incluso y de la virtud y genialidad propias; en el exterior, en la ejecución, la mímica de un bufón italiano tradicional (cit. en Schoentjes 2003: 91)³⁰.

Las palabras de Schlegel no tienen carácter de preceptiva, más bien describen el estatus inherente del creador irónico. La ironía es fundamento de la obra y el mecanismo a través del cual el autor está presente en ella, pero también, y en igual medida, es una propiedad del temperamento artístico. Dado que Schlegel la presenta como la cima de la capacidad creadora, parece también postularla como un ideal en la actividad del poeta. El sujeto, origen de la creación, tiene una visión privilegiada de ella. La dota de las cualidades que desea y es capaz de agruparlas y unir las en paradigmas nuevos, en un sentido lato de la palabra; es decir, en paradigmas aplicables no sólo a textos, sino a todos los fenómenos estéticos y filosóficos. Lo explica sintéticamente Włodzimierz Szturc, al afirmar que

[...] Schlegel planteó múltiples tareas: primero, unir lo moderno y lo primitivo, es decir, lo que en sí era ingenuo con el fruto que aportaba la reflexión estética y filosófica del artista; luego, unir “la idea y el hecho”, lo ideal y lo real, en un solo paradigma; la tercera tarea era hacer de la ironía romántica una categoría amplia de lo poético, que fuera capaz de organizar tanto grandes sistemas filosóficos como imágenes efímeras de los sueños (Szturc 1992: 99).

³⁰ Elijo esta traducción al castellano por encontrarse en ella la expresión *planear por encima*, relevante para estudiar la figura del narrador del poema digresivo, y que refleja oportunamente la idea del *Schweben* schlegeliano. La equivalencia no es tan patente en otra traducción de la que dispongo, la de M. Á. Vega Cernuda, la cual, a pesar de sus ventajas, en este pasaje emplea el verbo *penetrar*.

Aunque es cierto que la sutileza de la ironía no llega a producirse sin la complicidad de un lector predispuesto, en la ironía romántica es imprescindible que el autor revele el carácter artificioso de su creación. Es a lo que se refiere Schlegel al postular la necesidad de la arriba mencionada “parábasis permanente”. El concepto proviene del teatro griego antiguo, donde la parábasis es el gesto de quitarse la máscara al final de la obra para dirigirse al público.

La importancia de la parábasis consiste en la posibilidad que se ofrece al autor de dirigirse directamente al público a través de un mensajero o del coro. Como éstos salen del marco de la obra, ponen de relieve que el decurso anterior de ésta era resultado de una invención y de una convención, esto es, del arte. Su actuación realza lo artificial y lo artificioso del mismo: el arte.

Por consiguiente, la parábasis romántica es una ruptura de la ilusión y un asomarse del autor fuera de la obra, a través de una toma de palabra en nombre del narrador o en nombre propio. Se produce el mismo efecto de artificio puesto de relieve. Pero ante todo, la parábasis schlegeliana está ligada a la susodicha “bufonada trascendental”. Inspirado en el teatro popular italiano, el término se refiere a las proezas de las que el autor (narrador, yo lírico) siembra su existencia dentro del texto. Se trata de las acciones que se desprenden del espíritu del cambio, del juego, de la ruptura, hasta la aniquilación, de lo no serio. El cambio brusco de tonalidad de la obra o la alteración de la intención del discurso son ejemplos claros de ello y necesariamente producen desconcierto en el lector. Lo mismo ocurre con la ruptura de la ilusión o con el rechazo repentino de lo sublime por parte del autor, quien primero había edificado un retrato ideal del protagonista, para terminar diciendo que es un mentecato. Por recurrir a Włodzimierz Szturc, el narrador-bufón “discute con lo ya acontecido”, con lo que él mismo había afirmado, introducido o dado por sentado, y con lo que había presupuesto por parte del lector. Así, se desvela el funcionamiento de la obra en tanto en cuanto sorpresa, habilidad circense, teatro *buffo* (cf. Szturc 1992: 187).

La intervención del autor puede contribuir a la complicidad en la comunicación con el lector. Éste es muy importante desde el punto de vista de la ironía. Al igual que sucede en la variante retórica, la ironía romántica produce lo que Jerzy Ziomek llama “sistema comunicativo estético”, que precisa de

auditorio. El sentido oculto de la ironía retórica apunta a menudo a una persona; lo mismo ocurre con su agresividad. Pero ni el sentido oculto ni la eficacia del ataque son posibles sin un tercero (el público) que se dé cuenta de las incongruencias involucradas y pueda recomponer con ellas la intención irónica del hablante (cf. Ziomek 1990: 246-247). La ironía romántica, lejos de ser un simple tropo, también precisa de un receptor, aunque sólo sea por la conciencia que tienen los autores de las dicotomías y las contradicciones que habitan el mundo. Esas contradicciones, una vez plasmadas por el autor, esperan ser corroboradas, compartidas por un lector. Se trata de un diálogo a destiempo: el autor y el lector no son tertulianos sino personas que siguen el hilo de la escritura, cada cual en su momento; pero eso no impide que en la comunicación irónica se instale una extraña y poderosa armonía. Por alegar una analogía contemporánea de otro campo del arte, es como la técnica del *rubato* en las composiciones de piano de Fryderyk Chopin: entre las líneas melódicas de las dos manos se produce un desajuste temporal que, sin embargo, no las destruye, sino las conecta con una extraordinaria riqueza rítmica y armónica.

La necesidad de la acción del lector está relacionada igualmente con el hecho de que una obra irónica permanece siempre en fase de potencialidad. Pierre Schoentjes habla del “deseo de conseguir un arte siempre inacabado, que sólo existe de verdad en el plano de lo posible” (Schoentjes 2003: 92). La resolución de esa tesitura es altamente paradójica, pues consiste en mantener esa dicotomía en la obra. Esa tarea incumbe al lector, quien la realiza justamente en el acto de la lectura, la cual también posee un fuerte rasgo de potencialidad. La explicación de Schoentjes es de corte hermenéutica, pues reconoce plenamente la reiteratividad y la apertura del proceso del leer.

Éstos [los lectores] participan de la dinámica de la creación a medida que cada lector y cada lectura cambian el texto. [...] Más allá de la *boutade*, tenemos aquí una demanda explícita de compromiso que se dirige al lector, pues si la ironía es un modo de escritura, es también un modo de lectura. La dinámica de pensamiento de la ironía no existe en el poema nada más que a condición que el lector participe activamente en la constitución de un sentido (Schoentjes 2003: 92).

Y, más adelante, con más pertinencia aún:

Schlegel no le pide al lector adhesión a un principio expuesto en el texto ni que se identifique con un personaje; la colaboración que pide tiene que incorporar en cambio una actitud de distanciamiento. El lector debe ser un observador crítico de la narración y ser en todo momento consciente del carácter ficticio de la obra. El creador mismo mantiene también una distancia con respecto a la ficción que produce y de su escritura: mientras escribe, siente su doble naturaleza, la de creador, por una parte, y la de observador de su creación, por otra (Schoentjes 2003: 93).

Dadas la premeditada potencialidad de la creación y la naturaleza de la lectura, un acto único e irrepetible, y siempre inconcluso, el encuentro de la escritura y la lectura termina sobrepasando hasta el presupuesto del autor instaurador de la “bufonada trascendental”:

En efecto, cuando [Schlegel] dice que [la “bufonada trascendental”] existe en los textos antiguos en los que se observa la ironía romántica, el anacronismo subraya lo que estaba implícito en el comentario sobre Petrarca: es el lector el que proyecta en las obras la «bufonada trascendental», por lo cual resulta legítimo descubrir ironías que el autor no había ni soñado (Schoentjes, 2003: 91).

Las consecuencias de la participación del lector en la elaboración (que no estrictamente escritura ni estrictamente lectura) de la obra son, pues, difíciles de calcular. Pero lo mismo se puede decir del punto de partida de la comunicación entre el autor y su receptor. De hecho, es necesario que ése “mida el grado de lo implícito necesario para ser comprendido por aquellos cuya complicidad busca” (Schoentjes 2003: 105). Ser irónico conlleva el riesgo de no comprensión o, como mínimo, de mala interpretación. Igualmente existen diferentes maneras de ironizar, de ahí que en dos personas con predisposición para ello pueda acontecer falta de convergencia. No obstante, nada hay que dañe más la ironía que la indicación de su intención. Sólo sería admisible explicar el proceso de su construcción en una especie de manual para los irónicos, por lo tanto, sólo cuando la ironía pasara al nivel de la metaironía. Mientras ha de producir su efecto, se debe acallar la vía de su elaboración. En cambio, deben reunirse dos planos: en la ironía verbal son el explícito y el subyacente, el que, precisamente, decide del

valor irónico del enunciado. Sólo a sabiendas de la contradicción entre esos planos se puede conceptualizar correctamente lo explícito, lo cual, a consecuencia de ello, termina siendo aparente e invertido con respecto a la intención del hablante. En definitiva, “el reconocimiento de la ironía es una cuestión de implicación en las realidades del mundo”, pero también el conocimiento de la “escala de valores del irónico” por parte del lector (Schoentjes 2003: 106). Dicha implicación supera en mérito la posesión de la inteligencia, a pesar de que ésta tiene un papel importante en la conducción, el discernimiento y puesta en entredicho de los contenidos de la obra. A pesar de ello, según Schoentjes,

la equivalencia entre ironía e inteligencia sólo se establece porque la ironía opera a veces con conocimientos compartidos y porque una cierta cultura general, basada en la tradición humanística, ha constituido desde hace tiempo un fondo en el que pueden encontrarse personas por lo demás totalmente extrañas. Los modelos y juicios de valor que la enseñanza y la escuela perpetúan en el dominio de la moral y de la estética permiten a los que han tenido una determinada educación encontrarse y reconocerse en un terreno familiar (Schoentjes 2003: 108).

El lector es, pues, una figura imprescindible que asegura la dimensión comunicativa de la ironía. Se encuentra reconocido en ese papel por las parábasis del autor que lo llaman explícitamente “lector”. Las inserciones de la fórmula “querido lector” en el poema digresivo romántico son muy numerosas. Pero más allá de invitar a la contemplación del mundo representado y de señalar los puntos de interés virtualmente compartibles para el autor y el receptor, la parábasis supone un efecto altamente desconcertante, pues socava las bases de la colaboración propias de la literatura mimética.

El lector [...] que se siente interpelado por una voz que contradice la ficción, no puede implicarse en la historia con seriedad. El estado espiritual en el que está leyendo se encuentra necesariamente modificado por el abandono de las convenciones habituales, la primera de las cuales es que el arte es reflejo de la realidad, y la segunda, que siempre hay un autor que es el amo de su historia y, por ello, seguro en sus intenciones (Schoentjes 2003: 97).

La ruptura de la mimesis, paradójicamente, también es ruptura de la ilusión. Es lo que se desprende de una simple yuxtaposición de ambas, en función de la puesta de relieve del artificio de la obra. En palabras de Schoentjes, “el debilitamiento de la mimesis, la ruptura de la ilusión engañosa, acentúan lo que hay propiamente de artístico en el arte” (Schoentjes 2003: 94).

La diferencia entre las dos parábasis es que la griega no es irónica; a esta cualidad llega con la interpretación a la que la somete el romanticismo (Szturc 1992: 181).

En la ironización en materia del arte, se han de apreciar con distanciamiento tanto la obra como la labor del poeta. Schoentjes recuerda un pasaje significativo de *Don Juan* de Byron, una de las muchas referencias metaliterarias en los poemas digresivos, pero cuyo contenido y la manera de estructurarlo son ejemplares: “Aquí es preciso que mi musa casta se tome una pequeña libertad; –no te asustes, lector todavía casto–, pues me promete no emanciparse aún y no hay por qué alarmarse; la libertad de la que hablo es una licencia poética que puede tener algo de irregular; y, como yo hago gran caso de Aristóteles y de sus reglas, es justo que le pida perdón cuando cometa una falta” (I, 20). Schoentjes en esta ocasión apunta hacia un valor necesario del trabajo del irónico que había pasado desapercibido en el postulado schlegeliano: “La práctica de la ironía en Byron aporta quizá lo que faltaba a la filosofía de la ironía en Schlegel: la ligereza que empuja al artista a sonreír ante su creación sin renunciar por ello al trabajo poético” (Schoentjes 2003: 100-101).

Ahora bien, tras esta explicación de las propiedades cualitativas de la ironía romántica y del papel de sus actantes, quisiera comentar brevemente algunas relaciones en las que la ironía entra en contacto con las categorías literarias o morales, *via* oposición o aliándose con ellas, dentro de la obra literaria. De esa manera, querría llamar la atención sobre algunos problemas relevantes para la lectura del poema digresivo.

En primer lugar, la relación de la ironía con la poesía. Sobre ella, tal y como se infiere de los textos de Schlegel, no cabe duda alguna. En el romanticismo, *poesía* es sinónimo de *literatura*, con lo cual la afirmación de la

pertinencia no necesariamente privilegia la literatura en verso contra la prosa. No obstante, en la reflexión crítica también hallamos constataciones del parentesco natural que une la ironía con, valga reiterar la expresión algo torpe, la literatura en verso. No se trata de una predilección ideológica, sino de unas analogías estéticas y hasta estructurales que virtualmente constituyen un lenguaje común para las dos. En palabras de Philippe Hamon,

rapidité, brièveté, condensation, présentation en «recueils» plus qu'en longs traités compacts, rapport à des conventions et des règles fortes (celles du langage et de la versification, avec lesquelles il faut ruser), discours oblique (par rapport à la prose, l'oratio prorsa qui va, étymologiquement, «tout droit»), discours imagé, ressemblances avec le jeu, il y a, à l'évidence, du moins a priori, beaucoup de parentés entre poésie et ironie (Hamon 1996: 47).

Las dos, ironía y poesía, tienden a la economía del idioma. También adoptan una expresión indirecta, a través de imágenes. Éstas son, con frecuencia, figuras elípticas, imágenes en escorzo. Y un parentesco muy importante: la frase (por recurrir una vez más al lenguaje musical), su frase también es parecida. Ni la ironía ni la poesía se expresan en unidades o períodos largos. La poesía oscila entre el gusto por la condensación de la expresión, la barrera fisiológica del ser humano que impide pronunciar períodos excesivamente largos y la necesidad de engastar el enunciado en un sistema con ritmo, rima y otros elementos recurrentes. Entre estos tres parámetros, la poesía se desenvuelve mediante la brevedad formal que camina a la par con la concisión del pensamiento y de la figuración. La ironía privilegia las mismas propiedades.

Pensándolo bien, los parecidos van más allá y en concreto, más adentro. Tanto que tres de los elementos constitutivos de la poesía encuentran una correspondencia estructural, por lo tanto, bien arraigada, cuando no orgánica, en la ironía. Por evocar otra vez a Hamon,

trois des traits constitutifs majeurs du discours poétique, la rime (ou, plus généralement, toute forme de répétition formelle), l'image (l'image dans sa dimension analogique: métaphores et comparaisons), et le parallélisme (le fait de mettre dans des positions syntaxiques ou métriques équivalentes des unités équivalentes), ont certainement des connivences avec l'ironie et avec sa dualité-duplicité structurelle (deux sens pour un énoncé, ou distance entre un énoncé-modèle et sa reprise en écho, ou tension entre deux

parties du même énoncé) (Hamon 1996: 48).

No obstante, los críticos también han señalado sus dudas acerca de la posibilidad de la coexistencia del elemento irónico con un apartado mayor de la poesía: la lírica. La duda surge a raíz de la tonalidad inestable de la ironía, que fácilmente cambia deslizándose de lo serio a lo no serio. Esto puede acarrear una incompatibilidad con la postura de la lírica, la cual es esencialmente seria –ya que la lírica es una afirmación del sujeto–. La lírica, por lo tanto, formaría parte de los lenguajes autoritarios, que es lo último que se nos ocurre pensar *a priori*. Esos lenguajes (p.ej. el político) rechazan la ironía por cuanto ésta socava todo mensaje unívoco, mientras que un lenguaje autoritario es precisamente lo que busca. Lírica como idioma autoritario –así, al menos, se desprende de la suposición de que es imposible casar lírica e ironía. Se supone que la ironía es incapaz de conciliar

sa posture distancée avec l'implication, l'engagement émotif et fusionnel de la posture lyrique, la détente qu'elle apporte avec la tension du texte lyrique, sa dédramatisation des grands problèmes avec la grande dramatisation pathétique du texte lyrique, sa contestation de tous les systèmes de valeurs avec les «croyances» et le monde des valeurs (esthétiques ou existentielles) du lyrisme (Hamon 1996: 51).

Además, los que sostienen dicha imposibilidad, o dudan de la posibilidad, parecen considerar que los procedimientos de lectura y de aprehensión de la lírica y la ironía no concuerdan: la poesía precisa de lectura y relectura, lo cual contrasta vivamente con la puntualidad, la “eficacia” y el carácter perecedero de la ironía (Hamon 1996: 51). Pere Ballart demuestra cómo dicha postura está basada en un concepto bastante estrecho de la ironía y, en el fondo, paradójicamente, de la lírica misma.

Quizá porque durante mucho tiempo se ha creído que la mixtura de ironía y verso no podía engendrar más que sátiras y epigramas, y composiciones de cariz burlesco, la incidencia de la figuración [la ironía] en el extenso territorio de la lírica no ha sido objeto apenas de aproximaciones inteligentes. [...] Por desgracia, entre quienes sí entienden el concepto desde una probada sensatez, parece existir un consenso acerca de que el modo irónico no resulta apto para un tipo de creaciones que, como la poesía lírica, aspiren a comunicar pureza, sublimidad, intensidad de sentimientos. Según esta postura, la ironía tendría efectos recusables en aquellas obras que persiguen la perfección formal y una

expresión absoluta (Ballart 1994: 376).

A efectos de este trabajo, debe tenerse en cuenta la literatura romántica y sus antecedentes, por lo tanto quedan excluidas las pruebas que en defensa de la coexistencia lírico-irónica puede alegar la poesía del siglo XX. No obstante, el asunto mayor de estas páginas, el poema digresivo, constituye una prueba elocuente de la nulidad de la aporía en cuestión, desde pleno siglo XIX. La mezcla de ambas calidades implicadas es en él frecuente y patente, además de que la realización artística de su unión llega a ofrecer pasajes de un nivel literario excelente, como se comprobará en el análisis de los textos objeto de mi interés.

Salvando este punto, la adecuación de las actividades poética (no lírica) e irónica no es objeto de duda, como bien testimonian los géneros literarios (y las modalidades) mencionados del epigrama, de la parodia o la sátira. El poema digresivo en sus pasajes no líricos, que son gran mayoría, es innovador también en este aspecto. Es irónico pero no hay en él una constancia del tono irónico. Al contrario, en esta forma literaria, la ironía modula constantemente su expresión, reduce y ensancha su alcance, y ajusta y dispara su intensidad.

Según Schlegel, la fuente de la ironía es el ser humano; de ahí que el centro del poema digresivo sea el sujeto. Paralelamente, el sujeto es el centro también de la lírica, con lo cual en principio no debería haber ninguna contradicción en la asociación de lírica e ironía. Como hemos visto, en realidad se ha percibido tal contradicción. No obstante, dentro del poema digresivo, las relaciones entre sus componentes mayores parecen especialmente indicadas para probar que gracias al papel cohesionador del sujeto (él mismo cambiante, caprichoso, nada autoritario), lo aparentemente incompatible coexiste, y de una manera muy fecunda, literaria y filosóficamente.

Otro problema imprescindible de mencionar en estas consideraciones generales es la relación entre ironía y mimesis. Si resulta problemática, es porque la intervención del narrador irónico de entrada anuncia la posibilidad de la postura antimimética. Vemos cómo el factor que modifica los valores de la literatura en contacto con la ironía es el sujeto. En el caso del poema digresivo, forma épica, éste se presenta en el papel del narrador. Pero tiene una tendencia poderosa a la

manifestación de sí mismo dentro del texto y esta característica estorba toda tentativa de literatura realista, en la medida en que ser realista significa enfocar la narración en lo representado, haciendo caso omiso de la paralela actividad independiente en el ámbito de las instancias narrativas (básicamente, narrador y narratario). El narrador del poema digresivo se niega a la transparencia y acapara la atención del lector, desviándolo del presupuesto de la superioridad de lo representado sobre el que lo presenta. La empresa del narrador, al ser una apoteosis de sí mismo, en teoría rayaría en el *pathos* o incurriría en un egocentrismo hipertrófico. No obstante, no sucede nada parecido, ya que la ironía corrige infaliblemente los posibles arrebatos autotemáticos. A la vez que hace posible la variedad en la obra, vigila sobre su unidad estilística –cosa que tampoco solemos pensar–, siendo gran aliada del narrador en este aspecto. Pero éste, por su afán de corrección continuo, por su distanciamiento manifiesto y, cómo no, por sus digresiones, altera la credibilidad de lo que se encuentra más allá de él; esto es, la solvencia mimética del texto.

Lo explica acertadamente Philippe Hamon, al observar que

[...] trop apparaît dans son discours par un ton, par des intrusions modalisantes, par des digressions incohérentes, par des rectifications perpétuelles, par des signaux de distanciation, par des évaluations subjectives, risque donc, pour tout auteur réaliste, de trop afficher son texte comme «littéraire», comme une «construction», et donc de compromettre l'adhésion de son lecteur à un texte adhérent lui-même au réel et faisant semblant de s'effacer de façon transparente devant ce même réel (Hamon 1996: 60-61).

Queda distendida no sólo la correspondencia del texto con la realidad, sino también su voluntad de remitir a lo extratextual y la posibilidad de participación por parte del lector. Evidentemente, la actuación del narrador propone otro mundo a cambio, un mundo reorganizado, el de las proporciones cambiadas, invertido, burlesco, polifacético, contradictorio y virtuosista (por poner nada más un par de adjetivos posibles). Al mismo tiempo, es preciso advertir que las señales enumeradas por Hamon no tienen por qué ser estrictamente autotemáticas, aunque sí siempre transmiten una imagen del narrador. Lo autotemático es una vertiente importante en el poema digresivo; el autor-narrador se vale con frecuencia de una expresión directa, de un alto grado de autobiografismo. Lo mismo ocurre con lo

metaliterario, una veta de capital significado para esta forma poética, en el sentido ideológico y estético. En primer lugar, lo metaliterario es prueba de una mirada crítica de una época o de una convención respecto de sí misma, lo cual se consigue previa maduración de la forma. Como he dicho antes, el poema digresivo es un fenómeno propio del romanticismo tardío y esto, junto con una mirada distanciada, permite una visión de conjunto completa. Las consecuencias de la conciencia metaliteraria son inmediatas y prácticas: se plasman dentro del tejido del texto, sin ninguna gravedad, antes con ligereza provocadora del que se sabe escritor.

La vertiente metaliteraria conlleva un contexto más amplio de problemas y de valores románticos, de los cuales la época se percató y los que debatió en su expresión literaria. Se trata, por ejemplo, de las aporías de lo finito y lo infinito, o de lo singular y lo universal. O, en el ámbito del taller del escritor, de la imbricación de la finalidad, la convención y la contingencia. Todo ello, la interrogación sobre la mimesis y los factores filosóficos y técnicos que la acompañan, está reunido sintéticamente en las siguientes líneas de Pere Ballart:

La ingenuidad de creer en el éxito de una empresa mimética de representación literaria (o plástica, musical, etc...) del mundo, es atacada de raíz, lo que hace saltar a un primer plano todo el entramado de convenciones y recursos contingentes de que está hecha la escritura y que dejan una huella indeleble en el proceso de dar forma a una determinada realidad. Consecuentemente, la ironía romántica señala el tránsito «de una creación inconsciente a una conciencia creativa», y, por la misma razón, inaugura una compleja dinámica cuyos términos son lo finito y lo infinito, la objetividad y la subjetividad: – el Absoluto y las cosas, como escribía Novalis (Ballart 1994: 68).

Lo metaliterario abarca igualmente el problema del lenguaje, que en este caso presenta la dificultad de ser reglado y regulador, y también reductor, frente a una realidad irónica, que, como tal, es como mínimo dual. Además de su dualidad, es móvil, mientras como quiera que sea la representación, en ella se precisa de una fijación, aunque sea para dar a la obra una forma material o un tiempo para materializarse, según se trate de un arte de efecto inmediato (pintura, escultura) o un arte vinculada a un transcurso del tiempo (literatura, música). La solución que propone la ironía es, por retomar la expresión de Ballart, tematizar el lenguaje, “medio positivamente limitado” y, por consiguiente, tematizar la imposibilidad

que acarrea: “admitir ese imposible, tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación” (Ballart 1994: 68).

Por citar otra observación del investigador, los detractores de la ironía recalcaron su procedimiento negativo, transformado en un “proceso negativo permanente”; de ahí que la ironía apareciera a sus ojos como esencialmente negativa (Ballart 1994: 84).

A efectos de la problemática de la mimesis, esa percepción parece probar la índole antimimética de la ironía. La mimesis es esencialmente afirmativa y su modo de representación, positivo. Difícilmente se puede imitar algo diciendo que no existe. Aunque la historia de la literatura y, mucho, la de las artes plásticas y de la música, enseña que los elementos negativos no dejan de ser significativos. Lo negativo se manifiesta en los procedimientos de omisión, elipsis o lýtotes en la literatura; en los recursos plásticos del vacío, del hueco y del blanco; y en la música, en el silencio. (Por cierto, la poesía ya a partir del romanticismo empieza a recalcar lo no dicho, profundizando en el lenguaje escueto hasta llegar a la poesía del silencio.) Así pues, no por dejar de mencionar o articular con detalle un elemento, el arte deja de representar con exactitud su objeto. Sin embargo, en lo concerniente a la representación realista, la ironía sí parece antimimética. El realismo es afirmativo e incluso acumulativo, mientras la ironía es puntual y oblicua. Pero de esa manera cumple exitosamente con el propósito mayor de abarcar las circunstancias y las contradicciones de la mente humana.

Finalmente, cabe señalar la relación entre la ironía y la creencia, la firmeza y la estabilidad. Vladimir Jankélévitch dice que si la ironía nos libra de nuestros temores, virtualmente también nos priva de nuestras creencias. El fenómeno de la ironía acompaña la desaparición del centro unívoco, de los centros unívocos, en el mundo, en el arte, en la sociedad, en el lenguaje, etc. En este aspecto, es emblemático de la modernidad y el romanticismo da buena cuenta de esa alteración de la autoridad (con el ejemplo trillado de la negación de las tres unidades en el drama, tenemos una prueba). Pero no se trata de la anulación total del centro, sino de que la cultura romántica es policéntrica; el tratamiento irónico del centro en medio de una polifonía cultural conduce a la delocalización de dicho centro. Por consiguiente, surge la cuestión sobre la posible solidaridad en la

actitud irónica. Desde la experiencia de la ironía romántica, de la narración auspiciada por ella, lo irónico –lo afirma Richard Rorty–, es en principio insolidario.

Se trunca el deseo de adhesión en el interlocutor (lector) y se impide su identificación con el narrador y con el enunciado; pero también, la del sujeto con la palabra. En este sentido, merece la pena extender a la ironía romántica las afirmaciones de Philippe Hamon sobre la broma, en tanto emblema del estilo intelectual y de la actitud que envolvió la segunda mitad del siglo XIX:

Si la blague fascine et peut faire peur, c'est qu'elle est l'indifférenciation même, une posture d'indifférence qui mélange les langages, les cibles, les sources, les références, les valeurs, qui neutralise les différences elles-mêmes, qui délocalise sa source de laquelle ne coulent que des paroles non assumées. Car on est loin de l'ironie «classique», celle d'un Pascal, d'un Montesquieu, d'un La Bruyère ou d'un Voltaire, et de leurs effets de «dissimulation transparente», toujours au service d'un quelconque système de valeurs identifiable (Hamon 1996: 145).

Esta diagnosis muestra muy bien la tesitura del sujeto que, siendo la fuente de la creación, no juega dentro de ella el papel de la autoridad. Tampoco adopta el del intermediario, del servidor de la autoridad, al contrario de los escritores de la ironía clásica mencionados. Pero lo más llamativo de este pasaje son las “palabras no asumidas” que corren desde una fuente delocalizada. Éste es un comentario capital y no obstante, referido a aquel apartado de la ironía romántica que constituye el poema digresivo, precisa de una rectificación. En esta forma poética, el sujeto tiene un deseo de presencia en la obra muy pronunciado. Él mismo es tan autónomo y tan individualista que sus palabras son no asumidas tan sólo en el sentido de ser susceptibles de expresar múltiples puntos de vista; no de no pertenecerle en tanto expresión de su yo. El caso del “sistema de valores identificable” es distinto. La ironía que está a su servicio es la clásica y la misma que viene realzada por la retórica clásica. Mientras tanto, el siglo XIX y la ironía romántica son, al igual que el lenguaje de los bohemios vistos por Thierry Murger, autor de las conocidas *Scènes de la vie de la bohème*, “l'enfer de la rhétorique” (cit. en Hamon 1996: 142).

Por otra parte, cabe plantearse cuál es la relación entre la creencia y la dialéctica. En concreto, si la dialéctica y un discurso testimonio de ella son o no

son percibidos como fidedignos y si son o no son propicios a la creencia y la adhesión por parte del lector. En el pensamiento de Schlegel, la primera pregunta queda indirectamente contestada cuando el filósofo considera la dualidad inherente del ser humano. De dicho desdoblamiento se infiere el carácter dramático del ser, dramático en su acepción teatral; por lo tanto, también dialógico. Ante ello, parece natural la abstracción del hombre de sí mismo y la mirada desde fuera que dirige hacia sus actos y palabras. Tal naturaleza y forma del ser, a la hora de elegir una expresión verbal, saludarán con gusto la dialéctica y las formas y modalidades sensibles a ella; entre otras, la ironía. Dice Pere Ballart: “Si el pensamiento es en realidad un diálogo, la ironía es su modo natural, siendo su cometido preservar la relación dialéctica entre las dos instancias en juego y «percibir las contradicciones secretas que asedian a la mente» [palabras de Schlegel]” (Ballart 1994: 74). Me abstengo de desarrollar este punto, ya que esta problemática llena por entero la forma literaria asunto de mis consideraciones; de manera que más adelante, en más de una ocasión se verá cómo la ironía romántica es la herramienta idónea para reproducir en el texto las razones y la dinámica del sujeto dialéctico.

Cabe notar que la relación ironía-creencia no es exclusiva y específica del lector ni de un sujeto más o menos abstracto –un Jedermann irónico–, sino que penetra, de manera incisiva, el lado del poeta, el artífice de la expresión literaria de la ironía. Robert Penn Warren ofrece unas líneas esclarecedoras al respecto, en las cuales presenta la ironía como una prueba de verosimilitud de la escritura. Por otra parte, se trata de un agente corrosivo que endurece y conserva la hilatura de la obra, cuando se ha hilado fino.

Poets *have* tried very hard, for thousand of years, to say what they mean. But they have not only tried to say what they mean, they have tried to prove what they mean. The saint proves his vision by stepping cheerfully into the fires. The poet, somewhat less spectacularly, proves his vision by submitting it to the fires of irony – to the drama of his structure – in the hope that the fires will refine it. In other words, the poet wishes to indicate that his vision has been earned, that it can survive reference to the complexities and contradictions of experience. And irony is one such device of reference (cit. en Ballart 1994: 385).

La prueba consiste en ver si el poema resiste y si se adhiere a la experiencia humana; si su verdad y aquella verdad que se deduce de la experiencia, se corresponden.

Pero no sólo es eso: si Warren equipara la situación del poeta con la de un santo (y mártir), es porque la ironía constituye para ése una prueba de fe. Nadie pone la mano en el fuego si no tiene fe o convicción, que en materia del arte son argumentos más válidos que las justificaciones o los modelos racionales³¹.

En estas páginas dedicadas a la ironía romántica no se han podido recoger todos sus aspectos ni todos los conceptos afines; tampoco todas las consecuencias de la ironización en la literatura romántica. Necesariamente volveré a ello a la hora de comentar los poemas digresivos de mi interés; entonces se presentarán más facetas del fenómeno, con la doble intención de ilustrarlos a través de los textos y de intentar una generalización transversal y comparativa. Para terminar, cítense unas líneas de Philippe Hamon, quien enfoca la gravedad de la situación del poeta (del escritor) en tiempos irónicos; valga de ejemplo de los dilemas cuya resolución y realización práctica se analizará más adelante:

Plus question d'une hiérarchie de voix dominée par un Verbe et par quelque site d'énonciation unitaire (le «mage», le «prophète», le «voyant»): on entre dans l'ère du charivari généralisé, avec cette question centrale: comment, pour un écrivain, «positionner» une voix auctoriale, surplombante, [...] sérieuse (impliquée) ou ironique (double et distancée), au sein de sa fiction dont le matériau est charivarique? (Hamon 1996:132).

La sátira

No obstante la amplitud de modos, tonalidades y otras cualidades específicas que ofrece la ironía romántica, en los poemas asunto de este trabajo no siempre alcanza el papel de una dominante. Sus mejores plasmaciones literarias, como *El diablo mundo* y *Beniowski*, ofrecen un abanico amplísimo de sus aspectos, siendo

³¹ Aunque no es menos interesante la observación de Philippe Hamon, de que la ironía es un discurso que “souhaite être plutôt compris que cru ou vérifié” y –lo cual no se puede refutar–, “attaque volontiers tous les systèmes de croyances” (Hamon 1996: 62).

una ilustración especialmente pertinente del carácter artístico fundamental de la ironía romántica y del poema digresivo. Los poemas menores, y esto se refiere a cualquier género literario, tienden a romper la unicidad de los planteamientos, del tono, de la presentación de los contenidos, etc. La ironía romántica, por muy paradójico que parezca, es capaz de unificar una obra, instaurando dentro de ella un equilibrio peculiar, que cabe renovar con cada verso y cada ocurrencia nueva del poeta, pero que en términos globales asegura la identidad en la diversidad.

En algunos de los poemas digresivos menores se trasluce una intención irónica no acompañada por el “soplo divino” de la ironía romántica: un discurso ensañado contra una persona o un fenómeno y que procura conservar su intención dentro del poema, sin permitir su disolución en los planos amplios de la ironía romántica. Se trata de la intención satírica que, desde luego, también está presente en los poemas capitales al integrar en ellos palabras ácidas y malintencionadas hacia un destinatario en concreto: momentos de los más memorables, en ocasiones, de una corrosividad gloriosa. En algunos poemas menores, donde la sátira no alcanza aquella perfección, se da en cambio una expansión del elemento satírico, que, multiplicando alusiones concretas, puede conferir al poema una clave social o política. Tal es el caso de *Don Opas* de José Joaquín de Mora.

Su intención satírica dicta el tono, los recursos (como el uso de la caricatura) y el mismo punto de partida de la obra: la alusión esópica que equipara la época del absolutismo en la España contemporánea a la caída del reino godos ante los moros en la Edad Media. La imposibilidad de una denuncia abierta por causa de la censura, la alusión encubierta pero clara a personas y acontecimientos del siglo XIX, y la máscara medieval remiten de una manera sugerente a un aspecto crucial de la ironía socrática: al disimulo. No obstante, prevalece la inclinación a la ironía retórica, pues los recursos empleados están puestos al servicio de una idea, de un mensaje y de una argumentación (la ironía es cronista de la mente humana también en su vertiente racional): de la diagnosis dolorosa de la caída de España y de sus causas. Tal propósito, vertido en una obra de carácter irónico, corrobora cómo siglos después de la fijación de la cultura retórica europea en la Antigüedad, el asunto público y publicista sigue encontrando su expresión idónea en la ironía de tipo retórico, aun tratándose de un poema digresivo, enseña de la ironía

romántica. La perspectiva del poema es, pues, la de la sátira. En otras palabras, se trata básicamente de emplear la ironía verbal y no de provocar el despliegue estético propio de su variante romántica. Su empleo en Mora es fundamentalmente como procedimiento retórico; no tiene cabida la indagación metalingüística o filosófica; apenas se ofrecen comentarios metaliterarios. Si podemos especular sobre los motivos de la elección de la sátira por el poeta, uno de ellos debió de ser su idoneidad para hablar de lo social e incluso de lo comunitario. Pero en este punto sí entroncan la sátira y lo irónico, que parecen excluirse. A través de las siguientes palabras de Pierre Schoentjes, podemos acercarnos a la relación que une las dos y que se comentará a continuación. Schoentjes recalca una función de la sátira examinada desde el punto de vista de la antropología por Robert Elliot, y la extiende a la ironía. Se trata de la función de exorcismo, la cual puede operar en un ámbito inmenso de la vida de un grupo y hasta una comunidad:

Hay que señalar, en efecto, que la función de exorcismo presente en la sátira [...] se observa también en la ironía. No es raro que la ironía denuncie los defectos compartidos por las personas que constituyen el grupo, incluso los valores constitutivos. La forma indirecta que adopta la crítica permite de alguna manera la expresión de una verdad que no se podría decir abiertamente (Schoentjes 2003: 142).

En esta confluencia de dos razones, la antropológica y la retórica, la elección de la sátira por Mora no sorprende; es más, su sentido de propiedad puede causar admiración. Pero es la admiración que podemos tener hacia un clásico, no hacia un romántico. Sin duda alguna, entre los cuatro autores aquí comentados, Mora es el más neoclásico, aunque la formación poética de Espronceda conoció una etapa similar en sus inicios. No obstante, *Don Opas* es un ejemplo de un uso dieciochesco del poema narrativo bien entrado el siglo XIX: habiendo ocurrido un importante cambio en el drama español y paralelamente al *annus mirabilis* poético-lírico, 1840. Si sólo fuera cuestión de preguntarse por qué la escritura narrativa de Mora conserva tanto arraigo en el XVIII, podríamos explicarlo por la personalidad o la formación del poeta, o por el hecho de que la historia de la literatura no se rija por determinismos: no hay una evolución igual para todos. Sin

embargo, la tesitura es otra: Mora dispone de la actitud y recursos precisos para escribir un poema digresivo y acaba escribiendo una sátira. De los recursos hablaré más adelante; ahora quisiera citar otro pasaje de Schoentjes:

muchos autores subrayan que la ironía es un arma de doble filo que se puede volver contra el que la emplea. [...] André Hallays [en 1898] [...] pone en guardia contra la violencia de la ironía al tiempo que intenta hacer de ella un sinónimo de tolerancia: «Esta arma flexible, ligera y afilada fue muchas veces la de la tolerancia y la libertad. Los fanáticos desconocían su uso. Al emplearla, los fariseos temen herirse. Hoy en día es raro verla usada por personas que creen ciegamente. Para tenerla en la mano, hace falta no ser sectario» (Schoentjes 2003: 141).

Hemos de tener en cuenta el talante liberal del poeta gaditano y su actividad en la querrela calderoniana en los albores del romanticismo español –la de un defensor de lo neoclásico, por lo tanto, hombre de convicciones liberales–. Pero sobre todo, importa el mensaje de *Don Opas*, la crítica de la opresión absolutista. Así las cosas, constatamos que en principio Mora estaba predestinado a ser irónico por encima de ser satírico.

Pero en este punto se divisa lo interesante de la relación entre ironía y sátira. Para abordarla, primero hace falta definir la sátira.

Hasta el siglo XVIII inclusive, la sátira no admitía la doble acepción que le reconocemos hoy en día: por una parte, la del género literario particular y por otra, la de la actitud o intención que inspira al autor y que, a continuación, puede trasladarse a géneros literarios muy diversos. Éstos pueden pertenecer a la poesía y a la prosa, dándose composiciones satíricas en forma de p.ej. poema narrativo (también poema heroico-cómico), epigrama, diálogo, cuadro de costumbres, drama y hasta novela (como en Gogol) (Sławiński 1976: 395). La sátira moderna –y su identificación con un género–, es heredera de la tradición grecorromana, sobre todo de tres autores: Horacio, Persio y Juvenal. El primero de ellos ofrece sátiras de costumbres, escritas en un espíritu estoico y con elementos de humor lírico. Persio tiene una inclinación filosófico-moral, así como interés por la sociedad y sus problemas. Juvenal es el más radical de los tres, estigmatiza los defectos y vicios en el plano social pero además de ello, trata de descubrir sus

causas; también se dirige contra personas concretas, lo cual, por cierto, fue origen de polémicas en la posteridad (Grzędzielska, Kostkiewiczowa 1977: 646).

Pero Grecia tiene la tradición yámbica y una aportación especialmente llamativa en el contexto del poema digresivo romántico: la sátira menipea. Ésta se caracteriza por un gusto por la mezcolanza: se mezcla el verso con la prosa y sobre todo, diferentes géneros y diferentes estilos (Sławiński 1976: 395). Cabe realzar este último aspecto, pues resulta ser uno de los más típicos del poema digresivo romántico. Por cierto, parece que éste se inspira más en la Grecia antigua que en Roma: también la ironía socrática y la parábasis son griegas.

Los temas de la sátira suelen ser temas identificables socialmente; existe una serie de *loci cummunes* favoritos, que se plasman en ella a lo largo de su historia: el vicio y sus efectos, la riqueza excesiva u ostentosa, los borrachos y los jóvenes insensatos; el señor cruel; la estrechez de miras y el oscurantismo (Grzędzielska, Kostkiewiczowa 1977: 650). También se critican los vicios carnales, la estupidez, la vanidad o el menosprecio de lo patrio a favor de la imitación ciega de lo extranjero.

Igualmente, existen personajes favoritos, algunos de muy larga tradición, como el militar jactancioso romano. Marieta Cantos Casenave recuerda que en la España del XIX sigue cultivándose la sátira de oficios, también de larga tradición; entre sus personajes, hallamos al matasanos y al cirujano sacamuélas, al sacristán entrometido, al usurero, al poeta engreído y al escritor ignorante (Cantos Casenave 1995a: 65). En la sátira decimonónica española intervienen también el usía presumido o el estafador que vive a costa de una vieja; está muy presente la figura del afrancesado (sin duda, por la situación política de las primeras décadas del siglo) y la crítica del afán de las apariencias relacionada con ellos (usar lente sin necesitarla, ir al teatro para ser visto etc.) (Cantos Casenave 1995a: 66). Las contribuciones de la investigadora (Cantos Casenave 1995a y 1995b) son particularmente valiosas para el caso de Mora, ya que se basan en la prensa gaditana de los años 1833-1836, del período que comprende parte de la primera guerra carlista. La fecha de composición de *Don Opas*, no del todo cierta pero próxima a 1835, debió de coincidir con aquella época, aunque también se sabe que la obra vio luz fuera de España, en el exilio. Sin embargo, teniendo en cuenta

el vínculo del poeta con el liberalismo y con Cádiz, los datos aquí citados explican en parte el gusto de Mora por la sátira.

En cuanto a la intención y a la motivación, las tendencias más patentes de la sátira son el didactismo, la educación de la sociedad, la ridiculización de los vicios y el ensalzamiento de las virtudes. La modalidad está arraigada en la idea del progreso y en el espíritu reformista que se instaló en muchos países europeos durante la Ilustración. No obstante, Cantos Casenave evoca obras misóginas, citando una que critica a las mujeres de pretensiones democráticas tachándolas de poco virtuosas. La reivindicación de la igualdad legal, del derecho a la educación o de la participación en la vida política produce una apreciación negativa por parte del autor: dichas mujeres están puestas en ridículo, sin sutileza alguna. Tal uso de la sátira está en el polo opuesto a lo aludido más arriba; la investigadora constata: “no se trata aquí, pues, del uso de la sátira como palanca reformadora, sino como horquilla inmovilista” (Cantos Casenave 1995a: 67).

La sátira tiene también una vertiente maliciosa y tendenciosa, como se puede comprobar. Puede ser visceral y llena de hiel, y también, recurrir al ataque personal. Tanto en la sátira española como en la polaca se da una corriente de preocupación pública; *Don Opas* es muy buen ejemplo de ella.

En el caso de Polonia, en el siglo XVIII se subrayó mucho la necesidad de la impersonalidad (al contrario de las ideas de Nicolas Boileau)³². No obstante, el género ocurrió un gran cambio bajo la influencia de los acontecimientos políticos de finales del siglo y principios del centenario nuevo. La paulatina caída del reino polaco en la segunda mitad del siglo XVIII terminó en su completa desaparición bajo el dominio de Prusia, Rusia y Austria; a caballo de los siglos XVIII y XIX tuvieron lugar dramáticos intentos de recuperar la independencia (la confederación de Bar de 1768-72, a la que alude *Beniowski*; la actividad del parlamento polaco que consigue proclamar la primera Constitución en 1791; la insurrección de 1794; en 1807, la instauración del Ducado de Varsovia por Napoleón Bonaparte), así como actos de traición cometidos por una parte de los nobles polacos (la confederación de Targowica, 1792-93). España, a su vez, desde principios del siglo XIX se ve hostigada por guerras externas e internas: la de la

³² La impersonalidad está unida igualmente a la idea de que una imagen universal y que tipifica es más cercana a la verdad (Grzędzielska, Kostkiewiczowa 1977: 647).

Independencia y las contiendas carlistas, así como el régimen absolutista de Fernando VII. En ambos países, parte de la responsabilidad se adjudicó a las propias naciones oprimidas y a sus gobernantes, en el tiempo que precedió el hundimiento definitivo. La sátira entendió a tiempo la necesidad de la enmienda de las costumbres, de manera que se pronunció en relación con lo político y lo social, apelando al amor a la patria, a la idea del bien común y a las virtudes ciudadanas. En la sátira dieciochesca polaca la “reparación de la República” (como se ha señalado, Polonia desde 1573 era una república con rey elegido por los representantes de los nobles) ocupa un lugar importante. Sin embargo, ante una exacerbación de la situación histórica, el tono satírico puede experimentar un cambio significativo; tal fue el caso de Polonia, cuyos autores pasaron a expresarse de una manera más ácida, más violenta y más personal. En la época crítica de finales del XVIII y principios del XIX, en Europa se amplía también el repertorio de géneros aptos para el discurso satírico; caben la epístola poética, la fábula, la travestación, la profecía, la apelación, el boletín y muchos más. Así, la idea de la sátira se desprende definitivamente de una calificación genológica fija (Grzędzińska, Kostkiewiczowa 1977: 650).

Hoy en día, el concepto de sátira se refiere a una actitud y, por volver al término de Claudio Guillén, a una modalidad, antes que a un género literario específico. Cantos Casenave destaca dos rasgos que pueden unir las dos ideas (el antes y el después del XVIII): “En todo caso se habla de sátira cuando se encuentran dos ingredientes: la comicidad y la censura, pues su fin inmediato es corregir los vicios ridiculizándolos” (Cantos Casenave 1995a: 65). Es cierto que la sátira no siempre ofrece modelos loables. Janusz Sławiński comenta:

El enunciado satírico [...] surge del sentido de la impropiedad, de lo dañino o lo absurdo de ciertas situaciones; sin embargo, no propone ninguna solución positiva, modelos ni ideales, su elemento natural es la negación ridiculizante. En relación con esa orientación unidireccional, suele hablarse de la representación de la realidad en el “espejo distorsionado”, deformada por una hiperbolización o una reducción cómica (Sławiński 1976: 395)³³.

³³ Claudette Kemper ofrece las siguientes líneas acerca del modelo y la intención de enmendar: “Satire is constructed on a «hidden premise», a covert ideal state generally unexpressed in the satire itself. While satire overtly observes man operating in the world of experience, covertly the emphasis falls on the ideal. Behind satire lies the hope for an amended world. [...] What the satirist finds objectionable in man is worsened. The human face becomes grotesque. [...] And satire

La deformación cede en la etapa tardía de la sátira neoclásica, cuando los autores tienden hacia un enfoque próximo al cuadro de costumbres. Antes, recurren con frecuencia a la caricatura y a lo grotesco (Grzędzielska, Kostkiewiczowa 1977: 652). Es característico que esta última cualidad aparezca con más frecuencia en composiciones de talante revolucionario (Cantos Casenave 1995a: 68).

Al considerar el desarrollo de la sátira, cabe destacar el importante papel de la prensa, la cual a partir del siglo XVIII iba a conocer un alcance cada vez mayor en la vida de las sociedades y de los Estados. Algunos autores, como el mejor satírico polaco Ignacy Krasicki, cuentan en su quehacer con una etapa significativa de actividad publicista. Numerosas ideas plasmadas en las sátiras de Krasicki tienen su estreno en el *Monitor*, el título más conocido de la época, de perfil reformista. En la España del siglo XIX la prensa es el vehículo principal de la sátira. También, los periódicos, con la ebullición propia de la cultura periodística de la época, reaccionan ante los cambios políticos: al llegar el Trienio Liberal (1820-23) con sus consiguientes libertades, la prensa político-satírica florece y se publican sátiras bajo formas muy diversas: diálogos, letrillas, epigramas, preguntas y respuestas, necrológicas, parodias, etc. (Cantos Casenave 1995a: 65).

Ahora bien, a efectos de la presente investigación, es imprescindible comentar la relación que une y, con más frecuencia, desune, sátira e ironía.

Unos elementos en común se descubren en un interesante pasaje de Schoentjes, quien destaca la presencia en ambas de la antífrasis. También lo

intends to make man smart; it intends to draw blood; it is strong and pointed and savage. [...] The ideal, an ethical standard in the covert background, provides a picketed moral reference for the artist and for his audience. But, although the satirist may hope to cure by his satire, his driving desire is to kill by it, to destroy what is wrong" (Kemper 1967: 713).

La idea de la sátira rapaz, casi sanguinaria, queda complementada por un punto de vista como el de Frederick Garber, quien, no obstante, argumenta a favor del carácter vital de la sátira y de su afán por potenciar la vida. La modalidad guarda relación con los ritos de la fecundidad; también, George Gordon Byron en el *Don Juan*, al llamar a Lord Castlereagh eunuco, muestra que "satire, in its essence, is life-enhancing, and must seek out as objects of its invective those who are not" (Garber 1988: 282).

ridículo y la burla sirven para delimitar un terreno en común:

Notemos que la sátira pasa necesariamente por el ridículo, al igual que la burla es constitutiva de una cierta forma de ironía: la ironía antifrástica que expresa el rechazo por la alabanza y cuya función, no por azar, se junta con la de la sátira. Lo mismo que toda ironía no es satírica, conviene observar que toda sátira no es irónica: entre las herramientas de la sátira figura un cierto número de procedimientos directos, como la caricatura y la invectiva, que cuadran bien con lo implícito de la ironía (Schoentjes 2003: 145).

La base retórica de la antífrasis quizá justifique la relación y, de hecho, identificación de la ironía y la sátira, anterior al siglo XVIII. Hasta entonces – antes de la transformación romántica–, “la historia de las dos prácticas se confunde por completo”; es más, también en palabras de Schoentjes, “la ironía se consideraba casi exclusivamente como un procedimiento de la sátira”. Incluso después del cambio de la percepción, “no es lo mismo ironía y sátira pero en ocasiones la ironía se reduce a su función satírica” (Schoentjes 2003: 147). Evidentemente, esta última observación no puede partir de la coexistencia de la sátira con la ironía romántica, al negarse ésta a toda reducción a una sola función o propiedad. Se trata, pues, evidentemente, de un uso retórico de la ironía.

Casi de entrada, estamos ante una disyuntiva. Repitamos la afirmación de Schoentjes: “Lo mismo que toda ironía no es satírica, conviene observar que toda sátira no es irónica”. Una asociación mecánica sería errónea. Del mismo modo, la expectativa de encontrar un enfoque satírico, sobre todo en el caso de la ironía romántica, pronto se ve defraudada. Con todo, la ironía romántica es muy propensa a la sátira y si no es en el punto de partida, en el planteamiento global o en el tono general de la obra, no por ello queda mermada la carga satírica contenida en frases breves, alusiones puntuales, comentarios pronunciados sin querer o conclusiones repentinas y concisas de las estrofas de un poema digresivo.

En efecto, a partir de ahí, prevalecen diferencias pero no siempre las dos modalidades pueden constituir una oposición. Esto seguramente se deba a que la ironía se escapa a divisiones tajantes y rehúye los procedimientos críticos que la involucren en tanto un criterio firme, una constante o un extremo de una oposición. El novelista inglés George Meredith en 1897 escribe unas líneas que en

principio oponen las dos modalidades:

El satírico es una *agente moral*, a veces una especie de pocero social, que trabaja sobre un montón de bilis. El irónico es *cualquier cosa* según su capricho. La ironía es el humor de la sátira. Ella puede ser salvaje, como en Swift, con intención moral o calmada y pensada como en Gibbon, con un objetivo malévol. La ironía rebuscada y vanidosa, que se mueve para que sea vista y la ironía que os previene con señales y miradas para que captéis bien su intención, son las marcas del esfuerzo satírico que aspira a los tesoros de la ambigüedad (cit. en Schoentjes 2003: 148).

La frase “La ironía es el humor de la sátira” parece esclarecedora. Podría interpretarse como un poner la ironía al servicio de la sátira, en calidad de adorno, de un valor añadido. Pero de hecho, ya que habitualmente se espera que la sátira conlleve un elemento humorístico, la constatación supone el reconocimiento de la aportación irónica, imprescindible y crucial³⁴. En el fondo, Meredith indica una zona común entre las dos, subrayando al mismo tiempo la divergencia capital entre los respectivos narradores de las dos. La discrepancia se discute en la investigación literaria con mucho énfasis, en el aspecto psicológico del sujeto que se involucra en un tipo de discurso o en el otro. Pierre Schoentjes comenta acerca del fragmento citado: “Meredith recuerda que la sátira se reduce en definitiva a una intención moralizadora directa, mientras que la ironía toma unos caminos más apartados. La preocupación del satírico es ridiculizar los abusos de la sociedad o los defectos de las personas apelando a una norma moral estricta que se trata de imponer” (Schoentjes 2003: 148).

³⁴ A propósito del humor, Marieta Cantos Casenave habla en términos muy precisos de la carencia de él en la literatura romántica española. En efecto, las obras españolas no traslucen muy a menudo aquella libertad peculiar que infunde la risa. Dice Cantos Casenave: “Lo que resulta curioso es que en la literatura romántica española apenas si podemos hablar de literatura festiva o abiertamente cómica, a no ser que hablemos de la literatura popular; y la carencia de dicho tipo de comicidad podría explicarse, en parte, por la actitud seria que trata de adoptar el burgués frente a la frivolidad de la mayor parte de la nobleza, que precisamente había caído en el desprestigio por esa circunstancia, entre otras.

Lo cierto es que la sonrisa romántica casi nunca es abierta, franca, sino que, por el contrario, a menudo va teñida de cinismo, de sarcasmo, y especialmente abunda la amarga sátira contra aquellos comportamientos que habían ocasionado la decepción y el desengaño de los románticos liberales, que una vez creyeron en la posibilidad de una verdadera revolución. En muchas ocasiones van unidos humorismo y patetismo, lo trágico y lo grotesco. Es decir, casi nunca el elemento cómico aparece desligado de lo serio” (Cantos Casenave 1995a: 68).

Pierre Schoentjes destaca que, aunque asociamos la sátira con lo no serio, igualmente se ha recalcado su gravedad, su espíritu moral serio, p.ej. en los escritos del romántico Jean Paul (Schoentjes 2003: 144)

Pere Ballart, en un fragmento de su libro sobre la ironía antes citado, aúna los dos aspectos de la reflexión. Por una parte, es el que estriba en la personalidad del sujeto y, por otra, el que revela la manera en que la ironía se convierte en un agente que potencia o afina la sátira, en una levadura o una especia. Sin embargo, la ironía en cooperación con la sátira corre el peligro de ser reducida a sus recursos, con omisión de muchos de sus registros. En palabras de Ballart,

en numerosas ocasiones el espíritu relativizador que define a la categoría [a la ironía] se ve desplazado por una manifiesta voluntad de tomar de ella solamente sus técnicas formales, sus soportes retóricos, y ponerlos al servicio de una visión del mundo mucho menos vacilante que la que la ironía, como fenómeno literario general, puede transmitir: nace así la sátira, modalidad de sólida y valiosa tradición, en cuyo seno, sin embargo, el análisis de la ironía no puede cumplir otra misión que la de calibrar los aspectos funcionales de la figuración, su empleo por el satírico como instrumento de vindicación y de anatema. [...] La principal diferencia que aleja las creaciones del autor satírico de las del ironista es que aquéllas están construidas sobre la falsilla de un programa moral inequívoco, de una obvia intención reformadora (Ballart 1994: 418).

El problema de la personalidad irónica y la satírica constituye un campo muy interesante para la investigación. Claudette Kemper, autora de un excelente estudio comparativo sobre este tema, plantea cuatro diferencias que las separan (la primera cualidad corresponde a la ironía y la segunda, a la sátira): libertad *vs.* convicción; la máscara: cambiante *vs.* constante; la amoralidad *vs.* la moralidad; y el conocimiento de uno mismo: a través del yo *vs.* a través de la sociedad (Kemper 1967: 708-719). Acerca de la primera diferencia, libertad *vs.* convicción, Kemper puntualiza que la ironía tiene una mirada dividida que no pretende reducir las contradicciones, sino al contrario, las disfruta y las alimenta, ya que para ella son un elemento del todo normal de la realidad:

An ironist allows issues to ripen to their full complexity. He cultivates the conflicts that he perceives, for the ironic man does not solve but savors complications³⁵.

³⁵ Pere Ballart cita a Douglas K. Benson, quien, si bien comenta poesía posterior al romanticismo, brinda una afirmación perfectamente aplicable a éste, a la luz de lo expuesto arriba: “El elemento de autoparodia que existe en la obra de muchos autores modernos no es sino el esfuerzo de resolver elementos irreconciliables que estos poetas no pueden omitir de su investigación del mundo si son serios en ella” (cit. en Ballart 1994: 388). También, en otro lugar y en contexto específicamente romántico, el investigador catalán escribe: “La ironía schlegeliana no reduce un elemento a su opuesto, sino que se complace en la tensión de todos los posibles sin llegar a resolución alguna, en la suprema libertad de quien está por encima de la contradicción. La única

Es más:

contradictions form for the ironist the endlessly elastic elements of a game played not with addiction but in freedom. Moreover, neither a savior nor a savant, he misleads his audience as a matter of course, not because of the ironic contradictions, nor even because of his innate wiliness, his foxiness, but merely because he has nothing to prove (Kemper 1967: 708).

La presunta astucia o frivolidad del ironista no son un truco de manipulación, sino una consecuencia de la libertad que permite la mirada superior y desinteresada, ya que no hay ningún objetivo que conseguir: no hay nada que probar. La investigadora propone como característica principal del ironista el temperamento dialéctico: “that unusual temperament of mind that prefers an eternal dialectic to a temporary truth” (Kemper 1967: 711).

En este punto, se plantea la cuestión del compromiso, el cual marca otra diferencia importante entre ironía y sátira. En primer lugar, se trata de las vicisitudes de esta actitud en los autores, pero no es menos justificado preguntar por ella en el público. Acerca de los autores, Kemper apunta un comentario sugerente y que casi agota el tema de la dimensión pública del escritor:

Since the irony is unemotional, it does not demand commitment; rather it remands commitment. The satirist, on the contrary, possesses not a free but a dedicated mind. The satirist loves and hates. [...] The satirist is not a free and essentially private man, shirking public duty, endlessly unavailable, totally unprophetic, but a public man, a public speaker, a politician, even a policeman (Kemper 1967: 711).

La cita es sugerente en su elección de palabras y significativa en sus imágenes portadoras de los fenómenos de la sustracción. El irónico es *unavailable* y *un-prophetic*; el prefijo *un-* connota las acciones de revertir y despojar o esquivar y desaparecer. El irónico se desvanece en un espacio público; el satírico, al contrario, se afirma en él. La pertinencia de los adjetivos de Kemper está reforzada por los adverbios que instauran oxímoros: *endlessly* unavailable y *totally* unprophetic, los cuales rematan la tesis de la sustracción con el factor de

regla indispensable es la distancia” (Ballart 1994: 75).

la contradicción.

Por parte del público, el compromiso viene a significar identificación con los valores ensalzados explícita o implícitamente por el autor. Desde luego, la intención reformadora de la sátira cuenta con la existencia de un sistema de valores que, aunque precisamente rechazados o abandonados (las virtudes cívicas o el amor patrio en decadencia), son reconocibles para el lector. Pero también, el compromiso de éste consiste en la disposición a poner en juego sus convicciones, es decir, en actualizarlas en la lectura, a la hora de confrontarse con el texto; y en interactuar con el autor. “Poner en juego” parece una expresión muy adecuada si tenemos presente que la sátira pretende ser un espejo de la sociedad; un reflejo distorsionado pero que involucra el conocimiento de sí mismo y la autorreflexión por parte del público. Se precisa de una identidad y de una identificación para descifrar la alusión y el mensaje moral. José Joaquín de Mora para su *Don Opas* necesitaba estas disposiciones en los lectores. Para decirlo otra vez con Kemper:

The satirist relies on the stability of society as well as of ethics and the world. The success of satire obviously depends on comprehension by his audience of his intention. Satire is directed at a society as well as the operation of the individuals within a society. The audience is advised both individually and as a society that they are beholding their own reflection. Satire is a public exhibition of vice. Since satire's nature is reformative, the satirist holds up for his audience to see a distorted image, and the audience is to be «shocked into a realization that the image is his own» (Kemper 1967: 717).

Por cierto, a diferencia de la ironía, la sátira sí tiene la capacidad para estabilizar un sistema de valores o una sociedad.

Otra cuestión relacionada con el compromiso es la del juicio. Como es lógico, la ironía lo suspende³⁶; e incluso bloquea el juicio ajeno, el del lector. Al no ser fiscal, tampoco es jueza. No proporciona ni acusaciones ni pruebas, quizá sí una especie de balance, pero sin la intención de juzgar. Claudette Kemper llama la atención sobre lo que sucede en la situación análoga en el caso de la sátira, la cual,

³⁶ Con todo, suspender el juicio no es sinónimo de abandonar la investigación, la cual prosigue en un ironista, a través de herramientas sólidas como la pregunta y el argumento, y recurriendo a otras como la suposición: “The ironist, although he believes the moral paradox is insoluble, never ceases to question, pseudo-exhort, argue, suppose, continue, albeit ironically, man's epistemological quest for morality and for reality” (Kemper 1967: 716).

una vez más, acuña una forma, hasta diríase cultura, distinta:

Man in satire is flattened out, cut open, anatomized and cruelly diagnosed. But irony insists on the full complexities of a living man with a mind in motion. Irony, knowing that man is incurable, accepts him with a wry intellectual joy because of it. Satire, to cite William Empson out of context, «appeals fiercely and singly to the reader's judgement...» But in irony, although man is apparently on trial, he is not judged, because man must, by the nature of things ironically perceived, also be confused (Kemper 1967: 716).

En definitiva, se trata de la índole del afán por la verdad, en ambos casos diferente. Ironía y sátira actúan con ahínco y en profundidad, pero la sátira no pretende conservar la parte dialéctica, es decir la *pneuma* de la mente humana, tal y como la perciben los románticos. En la sátira se apela al juicio del lector y en la ironía se le desafía³⁷.

Ahora bien, a pesar de las diferencias y oposiciones, la ironía no menosprecia la sátira. Como he dicho más arriba, el poema digresivo puede incluir elementos satíricos. Hallamos en él acritud de la palabra, deformación caricaturesca, alusión personal o vigor polémico, cuanto más finos y ociosos, más logrados. La sátira está presente ya en el modelo del poema digresivo, el *Don Juan* de Byron.

Frederick Garber en sus reflexiones sobre la vertiente satírica del poeta inglés, concluye que el origen de la sátira reside en la sensibilidad de Byron al

³⁷ Kemper a quien presenta como desafío al lector, es al héroe irónico como concepción y como ente que se desenvuelve en la fábula: “The ironist's hero, not an example for the society as is the satirist's, offers a challenge to the practice of judgement. His re-creation of the world in his mind reflects the world that the ironist sees. But since this world is shapeless, tending to the chaotic, since evidence concerning the hero is fluid and his «trial» perplexing, since, «true to life», he keeps changing from one very lifelike mask to another, a conclusive evaluation of him is impossible. Caught up in the multitude of disordered tenets that his illusive society offers and caught up in the wandering nature of the mind, the ironic hero moves unsteadily but swiftly through an unstable world or, more accurately, he moves through transient world-schemes into which he has been set or into which he sets himself. His world is simultaneously far more «real» than the satirist's and yet it is fantasy, dream, illusion. Given his situation, the language the ironist uses is accurate – and lunatic” (Kemper 1967: 718).

Por cierto, es interesante el planteamiento del héroe no como un componente del texto, sino como un ente involucrado en él por procedimientos narrativos especiales y expresos, idénticos a los que sirven para involucrar al lector. Es lo que inspiran las siguientes líneas: “[En la ironía] The audience is not being chastised or taught, but teased. A great variety of information, most of it of a transitory and illusory nature, is presented to the ironic hero and to his audience. For the audience, as for the ironic hero, the only real understanding of affairs lies in regarding all information offered, and in regarding it all with a measure of skepticism” (Kemper 1967: 719).

discurso falso sobre la moral, a la moralina (en inglés, *cant*) que atraviesa su época. Según Garber, Byron siempre la persigue porque de alguna manera está fascinado por los múltiples sentidos de la duplicidad. El asunto resulta ser fascinante, en efecto, desde que uno descubre las relaciones entre las dos: la fragilidad de la moralina ante la sátira se desprende del parecido, de la extraña simetría que las une. El investigador lo explica en un discurso convincente:

But cant is clearly vulnerable, not because it is obvious but because the structure that helps it to work is especially open to attack by the satirist. [...] In fact, Byron is attracted to cant because of its curious connections with satire. To begin with, the modes of cant and satire are exact mirror images of each other. A rhetoric designed to conceal while seeming to reveal is met and countered by a rhetoric designed to expose, to be so incisive that it not only finds all the membranes in the façade but opens them up with varying degrees of gentility and gentleness. Cant and satire are modes of language that lock into place with each other because each is all that the other is not (Garber 1988: 310-311).

La causa principal del interés de Byron está determinada con gran perspicacia porque tanto la sátira como el discurso moral falso son dependientes de la duplicidad: “In both there is a structure in which surface utterance and depth intention stand at variance with each other” (Garber 1988: 311). De hecho, en este momento Garber habla no de la sátira exactamente, sino de la ironía, sobre todo la retórica, como él mismo subraya, su herramienta mayor. Tal definición es por supuesto sostenible en el plano retórico, pero en el caso de Byron como instaurador del modelo del poema digresivo es necesario tener en consideración que por encima de todo, el agente activo es la ironía. El poema digresivo, aunque dé cabida a una veta satírica potente, siempre remite a la ironía. En una obra trascendente por excelencia, la sátira, en el fondo, no puede estar privilegiada: sería en detrimento de la apertura de la obra, a la que aspiraban los irónicos. Por cierto, el propio Garber en otro lugar ofrece una equiparación explícita de la ironía romántica con la retórica como componentes adecuados por igual para el discurso satírico:

The mode of working of romantic irony made as fit an instrument for the business of satire as was that traditional rhetorical irony with which satire is always associated. But in romantic irony the rhythm of unmaking and making is not rendered just once but, instead, is repeatedly echoed, seen again and again as the romantic ironist shows his world and his

selfhood perpetually in threat of dissolution, perpetually drawn back to the old order. Both satire and romantic irony work as they do because of their awareness of the fallen state of things (Garber 1988: 310).

Ahora bien, reconduciendo lo dicho a la cuestión de la duplicidad, debemos reconocer que, a la hora de evocar la ironía a secas en el contexto de la sátira, siempre hay que andar con bastante cuidado. Para el caso de Byron, quien tira sobre el blanco concreto del discurso falso, podemos dar por seguro que la ironía y la sátira están del mismo lado, en oposición a éste.

Garber resuelve su idea de la simetría en apenas dos frases, las cuales proporcionan todo un esquema de significados para la sátira y la moralina. No obstante, también se corrobora que la unión (por el factor de la duplicidad) que se detecta entre la ironía (sátira) y el habla hipócrita y manipuladora, se reduce principalmente al nivel estructural: “The utterance of irony is as double-dealing as that of cant, but with irony the doubleness has to show through and with cant it cannot. Thus, irony is as false about its duplicity as cant is about its singularity of intent” (Garber 1988: 273). La ironía miente sobre su duplicidad; la moralina, sobre su unicidad. Esta disyuntiva capital trasluce la manera en la que la ironía recupera su vocación socrática, la búsqueda de la verdad, y la puesta en escena de la simulación y disimulo que la acompaña.

Pero Byron no se detiene allí; su indagación acerca de la duplicidad del discurso se basa en su idea de la duplicidad del sujeto, tanto el satírico como el orador del discurso falso. La diferencia consiste en que el satírico indica y enseña al público los límites, las fisuras y las costuras que, una vez percibidos, permiten una interpretación crítica:

The content of Byron's attacks upon cant, and his awareness of the structural relations of cant and its opponents, show him pushing toward an understanding of the being of duplicitous language, an understanding based on his perception of the being of duplicity itself. He had come to see how the order of language is homologous with the order of self in both the satirist and the exponent of cant. The satirist as ironist is nearly as duplicitous in his order of self as is his canting opponent, but, unlike his opponent, he makes certain that the membranes are thin enough for us to hear the deep utterance underneath (Garber 1988: 276).

Todo cuanto empuje a un escritor decimonónico a investigar el lenguaje y a quitar las máscaras sociales desde una mirada filosófica, parece inspirado por la ironía. En este aspecto, se da una diferencia notable entre Byron y Mora, quien, a la luz de lo expuesto, y como se corroborará más adelante, lleva a cabo una sátira de corte más bien dieciochesco. Frederick Garber ofrece una afirmación que bien podría servir de criterio de distinción: “For the classical satirist the world is seen as fallen but also with the potential for being restored. For the romantic ironist the world is not simply fallen but in a perpetual state of falling, the condition of a gerund rather than a past participle”. Si en ello interviene la ironía romántica, la sátira tradicional cobra una dimensión nueva: la inestabilidad esencial de las cosas y la ruptura cíclica están puestas de relieve no sólo en el tema de la obra, sino también en su estructura (Garber 1988: 310).

Para Mora, no hay muchas esperanzas de la renovación del mundo caído que representa. Salvador García Castañeda comenta al respecto:

A juzgar por ellas [las *Leyendas Españolas*, volumen en el que se publica *Don Opas*], en 1840 [Mora] conservaba sus creencias políticas pero no sus esperanzas de ver el régimen liberal instaurado en una España en la que, a su juicio, el sentido de la responsabilidad política y el civismo de sus habitantes permanecían inamovibles a pesar del tiempo y de los cambios de la historia. Este fracaso y el de las esperanzas que Mora había puesto en su triunfo le llevaron a interpretar el presente y el pasado del país desde una perspectiva satírica (García Castañeda 1995: 117).

Por otra parte, la dinámica de la caída, objeto de interés de los irónicos, tampoco le interesa de la misma manera. Presenta los procedimientos del ocaso en una perspectiva de generalización. La equiparación del absolutismo a la crisis del Estado en la Edad Media invita a pensar en las leyes permanentes de la desgracia: la de la malicia, de la debilidad, la estupidez y la cobardía. También, a pensar en la repetición, en el retorno dentro de la historia. La máscara medieval lleva la denuncia de Mora a un significado universal. La idea del mecanismo sí está presente en el poeta. Pero la manera de abordar los mecanismos no es la de Byron ni la de Epronceda, ni la de Słowacki, mentes románticas genuinas.

La pregunta por la relación de *Don Opas* con el romanticismo ha de permanecer sin respuesta hasta que se comenten sus soluciones particulares en el análisis del poema. Teniendo características del poema digresivo, la obra está, no

obstante, más próxima a la sátira neoclásica. La tesitura es tanto más interesante que *Don Opas* se puede describir en los términos exactos y en una especie de discurso estandarizado (en un sentido positivo, como discurso acuñado y admitido en la investigación) aplicable al poema digresivo.

García Castañeda, al hablar de *Don Opas*, llega a evocar una cantidad muy importante de señas, recursos y cualidades que distinguen el poema digresivo. También identifica la técnica de Mora con la de Byron, aunque en ningún momento llega a encuadrar sus observaciones dentro de una clasificación genológica como el término que se propone en esta investigación. La coincidencia es tanta que parece que el investigador esté dando una característica del poema digresivo, de manera expresa:

Pienso que en estas narraciones [Mora] tuvo la intención desmitificadora de presentar un aspecto prosaico de la Edad Media que no se había presentado antes, y de exponer al ridículo a personajes y situaciones protegidos hasta entonces por la idealización del pasado. Se sirve en ellas de palabras, frases o expresiones que deliberadamente rebajan el tono del discurso a un nivel coloquial y con frecuencia vulgar y en transición brusca y esta inesperada desproporción y este contraste logran un efecto cómico.

Es fácil reconocer aquí algunos elementos propios de la técnica byroniana como las digresiones, la relación directa e informal del poeta con los lectores, la adopción de un lenguaje descuidado y vago y las bromas a costa de eruditos y críticos. Mora rompe con frecuencia la convención narrativa con digresiones, a veces de extensión considerable [...]. Van en primera persona y el autor interrumpe la narración para dirigirse a los lectores, para comentar el texto o para expresar sus opiniones (García Castañeda 1995: 119-120).

A continuación, García Castañeda enumera: las justificaciones humorísticas de las digresiones, la expresión de cansancio consigo mismo en el narrador y su despreocupación, la cual se ostenta con respecto a las fuentes históricas de la obra:

Mora hace alardes de despreocupación que manifiesta con lenguaje impreciso. Así, aunque en principio estas leyendas están basadas en la historia, se refiere a ella con un tono ligero que revela su desinterés: “No sé cómo (la historia no lo dice)” [517], o “Cuánto duraron aquellas ilusiones / No lo dicen aquellos cronicos [121]. Se burla de la credulidad de los antiguos historiadores que dieron por verdadera la predicción hecha al rey Rodrigo de la pérdida de España [570] o relata humorísticamente la fábula de la apertura del Estrecho de Gibraltar” (García Castañeda 1995: 120).

Y, en materia de historia, concluye: “Pienso que este desprecio por los hechos históricos y por los personajes que participaron en ellos tiene por consecuencia el uso intencionado de un vocabulario pródigo en términos coloquiales y aun vulgares y de una versificación pedestre y ripiosa” (García Castañeda 1995: 120).

En todo ello, García Castañeda roza el término literario del poema digresivo pero no acaba pronunciando ni éste ni ningún otro, no acaba formalizando su interés y el conocimiento con el que lo fundamenta. Entiende perfectamente el espíritu que mueve a Byron y a Mora, y expone pertinentemente sus componentes, pero la explicación no remite para él a una forma literaria aparte. Lo que llama la atención es que, habiendo comprendido el alcance de la técnica byroniana, García Castañeda adelanta motivos, diríamos, secundarios, para justificar las elecciones de Mora. Así, habla de intención desmitificadora de la Edad Media como motivo para ridiculizar, rebajar el tono del poema y servirse de contrastes repentinos en el lenguaje. Otra razón alegada es el desprecio del poeta por los hechos y personajes históricos presentes en *Don Opas*. En realidad, estas razones, aunque muy probables, se adelantan a pesar de la razón verdadera: Mora conocía la poesía de Byron. Este hecho, como también la envergadura de la técnica byroniana y su radio de acción en la literatura europea antes del año 1840, permitía rebajar el tono, jugar con contrastes y menospreciar al protagonista con el único motivo de la voluntad de hacerlo dentro de una obra poética.

2. La digresión

La digresión constituye el distintivo formal –en concreto, estructural–, más importante del poema digresivo. Sería exagerado afirmar que constituye su corazón, pues éste es la ironía; pero la digresión es el vehículo de la forma literaria de mi interés; su síntoma, su seña de identidad más relevante y su expresión por excelencia. Al igual que la ironía, toma su origen en la retórica; y aunque en principio no parezca factible, no se ciñe a ese ámbito, sino que hace

expansión al terreno de las categorías estéticas de una composición literaria.

Etimológicamente, el término se relaciona con los verbos *salir*, *desviarse* o *rebasar*. En las poéticas antiguas romanas tiene diversas denominaciones: *digressio*, *egressio*, *excursio*, *excessus*; y en griego *-parekbasis-*. Denota un cambio de rumbo, una ramificación, un alejamiento del curso desarrollado. Pero, visto desde la perspectiva inversa, denota la inclusión, la inserción de un pasaje, de un destello de pensamiento dentro de la línea principal abandonada por un momento. En verdad, dicho abandono puede ser mucho más que momentáneo, pues la digresión, tras su uso primario descrito y recomendado en la retórica, se niega a permanecer confinada al papel de ejemplo, de prueba adicional o de refuerzo de una idea planteada. Inicialmente, está reconocida como una parte legítima del discurso pero en ningún caso debe abusarse de ella; no debe nunca alterar las proporciones de lo enunciado. Los griegos se muestran bastante hostiles frente a ella, al ser contrarios a todo cuanto se aparte del objeto propuesto (Sabry 1992: 22). Tan sólo se puede especular acerca de la actitud negativa que tendría respecto de ella Aristóteles, teniendo en cuenta su rechazo de lo fantasioso.

Es en Roma en donde la digresión encuentra un tratamiento más desarrollado, marcado por la preocupación estética y pragmática. Cicerón y Quintiliano (siendo este último el referente mayor) presentan una consideración de la digresión que en cierta manera corresponde a la aproximación moderna a ella. Para ambos, no es una figura ni un elemento fijo del discurso; la consigna aconseja esparcirla por todo el texto (Sabry 1992: 29). Según advierte Randa Sabry, éste es un punto de inflexión, por cuanto la digresión deviene un procedimiento. También, admitida su delocalización y su desprendimiento del sistema de las figuras, la digresión puede injertarse sobre cualquier elemento del texto y empieza a seguir su articulación natural (Sabry 1992: 29). Y, lo que es muy importante, la potencial omnipresencia de la digresión genera la liberación de sus contenidos. Éstos pueden ser múltiples: narrativos, descriptivos o ideológicos; también, pueden constituir un comentario o ser dirigidos al lector o a otro ente elegido por el narrador (cf. Sabry 1992: 30).

No obstante, la actividad digresiva no se libra con ello de críticas que persisten en el tiempo. La reticencia que la envuelve muy a menudo tiene origen

en la preponderancia cultural de lo racional y lo rectilíneo. Lo irracional y lo errático aparecen como una infracción, como *viti*us; como nos enseña el caso de la ironía retórica, un *viti*us al que se permite una licencia puede ser transformado positivamente en el seno de la propia retórica, hasta alcanzar la categoría de figura o, cuando menos, ser reconocido como una unidad que dista de la oscuridad lógica y estructural. En este aspecto, es llamativo cómo algunos autores de la retórica identifican la digresión con lo primario, lo bruto, con los inicios de la expresión y, en términos generales, de la cultura. No puede ser menos que sorprendente para quienes apreciamos el grado de desarrollo cultural –estético e intelectual–, que ha sido necesario para el surgimiento del poema digresivo, con su fusión funcional y formal de la digresión y la ironía. Los tiempos posteriores a los autores digresivos románticos difícilmente pueden dudar de la pertinencia retórica y la capacidad estética de la *excursio*. No obstante, merece la pena citar otra advertencia de Randa Sabry:

Si la Rhétorique montre tant de prévention contre la digression, c'est qu'elle la distingue mal d'un magma chaotique de «défauts» caractéristiques des littératures à leur enfance et des autres novices: pléonasmе, désordre, inachèvement, négligence du but à atteindre, saut d'un sujet à l'autre, incohérence.

Pour bien des rhéteurs, à l'origine était la divagation. Non le verbe, mais la verbosité. On connaît l'affirmation sans appel de Vico:

«Les digressions s'expliquent par la grossièreté d'esprit des temps héroïques alors que les hommes étaient incapables de s'en tenir à ce qui ne se rapportait que directement au sujet; nous l'observons encore chez les faibles d'esprit et surtout chez les femmes».

Digresser, ce serait donc faire survivre dans le langage policé, rationnel, réglé, un peu de la démente et de la barbarie d'un âge révolu (Sabry 1992: 51-52).

Con toda la pertinencia de las palabras de Sabry, la sentencia de Vico citada no da cuenta del significado global de las ideas del filósofo. Vico sí presenta los albores de la humanidad como una época de espíritu poco pulido y como una edad irracional. Es un tiempo dominado por la metáfora y la poesía, al contrario de lo que sucede con la civilización: ahí se instaura la prosa. El filósofo realiza esa identificación pero en el fondo echa de menos lo que se sale de la racionalidad y de la prosa. Los débiles de espíritu se encuentran en él

reivindicados; Vico aboga por el reconocimiento de aquella debilidad. Además, tal y como se desprende de la opinión citada, al pie de la cita mismo, si en los tiempos en cuestión los hombres practicaban tanto la digresión, era porque eran “incapables de s'en tenir à ce qui ne se rapportait que directement au sujet”, incapaces de atenerse a lo que no se refería sino directamente al objeto. No es que no alcanzaran el arte de la referencia directa; al contrario, la referencia directa les parecía poco.

Hecha esta restricción, es cierto que la digresión tuvo detractores; fue –y hoy por hoy sigue siendo, según en qué perspectiva–, sinónimo del caos, de lo oscuro y lo no elaborado, lo primario. Se puede proponer la equiparación cultural de la oposición orden-desorden a la de civilización-barbarie. La digresión marcaría una época en la que el discurso (la cultura) se encontraba en un estado de germen, lo cual en principio no promete una expresión elaborada. El caso es que, en el plano cultural, el romanticismo acoge con el mayor entusiasmo aquellos orígenes; espera encontrar en ellos la poesía genuina y la expresión genuina del espíritu de una nación. En el plano histórico, la primera mitad del siglo XIX es el período de los nacionalismos, en el sentido de la afirmación de la identidad cultural y política de las naciones, que recurre a la indagación filosófica acerca del espíritu de un pueblo (el *Volksgeist* herderiano). Los movimientos independentistas del XIX y las tentativas de liberación de la dominación de los grandes imperios –algunas de ellas exitosas y otras, frustradas–, hallan un paralelo en la investigación de los orígenes de la cultura. La emancipación política de un pueblo está basada en su afirmación identitaria. El anhelo de la libertad y los comienzos de la cultura parecen compartir la dinámica de su surgimiento, una dinámica orgánica: la metáfora del brote es significativa. El imaginario vegetal y –en términos más amplios–, orgánico, es frecuente en el romanticismo; recordemos la fascinación por los minerales que alberga Novalis. Las torpezas de las literaturas en su infancia o, en términos más cercanos a Vico, las imperfecciones de los tiempos heroicos groseros, están sumergidas en la oscuridad; pero para los románticos, la oscuridad es el terreno de la gestación, de la preparación del impulso vital; es desde donde brota la cultura y el anhelo de la libertad. En esta tesitura, la digresión, pariente del pleonasma y el solecismo,

partidaria de lo incoherente, arraigada en la prerracionalidad, es una aliada de los románticos.

También –y esto no es menos importante–, refleja la estructura natural del pensamiento antes de ser convertido en un discurso. Esto es, antes de ser conformado y encauzado, y por lo tanto despojado de la simultaneidad inicial de varios hilos que, virtualmente, lo acompañan. Esos hilos –asociaciones vagas, destellos de la memoria, paralelos, precedentes a lo que uno está a punto de comentar, anticipaciones de síntesis antes del comienzo mismo del discurso–, en su mayoría permanecen en la esfera de lo potencial. Su coexistencia en la mente humana produce un tropel que ningún cauce discursivo es capaz de resolver con total respeto de todos los elementos. El discurso –el habla, la escritura–, es un procedimiento de pérdida; avanzar supone cribar y perder; concretar significa omitir. La digresión es un intento de conservar en el habla el estado de la mente antes de pronunciar la primera palabra. Dado que –y permítase la tautología–, el medio de expresión del lenguaje es el lenguaje, un instrumento que actúa en el tiempo, no en el espacio, un texto oral o escrito siempre está reducido a la presentación cronológica, al proceder por partes; al contrario de lo que sucedería en una representación gráfica que permite la igualdad de los planos y la consiguiente igualdad de los objetos representados.

De manera que no es posible una sincronía digresiva. La digresión se desenvuelve siempre en un esquema cronológico, en un ir por partes, aunque evidentemente, su actividad dentro de ese sistema es la de la desobediencia rompedora. Pero el texto no puede explicar con cohesión más de un hilo a la vez; nadie es capaz de pronunciar en el mismo momento dos oraciones o dos unidades portadoras de un sentido coherente (aunque sí es capaz de decir una frase y pensar otra, de ahí que la ironía). Con ello tocamos un condicionamiento genético fundamental para la digresión: en el discurso puede haber una sola cosa a la vez y en él sólo se puede ser una cosa a la vez. Limitación dolorosa para la mente humana polifónica pero condición *sine qua non* para la digresión: sólo se puede ser digresión con respecto a otra unidad que por el momento ganó en exclusiva el terreno discursivo y acaparó la atención del hablante y su esfuerzo comunicativo.

Así las cosas, la digresión tiene hasta un significado mimético, en dicho

afán por recrear el estado de la mente. Dentro de su imperfección, transmite un aspecto técnico-ontológico del habla humana, pues así cabe llamar una expresión del encuentro de lo que potencialmente puede evocar el pensamiento, de lo virtual, con lo finalmente enunciado, el comunicado, lo fáctico. Fijémonos en que la misma coyuntura se da en la ironía romántica. Una de sus premisas es lo ideal y lo real como factores influyentes en el ser humano. La contradicción entre ellos es lo que desencadena la actividad irónica. Entre ambas, ironía y digresión, existe una semejanza genética, una semejanza de modo que prueba que la aparición del poema digresivo no fue casualidad, ni fue una empresa fútil.

Volviendo a la característica de la digresión, en el caso concreto del poema digresivo se introduce de maneras muy diversas, tanto en el plano formal como en lo que atañe a los contenidos. Entre sus realizaciones encontramos: analogías a lo actualmente narrado (analogías que pueden ser fruto de la asociación más libre y más desenfrenada); generalizaciones (como si el narrador se acordara del uso ciceroniano que recomienda aprovechar la digresión para llevar lo particular a un plano general); comentarios del narrador, que pueden ser muy directos y muy personales; invocaciones y apóstrofes; tomas de palabra iniciadas expresamente para dirigirse al lector (la parábasis); pasajes que se abstraen en gran medida de cualquier asunto tratado anteriormente; fragmentos líricos, etc. Me abstendré de poner ejemplos en este momento: se encontrarán en la parte analítica de este trabajo, ilustrando la variedad y la espontaneidad del procedimiento.

Randa Sabry, en el trabajo citado, constata una circunstancia genológica muy llamativa. La digresión, formalmente hablando, puede pertenecer a cualquier forma/género literario (prefacio-ensayo, apóstrofe, poema, descripción etc.). Pero, independientemente del género que representen, “toutes ces parcelles textuelles présentent un autre trait commun: celui d’introduire, dans un genre dominant, un fragment de genre mineur. La digression est de tous les genres, mais elle a ceci de particulier, dans un texte, qu’elle y représente toujours l’autre genre” (Sabry 1992: 236). A este comentario voy a volver en breve, pues es un punto de partida fértil para reflexionar sobre el contexto de la alteridad, de un aquí y un allí, de la transgresión y también, del vacío, de la nada –que acompaña la digresión–.

Ahora bien, el problema de la finalidad del autor digresivo también ofrece

un espectro variado. El propósito puede ser instructivo o puramente lúdico; puede pretender un efecto dramático, un retraso o un suspense; a veces, la mejor manera de llegar al buen término es abordarlo desde un lado. También es cómodo digresar a la hora de formular una hipótesis, o –muy importante–, matizar lo dicho, en una situación en la cual las enmiendas podrían resultar demasiado sólidas. Este último caso, con razón destacado por Christine Montalbetti y Nathalie Piegay-Gros (1994: 21-23), llama la atención sobre algo que –por recurrir una vez más al lenguaje musical–, yo llamaría estructura cromática del discurso. En todo texto existen momentos más fuertes y más atenuados; más concretos y más difuminados; más intencionados y más ociosos. Cualquier idea y, por lo tanto, cualquier texto oral o escrito, están naturalmente matizados; cualquier enunciado tiene un núcleo; la importancia que el hablante concede a su objeto no es uniforme en todo lo que dice. El lenguaje refleja los puntos acentuados y los otros, los que no están recalcados a través de una saturación cromática del texto (también vale la acepción pictórica de la palabra). El colorido desigual de la idea necesita una expresión adecuada; el camino para conseguirla pasa por las proporciones del texto y por la manipulación de los distintos tonos. El hecho de que la diferenciación puesta al servicio de la matización se adscriba a lo digresivo corrobora la conciencia de los autores de tener entre manos un instrumento sensible de un espectro amplio.

Otra cuestión es la manera misma de introducir la digresión. Los escritores a menudo la anuncian explícitamente; otras veces la señalan sólo al terminarla y a retomar el rumbo en el que desarrollaban su obra anteriormente (Montalbetti, Piegay-Gros 1994: 13-14). En el poema digresivo romántico, en la mayoría de los casos, el narrador explota la índole arbitraria de la narración y de su misma personalidad. En términos generales, en la obra deja de orientar al lector e incluso lo despista a propósito, prometiendo una línea de desarrollo o una posibilidad de seguimiento del poema de acuerdo con un esquema o un plan general. Si no cumple con ello, tampoco se preocupa por delimitar las digresiones. Sí hay lugares especialmente propicios a la digresión: el comienzo y el fin de un canto, los versos que siguen tras un espacio en blanco, etc. Pero en el poema digresivo no existe una regla ni una generalización posible, lo mismo que no hay una norma

irrevocable.

De paso, lo cual no corresponderá al interés de la cuestión, es preciso mencionar el papel de los signos de puntuación, paréntesis y guión largo en la presentación de la digresión (cf. Montalbetti, Piegay-Gros 1994: 16). Esta posibilidad es más relevante en la prosa que en la poesía pero cabe tenerla en cuenta a la hora de pensar en la digresión sobre todo en tanto fenómeno transgresor. Igualmente, la puntuación invita a volver a la susodicha idea de lo cromático en el texto. Un paréntesis no es tan sólo una forma de distinguir y ordenar la digresión; también es una solución para regular su intensidad, para su dosificación. El texto no debe ser plano, sujeto exclusivamente a la secuencia de lo “troncal” y lo digresivo. Se puede llenar de momentos más sonados y más discretos o más rotundos y más dispersos, sin respetar ninguna jerarquía ni un concepto del decoro. Es a raíz de excursiones y divagaciones libres del narrador que damos con algunos de los pasajes más esplendorosos de las obras de esta clase; no hay ningún tipo de inscripción del esfuerzo poético en las supuestas partes importantes y decaimiento del ingenio en las supuestamente secundarias y complementarias.

La digresión, como todo fenómeno, es clasificable y se presta al análisis. También porque fuera de ningún propósito consciente, genera reglas internas que se pueden extraer del texto y que, bien identificadas, corroboran la existencia de una entidad coherente y conclusa. De manera que aun en el caso del poema digresivo, la intención analítica no está destinada a fracasar, ni mucho menos. Si bien es cierto que la digresión puede causar incomodidad, y por varios motivos: la legibilidad del texto es la primera preocupación de sus detractores; la unidad del sujeto no es la última. En determinados momentos de su historia, el fenómeno causa cuestionamientos muy serios. A pesar de las tentativas de sistematización, la digresión llama la atención en tanto intruso y en tanto factor desestabilizador. Cada ángulo desde el cual se la aprecie remarca una espina, una incomodidad cognitiva. Entre los teóricos de la Antigüedad, por ejemplo, hubo aproximaciones muy precisas y atrevidas. En términos de Maurice Laugaa:

Les théoriciens antiques se sont posé les questions suivantes:

[...]

En rhétoriciens: quelle partie du discours doit être réservée à la digression? est-il même possible de lui assigner une place (domaine d'une syntaxe narrative). Quels contenus (et y a-t-il des contenus spécifiques?) peuvent-ils lui être assignés? (domaine d'une sémantique).

Y sobre todo:

En logiciens: comment un fragment hors de l'œuvre peut-il en faire partie? (Laugaa 1971: 100)

La indagación retórica y la narratológica representan un nivel primario del cuestionamiento. Pero los teóricos no ciñen sus disquisiciones a la forma y la disposición de lo digresivo. Las preguntas verdaderamente interesantes son a las que induce la inquietud semántica y la prueba de la lógica. En ésta se aprecia incluso cierta voluntad de provocación y un deje sofista. La brillantez de los filósofos antiguos a menudo desconcierta y coarta la respuesta airosa pero en este caso, la práctica literaria se defiende anulando la contradicción a través de la paradoja. El romanticismo permite apreciar la raíz en común de la dos, digresión y paradoja, y se acoge a ésta para poner de relieve que sí es posible ser externo e interno a la vez. El equilibrio es frágil pero se sostiene por sí mismo; la condición, cumplida con creces por la ironía romántica, es presentar la paradoja con transparencia, salvando sus términos y dándolos a conocer en su dinámica dialéctica.

No obstante, es cierto que no existe una escritura esencialmente digresiva. “Esencialmente digresivo”, epíteto con el que Charles Baudelaire se refiere a Thomas De Quincey, no es sostenible. El crítico Michel Charles zanja, con una concisión equiparable a la baudelairiana, que tal escritura sería “rigoureusement illisible comme telle” (Charles 1979: 397 y 403)³⁸.

Para entender qué es la digresión, para reconstituir un desvío y medir su

³⁸ Sin embargo, en el mismo artículo Charles puntualiza y matiza esa posibilidad en el ejemplo de Proust: “Car cette écriture est bel et bien *essentiellement digressive* comme toute écriture [*sic*], comme tout ce qu’il y a d’écriture dans un texte. Le texte, lui, n’est que le résultat d’une régression, chemin refait, relu (ne serait-ce que par l’écrivain), réécrit, ramassé et déjà commenté – maîtrisé. Dans sa production, sa force vive, il «digresse», divague. C’est proprement sa face cachée, car échappant par principe à l’interprète. Là est le principe de sa séduction, peut-être son *inconscient*. Il n’apparaît que dans ces distorsions minuscules, échappées, ratées, dont la description précise reste à faire. C’est le geste manqué, l’accroc” (Charles 1979: 406).

alcance, una de las nociones más útiles es la del límite. Tal y como sucede en todo concepto, también éste puede tener un significado meramente descriptivo o, al contrario, normativo. En su acepción de “línea de partición” o “contorno”, el límite aborda el texto digresivo como un compuesto de dos principios: el que por ahora seguiré llamando “troncal” y el digresivo. De esa manera, el esquema da cuenta de una diferencia, de una variedad estructural y de la coexistencia de dos modos o dos vertientes dentro del texto. Cuando la noción es normativa, en seguida genera otra: la transgresión. Toda normativa opera en el campo bipolar de lo correcto y del error; centrada en lo correcto, construye un modelo positivo pero de entrada se vuelve en contra del error, de la transgresión-infracción.

A su vez, el lector se aproxima a lo digresivo *in medias res*, si cabe; se percata de su intrusión en el curso de la lectura, cuando el texto se ha hecho efectivo; a menudo, sin advertencia previa. La digresión está asumida, o no, desde dentro del texto y desde el proceso de la lectura. Independientemente de si el lector es propicio hacia ella o no, la digresión es una transgresión y en la mayoría de las personas –salvando a los incondicionales del autor determinado y a los amantes del arte de lo extravagante (lo ex-céntrico, nunca mejor dicho)–, produce la necesidad de una recompensa. El precio a pagar por parte del autor suele ser la agudeza del espíritu, la originalidad de las ideas y el virtuosismo en el empleo del desvío. Los extremos que cotizan en este precio son los señalados perspicazmente por Maurice Laugaa: el exceso del sujeto y, por otra parte, la valoración de su quehacer:

Dans cet espace hors les murs où l’influence du Code se fait faiblement sentir, on réclame cependant de sérieuses garanties. Ainsi, la relation établie entre un Excès du Sujet (FANTAISIE, INDÉPENDANCE) et la mise à prix de sa production (RICHESSSE, ORIGINALITÉ) justifie-t-elle l’Excès digressif – la récupération du scandale digressif dans un Jeu sur le paradigme [...] permet de réintroduire l’ESSENTIEL dans l’œuvre (Laugaa 1971: 109).

Dos de las fórmulas traídas a colación no deben pasar desapercibidas: el escándalo digresivo y el juego sobre el paradigma. El escándalo se desprende de la noción del límite y la palabra *noción* revela, a mi juicio, una gran pertinencia, por equivaler al sentido de “concepto” y por admitir la acepción de *noción* en

tanto conocimiento, en tanto ciencia que gobierna el uso del concepto del límite en el lector. Esto es, hace de él un concepto interiorizado. Evidentemente, tal proceso puede fortalecer la normativa: un lector que ha interiorizado la idea normativa del límite es un lector propenso a percibir la transgresión. Pero, de hecho, no necesariamente va a relacionar la transgresión con el error. En este punto, se abre un campo para la persuasión y la seducción por parte de lo digresivo. La sensibilidad a la transgresión (a la digresión) puede ser origen de rechazo pero también de entusiasmo y en todo caso, de aceptación de esta forma de hablar, en el aspecto estético y comunicativo. Además, se abre un campo al juego, dimensión no mencionada hasta ahora en lo que vengo diciendo sobre la ironía y la digresión pero sí muy presente, también en el sentido del elemento humorístico. El juego sobre el paradigma recalado por Laugaa tiene, según creo, otra cara, la del juego *para* el paradigma. El poema digresivo romántico es transgresor en varios puntos; también en la medida en la que la digresión tiende a dominar el texto y a realizarse en el grado suficiente para decidir sobre el carácter de la obra. En otras palabras, para mostrar un camino, un procedimiento, una modalidad; en cierto modo, para ser un paradigma.

La relación del lector con la digresión no se basa sólo en las premisas racionales; de hecho, tanto para ser autor como para ser lector en esta clase de literatura, al menos en su estadio romántico, se necesita tener un talante irracional, una despreocupación por lo sistemático y una mirada poco menos que impresionista. Aquí, la fragmentación no es preliminar del análisis, sino de una visión polímorfa. Para el analítico, un trozo de texto puede convertirse en una unidad analítica; para el lector digresivo, en una tesela textual, al igual que una tesela de mosaico. En este sentido escribe seguramente Enrique Lynch un llamativo comentario sobre Thomas Browne, escritor digresivo del barroco inglés: “[Browne] responde a la típica fascinación que despertaba en los hombres del barroco el error y lo falso, como aspectos de la humana inclinación por la ilusión” (Lynch 2006).

La ilusión es un juego entre lo que hay y lo que no hay, orientado, obviamente, hacia lo que no hay, aunque es cierto que su inspiración es la realidad. Por muy oscuro y torpe que suene, es un juego de elementos existentes

que tiene por objetivo crear algo inexistente que remita a ese mismo conjunto de una manera realista, como si existiera. Por ejemplo, pintar un árbol grande y otro más pequeño encima de él produce la sensación de profundidad; si invertimos la mirada, los árboles están alineados en función de la distancia que media entre cada uno de ellos y el espectador. Es decir, al presuponer la tercera dimensión, nos inclinamos a ver la pintura no como suma de elementos que la han creado (los árboles pintados con conocimiento de la perspectiva), sino como resultado de la profundidad que, naturalmente, se ha impuesto en la obra y ha forzado al pintor a representar un árbol más pequeño que el otro. Es la ilusión de la ilusión, la ilusión al cuadrado: el artificio se hace pasar por lo real y nos hace creer que no es efecto, sino causa, de la actividad del artista.

Este concepto de la nada prometedora está presente en la digresión.

En las observaciones de Maurice Laugaa acerca de la teoría de la digresión en la Antigüedad, se habla de la amenaza que conllevaba el desvío y del misterio que la rodeaba. La *excursio* es una “sortie menaçante vers l’Ailleurs ou le Rien” (Laugaa 1971: 99). Lo que se encuentra más allá de lo rectilíneo, parece acechar.

Pero el desvío es tentador, por cuanto la propia invención del hombre lo incita a explorar lo desconocido y a aprovechar el vacío: así se llega a la ilusión pictórica, extrayendo la tercera dimensión de donde sólo había dos. La ilusión, representación en un terreno deshabitado, convierte la nada amenazadora en la nada prometedora. La inversión de la mirada sobre los árboles pintados inducida por la ilusión se puede equiparar al movimiento de regreso de la digresión. Por evocar una vez más a Laugaa, el investigador propone el concepto de la ingresión que hipotéticamente, pero de un modo instaurado por la naturaleza del fenómeno, debe acompañar el desvío.

Si le texte adjacent à la digression est par définition posé comme terme de la relation Digression/Non-digression, on notera que ce texte [...] est en fait une unité complexe, dont on peut extraire par hypothèse le terme d’Ingression. Ainsi on aurait dans tout texte classique la double représentation de l’Écart: un écart convexe, en écart concave. Une normalité de la ligne (Progression et Ingression), une anomalie (Digression). D’une part, ce qui avance dans l’intérieur, de l’intérieur, vers l’intérieur; d’autre part, ce qui avance (comme représentation et comme scandale logique) vers l’extérieur, dans l’extérieur, de l’extérieur (Laugaa 1971: 99).

El estilo amanerado del crítico no impide que acierte en sus ideas conceptuales-espaciales. En relación con lo que he dicho más arriba sobre la ilusión, llaman la atención las palabras que definen los dos tipos de desvío: el convexo y el cóncavo. En el lenguaje, quizá con lo que más relacionados están estos dos calificativos, es con los espejos. Espejos que son instrumento de la ilusión por excelencia.

La digresión constituye igualmente una brecha a través de la cual se infiltra algo de aquel ámbito potencial más allá del límite. En los términos que en esta ocasión elige Laugaa, lo digresivo adquiere un carácter casi orgánico:

on admettra que la digression produit en effet un «effet de profondeur». Elle représente bien dans un texte quelconque la fiction d'un ailleurs. Substitutive et intercalaire, elle s'insère, à la place du rien; et le discours classique la désigne comme cette déchirure active, écartant les deux lèvres d'un texte interrompu (Laugaa 1971: 125).

La infiltración de otra realidad a través de la digresión podría definirse como la trascendencia *à rebours*. Cuando pensamos en la trascendencia, la visualizamos en un movimiento hacia arriba o, en todo caso, hacia el exterior (lo cual es más pertinente para nuestro caso). Sin embargo, es posible concebirla al revés, como se desprende de un pasaje de Christine Montalbetti y Nathalie Piegay-Gros. Las investigadoras recuerdan una característica de la *Ilíada*, la cual, diríase, convierte el mundo representado del poema en un observatorio de otros mundos. Resulta, pues, que en el interior de los relatos de las batallas aparecen pequeñas secuencias que rompen el registro heroico en aquellos puntos en los que se injertan. La digresión actúa como una ventana, al abrir el relato a realidades completas evocadas por un momento en la obra. Dichos mundos son traídos texto adentro por las comparaciones digresivas bastante largas que aluden (dan a) a animales domésticos y salvajes, labores agrícolas, etc. (Montalbetti, Piegay-Gros 1994: 22).

Curiosamente, la trascendencia invertida atañe a una cuestión que no forma parte del mundo representado: a la autonomía y a la libertad de la digresión. Randa Sabry habla de uno de sus tipos, la consideración, la cual, a diferencia de la

reflexión, puede despegarse por completo de lo que viene enunciado en el texto. Si la reflexión sirve para corroborar o negar lo expuesto, la consideración se separa y se expande con independencia de ello. En palabras de Sabry, “le plus souvent, elle ne cherche même pas à se raccrocher à un terme ou à une idée apparue dans le récit, mais assume pleinement l’image de l’opuscule dans l’opus, du fragment chu, pour ainsi dire, d’un autre univers” (Sabry 1992: 248).

Ahora bien, desde la perspectiva del terreno que acoge los “fragmentos caídos de otro universo”, en él se pone de manifiesto la trascendencia *à rebours* de la que he hablado. Tal vez sea esa trascendencia invertida, capaz de ganar áreas insospechadas, la que se convierte en la matriz de lo metaliterario dentro del poema digresivo: la responsable de la tematización de la digresión llevada a cabo por los narradores románticos.

De lo dicho hasta ahora se infiere que en el ámbito digresivo juegan un papel bastante importante el más allá y la nada. Se puede aventurar la afirmación de que el origen de la digresión sería el miedo a la nada. El que practica un discurso rectilíneo sería como el que navega por un mar inmenso, sostenido en la superficie por agarrarse al hilo seguro, al trayecto ya desarrollado y el que queda por desarrollar. Pero el mar intriga, el hombre intuye su profundidad y por eso siente la necesidad del abandono (de la transgresión) de lo rectilíneo. La digresión sería no una apertura lateral, sino una cala en profundidad: el hombre sumerge la mano en el agua; de esa manera, siente un antegusto del elemento que lo rodea. Lo digresivo expresa una tentativa y, al mismo tiempo, es una confesión, un acto en el que se reconoce lo inmenso de la realidad cognoscible. El que digresa no es un fugitivo, sino un atrevido; no alguien que pretende esquivar y despistar, sino un experimentador.

Quizá sea este aspecto moral el que hace que de alguna manera nos identifiquemos con el sujeto digresivo; que nos solidaricemos con el narrador del poema digresivo, a pesar del difícil itinerario de la solidaridad en la ironía, y hasta lo amemos. La sencilla frase de Abel-François Villemain sobre Montaigne resume completamente esa actitud: “Le sujet nous a souvent échappé mais nous retrouvons toujours l’auteur et c’est lui que nous aimons” (cit. en Laugaa 1971:

108). A raíz de ella, Maurice Laugaa hila un comentario un tanto exagerado en su vocación espectacular pero que no por ello deja de ser pertinente, por cuanto los conceptos que lo rigen (por cierto, destacados con mayúscula), son relevantes para el componente afectivo de la experiencia lectora.

Une relation Faute-Amour s'inscrit dans la digression qui, excluant le texte, permet le passage à l'Auteur et, réinsérant dans le circuit textuel les catégories juridiques de la culpabilité, du châtiment et du pardon, attribue au lieu du «sujet (qui) nous a souvent échappé» un auteur que «nous retrouvons» et que nous «aimons». Les signes de la digression permettent, par le déséquilibre qu'ils introduisent dans un texte supposé en ORDRE, d'identifier l'auteur absent du désordre. La digression représentant dans l'espace de l'Écriture le Sujet-auteur, autorise l'appropriation par le lecteur d'un texte qui nous dérobait la substance; loin d'être produit par un Auteur déplacé hors de son champ d'existence [...], le texte digressif est renvoyé à un Écrivain propriétaire et coupable, dont par un renversement «paradoxal» nous AIMONS les droits qu'il nous donne ainsi sur lui-même (Laugaa 1971: 109).

La necesidad de la presencia autorial por parte del lector es tan fuerte que podríamos compararla a un instinto. El lector visiblemente necesita una presencia humana equiparable a la propia, que constituye (constituya) un primer eje de interpretación de la obra. Se trata de una primera identificación, de un punto orientativo dentro del texto. Es por ello por lo que los lectores buscan al autor y lo hacen o de una forma legal, centrándose en el narrador-irradiación del autor real, o de la forma prohibida con esmero y desesperación por los teóricos de la literatura: identificando al narrador con el autor. Por su parte, el autor parece satisfecho de poder contar con un narrador; esa satisfacción es patente en el poema digresivo: el autor se sirve del narrador para ensanchar sus libertades dentro de la obra y para demostrar su superioridad con respecto a la materia poética, a las reglas de la escritura o a la expectativa del lector. Abundantes ejemplos de ello se encontrarán en la parte analítica de este trabajo. Por ahora, quisiera señalar la posibilidad de la autocreación del narrador/autor³⁹ que se

³⁹ La cual, dicho sea de paso, no siempre equivale a la exposición del sujeto. Aún en torno a Montaigne, gran autor digresivo de la prosa moderna, Michel Charles apunta una dimensión irónica muy moderna, justamente, de su modo de estar en el texto. Una actitud ociosa y estoica, y con toda seguridad socrática, la del sujeto más lúcido mientras mengua: "Montaigne se définit toujours négativement, sans «envergure» historique, négligent et paresseux, comme «passant», participant du «branle universel», comme essentiellement vain et oisif. Les *Essais* redistribuent une bibliothèque. C'est l'oubli de ce qui a été dit, de ce qui reste à dire, l'incapacité à réassurer la

trasluce ya a partir de la necesidad de delimitar la digresión frente a la no digresión. Esa urgencia es significativa también en el nivel que pertenece al narrador, quitando la trascendencia del autor dentro de la obra.

Así pues, no obstante el encanto del camino desviado, los autores a menudo se sienten obligados a justificarse e incluso a excusarse por seguirlo. Este gesto es testimonio de la vigencia de la jerarquía que, aunque dinamitada a propósito, desmantelada a conciencia, pervive en un esquema subyacente del asunto principal y sus consiguientes valores de la claridad y la proporción, que se ven traicionados por el escritor digresivo. De ahí la necesidad de justificarse o, para los más recalcitrantes, hacer del fallo mérito. Como si el texto fuera por entero un terreno de juego, lleno de gestos convencionalizados, basta con sólo dejar constancia de que uno se da cuenta del desvío. Randa Sabry explica esa “necesidad de confesión” por la deuda que lo irracional se siente obligado a pagar a lo racional:

Mais quelle nécessité à cet *aveu* de l'écart? Dette, sans doute, de l'irraisonné au rationnel: à défaut de maîtriser parfaitement une argumentation logique, on aspire au moins à se montrer conscient de la faille ou faillite momentanée de son discours. [...] Ou encore, autre voie de salut, on insinuera qu'en parlant ou en répondant à côté ou en dehors, loin de *ne pas savoir* dire l'essentiel, on prétend *savoir ne pas* répondre trop directement, et le vouloir (Sabry 1992: 11).

La ligazón parece indisoluble; como aún dice el mismo trabajo en otro momento: “ligne est incontournable et qui la brise s’y réfère encore (et même plus: nul ne parle du fil de son discours que lorsqu’il l’a rompu)” (Sabry 1992: 131-32). En efecto, la conciencia surge en el cese; sólo nos damos cuenta del hilo cuando se ha roto, sólo entendemos del aire cuando nos falta; sin pretender con ello que lo digresivo contradiga lo vital⁴⁰.

réalisation d'un projet, bref, l'impossibilité d'écrire un *vrai* livre (ordonné, architecturé, achevé) qui fait que ce *texte* (cette embrouillure) prend la liberté de régler à son gré des jeux associatifs, de maîtriser ce qui était déjà le dehors de la rhétorique: la mémoire, c'est-à-dire le système imaginaire des expériences et des lectures. On n'a pas ici une substitution, mais un déplacement, de la (sage) mémoire contextuelle aux autres” (Charles 1978: 17).

⁴⁰ A manera de contrapunto, la escisión entre lo irracional ensalzado pero defectuoso y lo racional soberano, la cual culmina en el tributo de lo digresivo a lo no digresivo, se basa en una supuesta instancia superior, una categoría desde la cual se juzgan los textos y la que es similar a la idea de

En efecto, la digresión se deleita en lo vital. Le gusta parecer nueva, reciente, le gusta presumir de ocurrencia que acaba de surgir y cuya expresión es urgente. También, le gusta parecer natural e inspirada; y ociosa: lo ocioso favorece la ironía. Nadie más incisivo que un narrador que se escaquea. Este aspecto intensifica el efecto de la ruptura en el texto, a la hora del desvío. La digresión exige ser transmitida en medio de un discurso abierto con otro propósito. El fervor de su urgencia comunicativa, aun plasmado con la elegancia más selecta, provoca un desarreglo del orden.

Pero en ocasiones, el orden la admite como un factor inherente, como es el caso en los géneros cuya concepción prevé un lugar para la digresión. Esto es posible en dos clases de textos. Por una parte, los que representan un orden superior, como el sermón o la oda; aquí, el exceso, la ruptura o la discontinuidad son, en palabras de Randa Sabry, de rigor. Son desórdenes serios; por otra parte, existen desórdenes baladíos, concentrados en torno al espíritu de la conversación: cartas, memorias, incluso las conversaciones mismas, cuando pretenden ser arte. El equivalente del orden superior en esta clase de formas es el espíritu de la diversión. De ahí que su expresión favorita sea el “*trait brillant, la saillie, le fragment, le «rien» bien tourné*”; y que su tonalidad esté dominada por el *no sé qué* de reglas imposibles de aprender (Sabry 1992: 53-54).

No obstante, cabe señalar un hecho de importancia capital para toda consideración sobre la digresión. En el fondo, los procedimientos de digresión en un texto, sus desvíos y caprichos, son, como pertinentemente observa Sabry, simulacros de desvío o de capricho (“simulacres de *dérive* ou de *caprice*”, así como “*jeux d’une écriture suffisamment maîtresse d’elle-même pour se montrer par instants en train de perdre la maîtrise de ce qu’elle écrit*”; Sabry 1992: 5). La obra de talante digresivo, y más en la época romántica, no disimula esta tesitura, antes la aprovecha para potenciar su esplendor creacionista. A la vez que subraya su poderío y su alcance, recuerda al lector que es artificial, que es un artefacto. Como tal, es lógico que acoja simulacros, equivalentes de la realidad pero que son

la coherencia. De ésta Michel Charles dice lo siguiente: “Si toute interprétation se fonde nécessairement sur l’idée d’une cohérence du texte, cette cohérence n’est en fait que le reflet de l’interprétation même. La chose littéraire n’est pas cohérente, ni systématique: ce qui fait qu’il y a une littérature, et vivante, c’est la souplesse, la malléabilité des textes [...]” (Charles 1979: 395).

sinónimos a ella, no idénticos. Evidentemente, en la escritura todo es simulacro, lo es hasta la emoción. Gustavo Adolfo Bécquer y Paul Valéry explican unánimemente cómo la emoción de un poema es una recreación de la emoción real vivida. La re-creación –volver sobre lo acontecido manteniendo un distanciamiento a la hora de crear–, es condición imprescindible del éxito del poema. Verter la emoción directamente en una composición provoca fracaso seguro. Sólo con la mente fría se puede emocionar al lector. La poesía es siempre un regreso, una regresión. Nunca es materia cruda, por mucho que ésta pueda ser atractiva en la realidad no textual; de ahí que también sea un procesamiento, una elaboración. En este contexto, es totalmente comprensible que la digresión sea un simulacro. En otros términos, y en analogía a la poesía que expresa la emoción “natural”, también podemos llamarla correspondiente a la digresión “natural”: a aquella inquietud que el ser humano siente por experimentar y sondear la estructura de la realidad y de su representación en el pensamiento.

Pero el autor, una vez involucrado en el simulacro, también entra en una relación con el texto que produce. La digresión sigue sirviéndole para moverse entre diferentes planos del hablar. Por otra parte, es un instrumento crítico que permite abrir horizontes nuevos, ganar terrenos nuevos, referir ocurrencias, expresar opiniones, aventurar hipótesis, rectificar lo dicho, desacreditarse a sí mismo delante del lector, y un largo etcétera.

De manera que, teniendo en cuenta la necesidad de la elaboración y la del instrumento crítico, el concepto del simulacro es útil para distinguir entre la digresión referida al objeto del discurso y la que remite al discurso mismo.

Por continuar en el dominio del sujeto (si hay un ámbito del que la digresión no puede salirse nunca, es éste), numerosos adjetivos, términos, metáforas etc. que se emplean en relación con lo digresivo, son atribuibles a la mente humana o incluso son directamente aplicables a los dos. Ahora bien, el campo semántico que corresponde a lo digresivo en general no siempre cubre lo propio del poema digresivo romántico; y es el dominio del sujeto el que instaura la diferenciación. Tomemos un corto pasaje del libro de Randa Sabry, en el cual se citan algunas cualidades de lo digresivo, componentes de su realidad palpable y paradójica, su “ordinaire passablement anarchique”. Están evocados:

“associations hasardeuses, trous et troubles de la mémoire, démultiplication irraisonnée de parenthèses plus ou moins utiles, idées aussi précieuses qu’imprévisibles, débousollements, dérives se résolvant en brusques ruptures, «où en étais-je?» désesparés...” (Sabry 1992: 5). El repertorio está bien descrito para el modo digresivo en general; pero para hablar del poema digresivo romántico en particular, cabe matizar en los siguientes puntos: la memoria defectuosa, los paréntesis y el regreso desamparado de uno de su digresión.

Así pues, el narrador de la forma poética en cuestión no sufre lagunas de la memoria. Si hay algo de lo que no se acuerda, las más de las veces es porque lo silencia y porque su memoria, lejos de estar trastornada, es festiva y descarada. Algunas veces se complace en dejar las cosas en el aire para intrigar al lector, para despistarlo o para hacerse el inocente. Aunque despistar no tiene el mismo valor en el poema digresivo que, por ejemplo, en la novela policíaca o en un soneto conceptista. En éste, el polimorfismo pretende desconcertar –despistar–, al lector; pero no es igual que en el poema digresivo. El conceptismo acostumbra tener una estructura formal y lógica férrea. Uno de sus recursos favoritos, la paradoja, se basa en premisas racionales puestas en oposición y en la consiguiente reducción mutua. Asimismo, los recursos formales de la anáfora o el paralelismo se desprenden de un diseño racionalista. El conceptismo con frecuencia desarrolla un razonamiento; su afán por producir la extrañeza también se basa en lo racional, por cuanto lo improbable se arraiga en lo probable. La deformación no se da sin la noción de la forma, lo mismo que la *excursio* sin la idea del *curso*.

A su vez, el paréntesis sí está presente en el poema digresivo. Las veces que damos con él, causa una sensación curiosa, al aparecer tal cual, en su forma gráfica convenida, en medio de un discurso *ipso facto* parentético. Está producido desde una sensibilidad a la desviación que embebe toda la obra, de manera que cuando en el texto nos encontramos con los signos (), la materialización choca, de pronto parece una reducción.

A raíz del paréntesis explícito se imponen tres reflexiones-interpretaciones: 1. es como si al narrador no bastara el elemento digresivo *passim*, o 2. como si se escaqueara de asumir que lo digresivo penetra toda su obra (doy un paréntesis porque necesito decir algo de paso o complementar lo que

cuento, y el paréntesis es la manera de complementar por excelencia); o 3. como si, asumiendo el carácter digresivo de la obra, quisiera revocarlo mediante el recurso digresivo normalizado del paréntesis, el cual en tal caso representa la necesidad y la voluntad de contener la realidad polímorfa. En tanto un elemento que potencia la solvencia del discurso, el paréntesis representa también una pequeña victoria del hombre sobre el caos.

Estar perdido y no encontrar el camino de vuelta (el “¿por dónde iba yo?” o “¿a qué venía esto?”) tampoco es una característica relevante del narrador del poema digresivo. Claramente, puede darse, aunque más bien se da como un recurso, un tópico. La razón de ello es que para el poeta romántico, el asunto no reviste verdadera importancia. Aprovechando el significado doble de *asunto*, preciso que también en el nivel del argumento fabular, reanudar la historia no es imprescindible. Los argumentos de los poemas digresivos son desproporcionados, sobredesarrollados y atrofiados a la vez, porque no hay división entre lo importante y lo insignificativo. El equilibrio está alterado, los lugares que se ponen de relieve son casuales y, dado que el narrador dominante y rebelde está presente y actuando, ofrecen la paradoja de ser arbitrarios y contingentes. De ahí que el “¿por dónde iba yo?” sea más bien un adorno que una preocupación; es una de las muchas coqueterías narrativas.

Por seguir con la cuestión de las desigualdades estructurales, quisiera evocar un trabajo de Cesare Segre que no aborda la poesía romántica pero cuya aportación acerca de las estructuras y la composición resulta válida en este campo. Los objetos originales de la reflexión son el *Quijote* y la novela picaresca española. Pero a partir de allí –y no será gratuita la circunstancia de que Cervantes sea uno de los escritores padres de la digresión literaria moderna–, se pueden explicar propiedades del poema digresivo, como se verá por el siguiente pasaje:

Se ha discutido sobre las posibles relaciones del *Quijote* con novelas picarescas; la respuesta, muy dudosa si se buscan relaciones de contenido, debe ser afirmativa si nos atenemos a la estructura. El *Quijote* se asemeja a la novela picaresca: por el carácter de serie virtualmente abierto hasta el infinito de los episodios (esquema de “ensarte”); por su conformarse como itinerario a través de la sociedad contemporánea [...]; por el tema “búsqueda de empleo” que en el caso de don Quijote se transforma en “búsqueda de empresas heroicas” (Segre 1976: 191).

Como vemos, la fábula se sustenta en las posibilidades narrativas, las cuales aprovechan la apertura formal: una apertura aglutinante de episodios autónomos, que se pueden añadir hasta el infinito.

El poema digresivo es parecido, con la diferencia de que su aglutinación tiene un carácter más básico: se asemeja al sentido lingüístico que se aplica a la morfología de algunos idiomas. En los idiomas aglutinantes las unidades agrupadas son significativas pero no tienen por qué ser autónomas, esto es, suficientes semánticamente. Sin conllevar significado por sí solas, sí lo cobran en el conjunto. Esto mismo sucede en el poema digresivo: la obra tiene su raíz (su punto de partida, su esquema fabular, a menudo reducido a poco más de un *incipit* de fábula) pero sin la unidad aglutinante de la digresión, no acaba de conformarse su sentido. Evidentemente, la estructura de la novela *ensartada* sklovskiana no corresponde exactamente a la del poema digresivo, pues la digresión implica todo lo contrario de un desarrollo lineal. No consiste en admitir virtualmente nuevos elementos, nuevos episodios postpuestos, sino en permitir unas aperturas laterales, las cuales dinamitan todo intento de estructura, en la acepción de “orden”, “claridad” o “solidez fabular” de la obra.

La cita de Segre se refiere al poema digresivo por cuanto la picaresca y el *Quijote* tienen un denominador común: el elemento de la búsqueda. Éste se extiende igualmente a la forma poética de mi interés, con la necesaria restricción de que el poema digresivo es más errático que las otras narraciones. La fijación en el futuro (la esperanza de la contratación o el ansia de la hazaña de las novelas) es en él relativamente débil, al reducirse a la idea (la esperanza) de la continuación de la escritura en el siguiente canto. El narrador y el autor no pretenden conseguir un objetivo ni un valor depositado en el futuro. La consecución concierne a lo que sucede en el momento presente. El poema es una estructura cuyo cometido y cuya dificultad consiste en dar voz a múltiples planos a la vez. De ahí que el reto esté en la etapa en curso de la obra, así como en la suma de las coordenadas de la fábula y de sus ramificaciones (sus desviaciones).

Éstas en Cervantes corresponden a las interpolaciones o intercalaciones de relatos breves dentro del relato principal, en forma de novelas que cuentan los

protagonistas o el propio narrador. Son partes dotadas de gran autonomía pero en el conjunto del *Quijote* resultan emblemáticas para él mismo; representan y defienden su idiosincrasia. Segre observa que las interpolaciones “pueden integrarse tanto más plenamente en la narración, cuanto menos dominante es la presencia del protagonista” (Segre 1976: 191). En este punto, se aprecia una gran diferencia con el poema digresivo, cuya benevolencia hacia la digresión (por no decir codicia del *excessus*) aumenta proporcionalmente al liderazgo del protagonista-narrador. El romanticismo la convierte en sello de su veta creacionista y subjetiva. En este sentido, vuelve a servirnos Cesare Segre, quien afirma que “si los relatos interpolados no son funcionales para la trama, lo son para la temática de la novela” (Segre 1976: 191). En el poema digresivo, la ruptura, el desvío y la incursión también son necesarios: aunque no lo parezca, son fundamentales para la forma, la expresión y hasta los contenidos de esta forma poética. Al igual que las interpolaciones cervantinas que, en palabras de Segre, quizá inconsciente del alcance virtual de sus palabras, “expresan la exigencia de la realidad” (Segre 1976: 193).

3. El fragmentarismo romántico

El título completo de *Beniowski* de Juliusz Słowacki es *Beniowski. Pięć pierwszych pieśni* (“Beniowski. Cinco primeros cantos”). Así, el poema fue enmarcado en la forma o convención del fragmento. La idea del fragmento desarrollada por el romanticismo es muy significativa dentro de él, por guardar una estrecha relación con la ironía. En la época, a partir de una predisposición personal de un determinado poeta, o de su itinerario espiritual e intelectual (más que puramente literario)⁴¹, el fragmento adquiere un valor casi simbólico, en lo relativo a su expresión, a su reflexión metaliteraria y a la actitud del sujeto ante la

⁴¹ Słowacki es un gran fragmentista; su período místico, la última etapa de su creación, en casi su totalidad (valga el oxímoron) está basada en fragmentos. Los dramas tardíos del poeta, aunque sean extensos, son todo fragmentos (cf. Kurska 1989: 106).

realidad. Decir “valor simbólico” es muy pertinente, pues el fragmento comparte con el símbolo un elemento importante: la elección de la parte como portadora del sentido global. Y no sólo portadora del sentido, ya que –en el símbolo lo vemos claramente–, también se trata de la representación material de aquel todo. A diferencia de la alegoría, la cual también se sirve de la parte, el símbolo no tiene una interpretación única. Este hecho produce la posibilidad de apertura permanente, al igual que sucede en el fragmentarismo. El fragmento es un exponente insustituible de una de las señas del romanticismo: la obra abierta, idea encarnada con particular éxito en el drama romántico. La obra abierta niega la composición sistemática y lógica, y no observa la distribución de los contenidos según una secuencia lógica de desarrollo. Las partes que facilitan la comprensión al lector: el principio y el final, pierden su rotundidad. En la narrativa, la exposición del asunto y los gestos para la incorporación del lector ceden ante la técnica del *in medias res*. Con más motivo aún, los autores prefieren el final abierto, el cual llega a ser prácticamente obligatorio. Tal resolución del asunto permite instaurar un misterio, envolver con él al personaje y, lo que es más importante, suspender el juicio del narrador.

La obra abierta es tan característica del romanticismo que fue parodiada dentro de él mismo, por ofrecer soluciones fáciles de ambigüedad y misterio a autores faltos de ingenio. La parodia, como es sabido, siempre está arraigada en lo perfectamente reconocible.

De alguna manera, el fragmento se asemeja a la digresión, en el nivel estético y en el filosófico. En el plano de la composición del texto, los dos tienen un estatus secundario: la digresión se dibuja como en un segundo término, fuera de las grandes líneas; el fragmento, a su vez, está inconcluso. En el aspecto filosófico, los dos pretenden reflejar el modo de actuar de la mente humana, la cual tiene que aprehender el caos. El fragmento realiza un gesto crucial para el romanticismo: la suspensión de la pretensión totalizadora.

Si los románticos rechazan las normas en el arte, no es tan sólo porque aborrezcan la norma en sí, sino porque la preceptiva que directamente los precede, la neoclásica, se infiere de un espíritu de unicidad ideológica y estética. Por ejemplo, la regla de la simetría en la composición supone la existencia de un

centro, de un punto con respecto al cual situar los elementos. Además, todas las obras que repiten esa composición, reconocen la regla, remiten a ella, la fortalecen y crean un ámbito universal en el que la regla se vuelve imperante. Tal tesitura tiene un potencial enorme para la creación de una comunidad cultural o intelectual que puede superar con creces los límites de una sola nación: el neoclasicismo europeo es un gran ejemplo de ello. Por el contrario, el romanticismo desconoce la idea de la unicidad; lo cual no significa que ignore la de la unidad. Ésta está presente bajo la forma de la huella personal, del talento individual que marca la obra y que, en definitiva, es común de todas las creaciones de talento a través de los siglos, también en las épocas que no ensalzan al individuo tanto como el romanticismo. La gran diferencia entre el romanticismo y el neoclasicismo reside en que el primero de ellos es policéntrico. La autoridad única y más, la autoridad normativa, no tienen cabida dentro de él; lo cual, por otra parte, crea la necesidad de una expresión nueva, que responda a la disposición policéntrica de la realidad. Una respuesta válida la encuentran los románticos en el fragmento, una forma deformada y desprovista de la pretensión de concluir.

Igualmente, el fragmentarismo es el que mejor corresponde a otra idea capital, el infinito, la cual inspiró y desesperó a los hombres del romanticismo, empeñados en alcanzarlo y en transmitirlo en la poesía. En palabras de Anna Kurska, el fragmento podía “expresar el movimiento, el cambio, la dinámica del mundo; también daba la sensación de abarcar lo infinito, puesto que reproducía el movimiento e impedía el gesto de cerrar” (Kurska 1989: 16).

La perspectiva de la finalidad inasequible cambia las relaciones entre los componentes de una obra artística: primero, el principio claro y –más todavía–, el fin, son superfluos. La obra se convierte en un discurso acorde con la eterna dinámica del universo, interceptado en pleno desarrollo, en el cual marcar un principio sería cortar un hilo preexistente. Asimismo, después de terminada, la obra no cesa, continúa más allá de su último verso. La creación artística es una articulación en alto de la voz del universo; pero los primeros y los últimos sonidos en voz alta no deben ser bruscos, de ahí que el principio y el final sean borrosos.

A partir de ahí, se aprecia claramente la susodicha propiedad del fragmento de apuntar hacia otra cosa, indicar una entidad más amplia a la que el

fragmento pertenece; aunque en el romanticismo el fragmento genuino no llega a complementarse nunca con una continuación. Podemos preguntarnos si la digresión se comporta de igual manera, si remite a una unidad mayor que se halle fuera de ella misma. Seguramente sí, en la medida en que la digresión es consciente de infringir la norma original del texto (su tema, objetivo, continuación lineal etc.), por mucho que ésta provenga en realidad de unas normas generales y no específicas para el texto en cuestión. Otra fuente de la supuesta norma original son las expectativas del lector. Cuando un autor se excusa por digresar, da a entender que tiene presente la unidad mayor, de la cual se ha escapado momentáneamente pero a la cual vuelve, para construirla. En ese sentido, la digresión plasma un conjunto más amplio del que forma parte y señala un más allá de ella misma.

Pero lo dicho encierra una gran diferencia entre los dos: la digresión es parte de un texto que se construye; el fragmento, de uno que se persigue. Lo que persigue el sujeto digresivo arrepentido (y sólo él) es el desarrollo continuado o el objetivo del discurso, dislocado y alejado por la digresión; la infracción atañe no a la persecución, sino al objetivo. A su vez, la persecución realizada por el fragmentarismo no está centrada en un objetivo; el rechazo de los límites y del carácter concluso del texto es una prueba de que el fragmento está situado en unas coordenadas distintas, que tratan de unir, o al menos representar la intersección de la finitud de un texto escrito con el infinito.

De manera que el fragmentarismo romántico guarda relación con la ironía romántica. Los dos tienen una voluntad de transgresión. Ambos privilegian la apertura y el dinamismo. También la ironía retórica proporciona un contexto curioso para el problema. Jerzy Ziomek, al explicar el mecanismo antifrástico de la ironía, escribe:

En este sentido, la ironía es una figura antifrástica que consiste en la discrepancia entre el acto de locución y de ilocución [...], lo cual quiere decir que la expresión irónica es una expresión desafortunada a propósito, en el plano de la competencia lingüística básica; y afortunada en el plano de la retórica (Ziomek 1990: 246).

Resulta que también en la ironía retórica se percibe la relación entre fragmento y totalidad, por cuanto el fragmento-enunciado remite a la totalidad-sentido, el cual se crea a través de la comprensión global. La diferencia de la retórica con la ironía romántica y con el fragmento consiste en que éstos dejan entrever el sentido global a partir de una parte; en la ironía retórica, el sentido global debe materializarse completamente, pues sólo así el efecto irónico está logrado. En cambio, se da la cualidad irónica de que una parte, aunque su significado está opuesto al significado global, tiene gran importancia para el todo.

Tras este reconocimiento preliminar, cabe determinar unos puntos clave para la definición del fragmento romántico.

Se trata de una forma bastante extendida en la época, que surgió en el medio propicio a toda transformación irónica: el círculo de Jena. Sus máximos exponentes son Friedrich Schlegel y Novalis, aunque un incentivo para Schlegel había salido de la escritura de Nicolas de Chamfort. El fragmento es particularmente apto para transmitir ideas literarias y filosóficas, lo cual resulta ser otro factor propicio en dicho círculo. Włodzimierz Szturc comenta cómo, de acuerdo con los planteamientos de Schlegel, el fragmento cobra un valor testimonial de la vida interior del ser humano, casi incomparable con ningún otro:

“[En Schlegel,] el máximo testimonio de la realidad, de la época entera, de los fenómenos cruciales para el desarrollo del mundo, es la epopeya; el testigo más íntimo de la vida poética: el cuaderno de notas del artista y el fragmento. Lo que los une es la orientación trascendente hacia el más allá, hacia el absoluto (Szturc 1992: 217-218).

Algunos fragmentos tienen forma de un aforismo o se encuadran dentro de otra forma pequeña. Otros se asemejan a apuntes, notas que constituyen una relación de los pensamientos de su autor. Novalis gusta de este tipo de fragmento-idea; Schlegel escribe fragmentos-ensayos. A menudo, el fragmento es inclasificable genológicamente, al ser una forma de escritura altamente subjetiva (Kurska 1989: 15).

En las obras de ficción, el fragmentarismo se traduce en la apertura de la que he hablado antes y en las lagunas que surcan la vida y el discurso de los

protagnistas. Buen ejemplo de ello es un autor especialmente interesante para el asunto de estas páginas, George Gordon Byron. Sus cuentos poéticos ilustran a la perfección el potencial literario del fragmentarismo. En palabras de Anna Kurska, “las lagunas de la fábula, los silencios, la abundancia de los lugares que no llegan a determinarse por completo, conducen [...] a la vaguedad y a la ambigüedad. Se crea un ambiente de misterio”. El fragmentarismo también sugiere un mundo desgarrado (Kurska 1991: 303) y expresa la condición del sujeto desgarrado: el hombre y el artista, quien lidia con su creación (Kurska 1989: 29-30). Los cuentos poéticos de Byron, diríase, invierten el mecanismo de la creación del fragmento: no parten de la nada para iniciar y luego interrumpir la escritura, sino van retrayendo información del relato. Crean una incógnita, habitualmente relacionada con el pasado del protagonista, callando aquello que resurge en la actualidad, bajo la forma de conjetura y deducción por parte de otros personajes o por parte del propio lector.

Como sucede siempre, el fragmento, ni en su vertiente filosófica, ni en la literaria, no surge *ex nihilo*. Cuenta por ejemplo con un antecedente cercano y también relevante para el objeto de este estudio, la obra de Sterne. Este precursor del romanticismo discontinuo resulta serlo con tanta exactitud que su estilo se puede comentar en los términos propios del poema digresivo. Para decirlo con Anna Kurska,

un rasgo característico de los fragmentos creados dentro de esta tradición [la sterniana] es el desvelar la autonomía y la índole creacionista de la actividad del narrador, una narración libre, una orientación autotemática; [...] la ruptura de la cronología de los acontecimientos, la puesta de relieve de la autonomía de las respectivas partes y de ahí, la ruptura de la cohesión de la fábula. Aquel caos aparente en la composición, en oposición al orden de la construcción clásica, debe sugerir la imposibilidad de asir la realidad ambiente, la imposibilidad de la interpretación unívoca. El orden tradicional de la composición: principio, medio, fin, está cuestionado [...]. Esas construcciones destruyen, pues, los hábitos, las expectativas y las ideas del receptor; producen inquietud, aunque se trate sólo de un juego con el lector, en la mayoría de los casos diseñado en una tonalidad despreocupada, paródica o irónica (Kurska 1991: 303).

Según la misma investigadora, la concepción del fragmento como forma intencionada es una novedad en el romanticismo. Anteriormente, la denominación se refería a una obra sin terminar o a una parte de la misma. Lo que también es

importante, las formas similares anteriores, como el aforismo, la máxima o la sentencia, eran formas breves pero perfectamente terminadas. De ahí que no se puedan considerar como precursoras del fragmento romántico (Kurska 1989: 6).

Por otra parte, el siglo XVIII prepara el terreno mediante su gusto por los supuestos hallazgos –manuscritos, memorias, diarios, relatos de viaje o poemas–, publicados por los autores disfrazados de humildes editores. Todo este movimiento se sirve de la excusa de la reconstrucción imposible de la obra, justificación del empeño plausible –cuanto más defraudado, más plausible–, en un editor. El fragmento es, pues, fruto del esfuerzo de la reconstrucción y no fruto de la creación. La falsificación dieciochesca más sonada dentro de esta corriente, los cantos de Osián, fueron publicados por Macpherson bajo el título de *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Gaelic or Erse Language* (1760). Paralelamente a ello, el siglo XVIII entre sus formas arquitectónicas cultiva la ruina como creación defectuosa a propósito, ruina como artefacto de erosión preconcebida. En otro ámbito, el desarrollo de la prensa y la publicación por entregas de textos más o menos extensos (práctica que conocerá su auge en el XIX), también prepara el público para la recepción del fragmento. La entrega, proyectada en la perspectiva de una continuación (ampliación), por un lado requería indicar su dependencia de ésta y por otro lado, en numerosas ocasiones constituía un fragmento *nolens volens*, por la razón externa de interrumpirse la publicación (cf. Kurska 1989: 6-9).

Dicho sea de paso, Kurska apunta hacia otra posible razón externa: la censura. Su intervención produce la ruptura de la continuidad en función de los lugares y contenidos indeseados, es decir, mecánicamente y sin preservar la cohesión del texto, al contrario de lo que ocurre en el relato fragmentado a conciencia, en donde la falta de una continuidad inmediata se compensa hasta cierto punto con la presencia autorial detectable en el texto. Sin embargo, el escritor, simétricamente a la alteración externa, puede prevenir el peligro mediante autocensura. O también, eligiendo una expresión vaga pero suficientemente transparente para sus cómplices, recurre a puntos suspensivos y enunciados interrumpidos, señalando que se trata de prevenir la censura o señalizando los propios cortes. En ese contexto, el fragmento es un componente

valioso para el discurso esópico, de uso muy extendido en el siglo XIX (cf. Kurska 1991: 304)⁴².

La dinámica del fragmentarismo romántico se basa en premisas filosóficas muy poco sistemáticas pero muy sólidas, a lo que el romanticismo nos acostumbra desde sus mismos comienzos. Corresponde a la dinámica del universo, según el concepto que tiene de él la nueva generación, y constituye un gesto de ruptura con la época neoclásica. El maximalismo romántico aspira a transmitir toda la verdad sobre el hombre y el mundo; pero esto no se consigue empleando una forma totalizadora: el romanticismo lo comprende y afirma esta paradoja en un gesto rompedor perpetuado. Czesław Zgorzelski comenta al respecto:

no se puede encerrar toda la verdad sobre su realidad [la del mundo] en formas plenas, conclusas, trazadas con precisión. La multiplicidad y la diversidad de sus fenómenos, el sentimiento de lo infinito, que atraviesa la vida del hombre, exigen crear una imagen a partir de formas diferentes de las que lo había dotado el arte neoclásico. [...] De ahí que no: una obra plena, redonda, conclusa, sino una obra fragmentaria, a veces sin principio ni fin, la literatura de construcciones poéticas abiertas que sugiere al lector la perspectiva de desplazar sus límites hasta lo infinito. No: unas formas nítidas, claras, medidas proporcionalmente, de un todo cerrado, sino unas obras que se desarrollan a raíz de saltos desiguales, de una composición enmarañada, nerviosa; que subrayan radicalmente la autonomía de las partículas de la construcción. No: orden, armonía y subordinación de unos elementos del organismo literario a otros, sino acumulación de conflictos crecientes, la cual mina las medidas de la obra desde dentro; inquietud de las líneas de composición como expresión de la dinámica del mundo (cit. en Kurska 1989: 9).

Kurska añade que el arte romántico se basa en la idea del desarrollo perpetuo, donde no caben las ideas de la finitud y la realización completa. El artista sueña con obras grandiosas y contempla las ya creadas, como la *Biblia*; su sueño siempre permanece inalcanzado (Kurska 1989: 17). Además, cabe tener en cuenta que para el romántico, lo infinito es sinónimo de lo perfecto. Inalcanzable, produce el ansia de domarlo; como tal, el fragmentarismo es un fenómeno perfectamente lógico: “la lógica de lo incompleto es la lógica de lo infinito”

⁴² A raíz de lo dicho hasta aquí, y al margen de la justificación filosófica que voy a comentar a continuación, creo pertinente observar que en la práctica del fragmento se distingue un aspecto de artificio e incluso de juego: el disimulo de la autoría en el manuscrito encontrado y en el manuscrito que ocasiona peligro para su autor se basa en razones muy distintas pero en ambos casos es patente la idea del texto hecho de relieves y huecos, que se escribe aludiendo y eludiendo, la idea del texto moldeable.

(Kurska 1989: 10).

Todo lo dicho hasta ahora implícitamente tiene por foco de interés principal al autor, lo cual es comprensible, al tratarse de una forma de expresión anormativa y altamente subjetiva. Sin embargo, merece la pena adoptar la perspectiva del lector, en cuyo caso el fragmento puede servir de representación simbólica de su trato con la literatura. La relación literatura-vida, que es la que el lector trata de comprender siempre, encuentra en el fragmento un elemento explicativo. En palabras de Jan Prokop, “para el receptor [...], el reconocimiento de la palabra como rastro, reverberación, reflejo de un yo irrepetible conlleva intentos de reconstitución de la génesis; la operación inversa: de obra a autor; de palabra a vivencia y a la persona que vive; de texto a vida” (Prokop 1991: 222). Desde luego, tal estilo de percepción está anclado en la identificación romántica del sujeto con el autor, así como en el expresionismo romántico, que reivindica la parte emocional de la creación, fruto de la parte emocional del proceso de creación. En esa perspectiva, puede decirse que la obra, vista como irradiación del autor, constituye un fragmento, una parte que señala un todo que está fuera del alcance inmediato y que urge al lector a buscar aquel todo cifrado.

La propuesta de invertir la mirada en este caso particular no es una ocurrencia gratuita y baladí, pues es sintomática del carácter metonímico y de sinécdoque que demuestra el fragmento. En la cuestión que nos ocupa, los límites entre metonimia y sinécdoque son borrosos. La metonimia se basa en la inclusión de una cosa en otra teniendo en cuenta una cualidad que las une; en la sinécdoque, ese papel se relega en la cantidad.

El fragmento, como se ha visto, no es meramente cuantitativo (una parte *de* otra mayor); está dotado de unas bases conceptuales y, en sentido más amplio, filosóficas, las cuales, según creo, legitiman la idea de la metonimia. En concreto, se trata de dos elementos: la potencialidad y la generalización.

Włodzimierz Szturc explica que el fragmento

debe ser tan sólo un pretexto para avivar el pensamiento y la imaginación, [obra] que abre, por lo tanto, niveles de significado que comprende pero el plano del sentido debe buscarse fuera de ella, en un todo trascendente con respecto a la obra. El fragmento *era un todo en potencia*, podía abrir los caminos que llevaran hacia él, porque hacía comprender que más allá de él existía una esfera de sentido que sólo podía ser sugerido,

nunca expresado literalmente (Szturc 1992: 201; las cursivas son mías – JCN).

Como se aprecia aquí, la problemática de lo potencial comprende un aspecto de trascendencia. La noción de la trascendencia está relacionada con la intuición de que existe algo fuera de lo asequible en el momento presente, más allá de aquello con lo que está conformada nuestra realidad; es decir, la trascendencia está relacionada con lo potencial. En nuestro vocabulario prevalece el significado de trascendencia en aquella acepción global de lo trascendente o lo trascendental (ambos sustantivos), en detrimento de la trascendencia como *acción* de trascender, o incluso transgredir. Creo que es justo volver a la connotación del verbo, revirtiendo el proceso metonímico que identificó la acción con el ámbito de su desarrollo y con el objeto que se pretende alcanzar. Decimos *trascender* pensando en sustantivos: en aquel que vence unos límites y alcanza otro nivel para operar, o en aquel que está situado en dicho nivel (p.ej. un valor). Mientras, el romanticismo se realiza con gran oportunidad en el verbo. Por supuesto, el temperamento poético individual marca diferencias, hay poetas cuyo título a la gloria son sus excelentes adjetivos, con los cuales se pueden llegar a crear imágenes enteras. Pero el verbo, por estar asociado a la acción, a la actividad y al movimiento, expresa el carácter dinámico del romanticismo. La ironía es medularmente dinámica. El verbo es especialmente útil en la plasmación de la dialéctica y el cambio. El fragmento romántico es un intento de dotar el texto escrito de la dinámica verbal. Es un recurso experimental que pretende minar su forma estática, su fijación material, resultado de la escritura sobre papel, y que también impone una forma: algo que remite más bien a un sustantivo.

A su vez, la generalización es una extrapolación de las propiedades de una parte a un todo. El siguiente pasaje que Włodzimierz Szturc escribe acerca de la obra de arte en general, se puede trasladar a la reflexión en torno al fragmento: “Parece ser [...] que la condición para llamar a un poema obra de arte es que se manifieste en él una fuerza filosófica capaz de generalizar el objeto del poema, llevar a través de él a una síntesis concisa de la realidad” (Szturc 1992: 206). El poema como resumen y extracto de la realidad, y también conductor y mediador para su comprensión: el fragmento tiene la misma capacidad para encerrar

significados y desplegarlos ante los ojos del lector, posicionando sus contenidos en un plano más amplio, es decir, generalizándolos.

Ahora bien, en cuanto a la modalidad de sinécdoque, el fragmento la adopta en su variante principal de *pars pro toto*. Un artículo de Lucien Dällenbach muestra cómo la relación entre parte y totalidad se basa en el factor de la analogía. Esto se puede trasladar a la relación de inclusión que funda la sinécdoque. Dällenbach explica con gran propiedad el sentido de la fragmentariedad, partiendo de la constatación de Balzac: “tout est dans tout: tout dans la nature est analogie”. El investigador infiere de ello que dos operaciones son posibles. Por una parte, resumir, comprimir un conjunto en un detalle, en cuyo caso se sintetiza y también se armoniza lo abstracto y lo concreto. Por otra parte, se puede construir todo un universo desde un elemento elegido, lo cual viene acompañado por la paráfrasis y la expansión de los contenidos: “construire un univers à partir d’un fragment, tout paraphraser par autre chose, bref, instaurer le règne du similaire, du continu et du Sens” (Dällenbach 1979: 429). El sentido del fragmento es precisamente éste: transmitir el Sentido de la realidad, el *Sens* con mayúscula del universo contemplado por los románticos. He aquí una de las pruebas de la originalidad del romanticismo, el cual, habiéndose propuesto la búsqueda del infinito, no pretende emularlo formalmente, plasmarlo a través de una forma literaria en perenne ensanche, ni en una forma totalizadora. Elige la representación cualitativa, la que parece anunciar la posterior idea de los poetas simbolistas, quienes prefieren la sugerencia del objeto a su representación *sensu stricto*. Sin embargo, la analogía cualitativa entre los fenómenos (propia de la metonimia) no merma la legitimidad de la operación cuantitativa (la sinécdoque); a estas alturas, podemos afirmar que las dos en conjunto hacen del fragmento un *pars pro toto* por excelencia. Las ideas filosóficas de la trascendencia y de la transgresión lo capacitan para ser portador del mensaje de lo infinito dentro de una forma suspendida y limitada a conciencia.

El fragmento romántico exige o impone un continuo devenir, un llegar a ser o quizá mejor, un estar llegando a ser (Kurska 1989: 10). Se da aquí una interdependencia peculiar entre el carácter procesual del devenir y la acción puntual y virtual pero al parecer inminente, de alcanzar un estatus bien

determinado. Pero sobre todo, el que está llegando a ser mantiene un movimiento de oscilación: su asomo hacia el paso definitivo es en seguida contrapesado por la necesidad de detener el momento. De entrada, se da cierta prohibición de alcanzar la forma definida.

A la luz de ello, resulta revelador el poema de Goethe *Laßt mich scheinen bis ich werde* (“Déjame parecer mientras llegue a ser”⁴³), que Franz Schubert, Robert Schumann y Hugo Wolff, entre otros, convertirían más tarde en *lieder* para voz y piano. La situación del yo lírico es una situación de desarrollo, de imperfección y de una forma temporal, nada definitiva. Pero también, una de las experiencias más destacables de aquel sujeto es la de la apariencia, de la máscara. Ningún ejemplo mejor que éste para comprender el origen de la polisemia de la palabra *larva*: insecto en estadio temprano de desarrollo por una parte, y disimulo por otra. Estas dos acepciones conjuntamente forman un sentido del desarrollo en tanto en cuanto ocultamiento. Cualquier ser, mientras crece, por un lado se exhibe y por otro lado, se reduce y se oculta. El desarrollo como despliegue, avance, paso hacia adelante, está sujeto al susodicho movimiento de oscilación, al intervenir de la fuerza opuesta de retroceso, hibernación o sustracción. La máscara es un estadio necesario y una marca indeleble de la inmadurez.

Pero la superposición de lo aparente –la máscara–, sobre lo verdadero no es sinónimo de la mentira, puesto que la verdad todavía es inaccesible. La apariencia no es falsificación de la forma, sino la forma en transformación (no corrijo la torpeza casi pleonástica, pues recalca justamente la ligazón de la transformación con la forma). La apariencia resulta ser una representación del ser con irisaciones de aquel otro ser inalcanzado, el cual se deja adivinar, se trasluce a través de ella. Esa forma imperfecta, aún en evolución, es similar al fragmento. Remite a otra forma conclusa, la cual ambos el yo lírico del poema de Goethe y su oyente reconocen como la propia y necesaria. Pero la petición “déjame parecer” es una reivindicación de lo imperfecto, de lo parcial y lo transitorio. El ser que evoluciona pide que se le conceda tiempo –debería decirse con artículo determinado: el tiempo correspondiente–, para parecer; para tener significado antes de llegar a ser.

⁴³ También *aparecer* o *mostrarme*, dependiendo de la traducción.

El fragmento romántico pertenece al mismo orden de fenómenos que reivindican su imperfección y hacen de ella tanto un signo que remite a una entidad mayor, como una seña de identidad propia. La razón que anima al ser incompleto goethiano es análoga a la del fragmento: el anhelo de significar, de encerrar significado, idea patente en toda la actividad romántica.

Finalmente, al hablar de la dimensión filosófica del fragmento, no se puede dejar de comentar una convicción fundamental, casi dogmática, si cabe, de los románticos. Se trata de la idea de que el mundo es cognoscible sólo parcialmente. El hombre, siendo una parte integral del universo, sin embargo no puede abarcarlo intelectualmente de una manera completa. La epistemología romántica es bastante pesimista. Sus conclusiones afirman lo parcial del conocimiento, mientras sus pretensiones son fruto de una avidez epistemológica sin freno. El maximalismo de la época encuentra una encarnación literaria sin precedentes en el titanismo de algunos personajes: inspirados por el sentido de ser elegidos y por la solidaridad con los otros hombres (a menudo, con su nación en particular), desean comprender los misterios del mundo, del bien y el mal, de la historia, de Dios mismo, para salvar a la humanidad. La plasmación literaria de tal actitud encuentra sus ejemplos más afortunados en el drama romántico, género que se vale de la técnica del fragmento, del salto y del contraste. Pero *El diablo mundo* de Espronceda, poema digresivo, también tiene por una de sus facetas el titanismo. Sí lo incorpora a través de una parte dramatizada del poema pero el sincretismo de lo digresivo admite tal recurso con facilidad.

Frente a lo que se ha dicho más arriba acerca del fragmentarismo, surge la pregunta por la entidad, la unidad, un todo; por cómo se construyen; y si hay algo que puede unir los fragmentos. A raíz de lo que se ha explicado, la respuesta lógica es: ese agente debe ser alguna facultad de la mente humana. Posiblemente se trate de la imaginación, o fantasía. Meyer Howard Abrams comenta que el romanticismo, por lo general, reconoce ésta como la facultad máxima. No obstante, a menudo hace caso omiso de la capacidad del hombre para la asociación, la cual poco antes se consideraba como mecanismo principal de la imaginación. El valor de la emoción en la poesía romántica margina el de la asociación. Algunos románticos se hacen eco de la concepción de Coleridge,

quien separa claramente imaginación y fantasía, defendiendo y privilegiando la primera de ellas por su carácter orgánico (Abrams 2003: 196-197). El poeta inglés opone la imaginación, que forma y modifica las cosas, a la fantasía, que las asocia y acumula de un modo mecanicista. Denuncia el elementalismo dieciochesco, el cual, en su práctica analítica, pierde de vista la relación entre las partes del todo; como dice él mismo en un poema: “Viewing all objects unremittingly / In disconnection dead and spiritless; / And still dividing, and dividing still” (Abrams 2003: 198-200). La división coleridgiana pierde nitidez a los ojos de sus sucesores. Ya Wordsworth alega que ambas –imaginación y fantasía–, se sirven de la asociación y la acumulación (Abrams 2003: 200).

Esta cuestión, primordial en el romanticismo, tiene una plasmación interesante en el poema de Espronceda, cuyo protagonista Adán, a raíz de su transformación inesperada de viejo a joven, se convierte en una *tabula rasa*, un hombre que lo ignora todo y que debe descubrirlo todo. También, debe crearlo todo para sí: todas sus representaciones mentales de la realidad. En sus acciones, Adán sigue el impulso de su mente; su fascinación por la nobleza crea una ambición que lo lleva a unirse a una banda de ladrones. No termina robando pero la acción, acompañada por un error moral, tiene por objetivo el que se materialice lo que produce la fantasía. “Vamos pronto, vean mis ojos / Cuanto vio mi fantasía” (4842-4843)⁴⁴. Aquí, la fantasía no parece corresponder a la idea de Coleridge; a la luz de los conceptos de éste, se trataría más bien de la imaginación: una aptitud que no sólo moldea y modifica la materia y la realidad, en sentido amplio, sino que crea y conforma al propio sujeto. La fantasía-imaginación que brota de la mente de Adán enciende su deseo de trascender y crea una realidad. Paralelamente, en ese proceso se forja también la manera de aprehender el hombre su creación: la imaginación vuelve a su punto de partida, a la mente humana.

⁴⁴ En relación con los distintos sistemas de numeración aplicados en las ediciones de los poemas, las referencias de las citas son las siguientes: *Beniowski* (número del canto, número del verso); *Don Juan Poznański* (número del canto, número del verso); *El diablo mundo* (número del verso); *Don Opas* (número del canto, número de la octava).

4. Lord Byron en España y en Polonia: recepción crítica y resonancia literaria

Dado el papel de George Gordon Byron (1788-1824) como fundador del poema digresivo en Europa, es necesario fijarse, antes de pasar al análisis de los propios textos, en la recepción que tuvo como escritor, y también como personaje, en España y en Polonia.

Byron conoció España; no llegó a visitar Polonia. Sin embargo, su fama se expandió por toda Europa no en función de una presencia o una relación directa que tuviera con una u otra cultura y realidad. Fue a raíz de un modelo de existencia humana que el poeta plasmó en su obra y gracias a su creciente leyenda como el que transponía a su vida el modelo de su escritura que poetas de varios países empezaron a prestarle atención. Pronto fue aclamado como una de las figuras más importantes del romanticismo, gozando tal vez de más reconocimiento en el extranjero que en la propia Inglaterra. La obra que lo dio a conocer universalmente fue *Childe Harold*, pero no por ello suscitó admiración unánime. Tanto en España como en Polonia, en el momento de la publicación del poema, en el terreno de las letras la victoria del romanticismo sobre el neoclasicismo aún no estaba decidida.

En ambos países la discusión entre clásicos y románticos estuvo también relacionada con la situación política, la de la opresión extranjera, al menos en una primera etapa. La España del 1812, el año de la Constitución de Cádiz, está casi enteramente ocupada por los franceses. Dos años más tarde, Fernando VII toma el poder e introduce el absolutismo que pronto se dirige contra los liberales que habían estado involucrados en la redacción de la Constitución, pero también en contra de los *afrancesados*, los intelectuales favorables a los franceses. Los unos y los otros sufren prisión o se exilian (Flitter 2004: 130; véanse también Herrero 1988 y Llorens 1968). Durante el periodo absolutista, hasta la muerte del rey en 1833, la idea del romanticismo penetra en España casi exclusivamente en términos de los planteamientos de los hermanos August Wilhelm Schlegel (1767-

1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829). Por lo tanto, básicamente existe en su dimensión literaria, desde luego aplicada a lo español (Flitter 2003: 130-31). Los propios Schlegel son admiradores de Calderón y, al igual que en Shakespeare, ven en él a un romántico *avant la lettre*. También contribuyen a la revaloración del romancero, hecho que impulsa, como se ha dicho, el desarrollo del romanticismo español, así como la creación del concepto romántico de España (la leyenda de España) más allá de las fronteras del país. No obstante, la recepción de las ideas románticas en el complicado contexto político español repercute en opiniones muy dispares acerca de Byron, él mismo de ideas políticas definidas.

Entre la controversia en torno al autor se encuentra un cambio de postura sumamente interesante, pues viene de la mano de José Joaquín de Mora. Muy pronto, en 1820, Mora como redactor de *El Constitucional* escribe: “El liberalismo es en la escala de las opiniones políticas lo que el gusto clásico en la de las literarias” (cit. en Flitter 2003: 131). Con respecto a Byron, Mora expresa menosprecio. El año anterior a su artículo en *El Constitucional*, el poeta había traducido un pequeño fragmento de *Childe Harold* y lo había publicado en el mismo periódico, añadiendo un juicio severo sobre las “metáforas violentas, frases incoherentes y pensamientos extravagantes” (cit. en Flitter 2003: 131). No obstante, durante su exilio en Londres, Mora pasa del rechazo a la admiración. En un artículo traducido por él y publicado originalmente en la revista *La Bibliothèque universelle* en Ginebra, se leen afirmaciones de un romántico declarado. Traducen, además, una valoración positiva del espíritu byroniano, por su superioridad a lo común: Mora destaca “las aflicciones que los hombres vulgares desconocen, las penas de una fantasía melancólica que gusta de extraviarse por los senderos del idealismo” (cit. en Flitter 2003: 131).

La dificultad que en un principio encontró Byron para ser asimilado en España se debe a por lo menos tres causas. Primero, cabe tener en cuenta la confusión que había infundido en los críticos españoles la contradicción, aparentemente imposible de reconciliar, entre el Byron-romántico y el hecho de que se inspirara en lo clasicista. En segundo lugar, el pesimismo esencial del poeta y su cuestionamiento religioso no se ajustaban a las ideas del público. Por último, sólo cuando Byron respondió en su poética a los presagios de la nueva

estética, dio razones nuevas para ser considerado poeta romántico (Flitter 2003: 132).

Por lo general, la crítica romántica no suele prestar atención a la forma literaria separada de los contenidos. Es decir: el comentario de la forma se hace paralelamente al de los contenidos y en muchas ocasiones parece marginar ésta por completo. De hecho, el procedimiento no es exclusivo del romanticismo; persiste hasta nuestros días, tal vez con la diferencia de que el pensamiento formalista y estructuralista del siglo pasado han marcado otra manera de determinar lo relevante de la obra. Los críticos románticos intentan reconstituir en sus escritos los conceptos fundamentales para el autor y las relaciones que se producen entre ellos. Además, utilizan un lenguaje que no pretende ser objetivo ni situar al sujeto como a un lector aislado de la comunidad del público. El *nosotros* que se emplea tiene igualmente una función de proyección: de cara a la nueva corriente literaria, pretende reunir a los que participen de sus ideas. Éstas, a su vez, se plasman a través de un estilo metafórico y esencialista. Paralelamente a la explicación de los contenidos de la obra se descubre su significado en el marco del nuevo modelo del ser humano.

Todo ello es patente en la crítica en torno a Byron. El *nosotros* del crítico transporta la filosofía del poeta al ámbito de la experiencia, y a partir de ahí sí surgen también apreciaciones acerca del aspecto formal de la poesía. Así, en el llamado parlamento de Cáceres (1829), de Juan Donoso Cortés (1809-1853), el concepto central, subrayado por el mismo autor con cursivas, es el *yo moral*:

Byron hace resonar la musa de Inglaterra con los grandes acentos de su sublime melancolía y la hace gemir con los profundos gemidos del infortunio y del dolor. Todo es vago en sus producciones: el velo misterioso que la [*sic*] cubre hace que, replegándonos sobre nosotros, contemplamos el misterio de nuestro *yo moral*; [...]. Todo en él nos recuerda nuestra nada; todo es terrible y misterioso como el hombre; todo está velado con el velo de la naturaleza y sellado con el sello de la contemplación. Ha pintado las pasiones que nos desgarran con su lucha y ha enseñado a los poetas modernos cuál debe ser el objeto de sus cantos (cit. en Flitter 2003: 133).

El énfasis en el *yo moral*, en la intimidad del ser humano, está aquí relacionado con la plasmación de su aspecto misterioso, descontrolado y pasional,

pero también con lo que tiene de vago. Asimismo, Ramón López Soler (1806-1836), en el prólogo a su novela *Los bandos de Castilla* (1830), intenta dar una fórmula general de lo romántico. Su constatación, en opinión de Derek Flitter, es “enteramente representativa para las reacciones españolas tempranas a Byron”:

Libre, impetuosa, salvaje, por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédesse afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. [...] En medio de horrorosos huracanes, de noches en las que apenas se trasluce una luna amarillenta, reclinada al pie de los sepulcros, o errando bajo los arcos de antiguos alcázares y monasterios, suele elevar su peregrino canto, semejante a aquellas aves desconocidas que sólo atraviesan los aires cuando parece anunciar el desorden de los elementos, la cólera del Altísimo o la destrucción del Universo (cit. en Navas-Ruiz, 1971: 103).

El comentario de Flitter a los dos fragmentos citados apunta hacia dos vertientes que marcan la asimilación de lo byroniano en el período temprano del romanticismo español: la aceptación y la admiración por los valores y la estética nueva ahí presentes; sin embargo, con una constante referencia subyacente a la base de las ideas románticas ya asimilada, gracias a la anterior introducción del pensamiento de los hermanos Schlegel. Parece que, más allá del aplauso que Byron pueda suscitar, se necesita un apoyo para la conceptualización de su figura, a partir de los referentes del neoclasicismo, aunque sea por negación de los mismos, y de otros referentes de la actualidad. En este último sentido sirve de intermediario René de Chateaubriand (1768-1848), cuyo estatus de romántico cristiano y cuya previa acogida entusiasta en España reubican a Byron, inicialmente problemático por su visión pesimista del mundo. En palabras de Flitter, con respecto a los dos críticos arriba citados:

Everything about these two pieces of effusive prose suggests the conscious employment of the language of the sublime to figure Romantic poetics and, specifically, Byron's Romantic poetics as standing apart from the neo-classical precepts then available to Spanish readers: on account of its preference for night and shadow, sombre melancholy, fleeting apprehensive speculation, brooding intensity of sorrow and a long etcetera. [...] It formulaically replaces the neo-classical insistence upon order, measure, clarity and harmony with the 'sublime' poetic uses of chaos, disturbance, mystery and dissonance. In the process, Byron comes to appear less of a problematic case to writers and critics

brought up to consider Romanticism as a German invention and, perhaps, the most significant point of all, allows for the discarding, at this point in time at least, of the most metaphysically unsettling elements of his cosmological vision. In short, he may be the most 'extravagant' or 'exaggerated' of the new Romantic generation, but his vision of nature and solitude are read in such a way as to provide for his assimilation into the reassuringly familiar Schlegelian pattern (Flitter, 2003: 135).

La presencia de Byron en lengua española data desde 1818, año en el que el periódico madrileño *Minerva* publica una traducción anónima de *El Sitio de Corinto*, hecho inducido de menciones en otras fuentes contemporáneas. La traducción no se ha conservado hasta nuestros tiempos y tampoco la siguieron inmediatamente otras importantes. Hubieron de pasar casi diez años para que vieran la luz las versiones españolas de *El Corsario*, *El Giaour*, *Lara* o *Mazepa*, todas ellas anónimas y publicadas entre los años 1826 y 1828 por la Librería Americana de París. En 1829, se dieron a conocer *Beppo, novela veneciana* (París, Decourchant) y *Childe Harold*, de la mano de la Librería Americana, pero cuya aparición consta, una vez más, gracias a una mención en otra parte. En este caso, se alude a ella en el tomo II de *Don Juan*, también publicado en 1829 y por la misma casa editorial (cf. Churchman 1910: 370-374).

La fecha de 1829 debe ser considerada referente para la recepción del poema digresivo en España. Esto no quiere decir que lo sea igualmente para el cultivo de la forma poética en cuestión o para el interés de los españoles por ella; basta recordar el anterior intento de traducción de José Joaquín de Mora con *Childe Harold*, por lo cual se puede afirmar que las publicaciones de 1829 no fueron un primer acercamiento a Byron por parte de las letras españolas.

En el censo de las traducciones del poeta inglés al castellano por Philip H. Churchman, llevado hasta el año 1898, *Don Juan* aparece tres veces más: en 1843 (traducción anónima, Madrid, Unión Comercial), 1876 (traducción de F. Villalva, Madrid, Librería de Leocadio López) y en 1883 (del traductor J.A.R., Barcelona, Biblioteca Amena e Instructiva) (Churchman 1910: *passim*). De ello se desprende que sólo dos de ellas recaen en la época romántica y que sólo la primera precede la creación de *Don Opas* y de *El diablo mundo*.

No obstante, es de subrayar que tanto el *Childe Harold* como el *Don Juan* de 1829 se tradujeron en prosa (Flitter 2003: 136), lo cual reduce su impacto como

transmisores de la poética original del poema digresivo, en lo que atañe estrictamente a lo formal. En cuanto a lo estético en el sentido amplio, cabe matizar, pues lo estético no pertenece enteramente al dominio de la forma, y menos se puede asociar al uso de una métrica en concreto, aunque para el caso del poema digresivo la octava real sí es una de las determinantes estéticas más significativas.

Con todo, *Don Juan* no es la obra de Byron más famosa en España. Su forma no se hace eco de los aspectos del romanticismo que más interesan a los escritores del país. La influencia del poeta inglés cristaliza ante todo en las actitudes humanas, no necesariamente plasmadas en obras de corte byroniano en el sentido formal. Lo más relevante en este sentido en España sería el cuento poético, tal y como ocurrió, por cierto, en otros países del continente. Esta forma literaria dio al que se identifica como el héroe byroniano su definición rotunda y su plena expansión. En el terreno de las letras españolas, el pariente más próximo del poeta inglés es José de Espronceda, con sus: *Canciones* (1836), *El estudiante de Salamanca* (1836) y *El diablo mundo* (1840). Las dos primeras obras se inscriben dentro del paradigma humano de *Caín* o *El Giaour*, poemas en los que el sufrimiento, la nobleza de los sentimientos, la rebeldía moral, el crimen y la marginación, entre otros factores, conforman una existencia no desprovista de elemento heroico y hasta titánico. En cuanto a *El diablo mundo*, su relación con la poesía byroniana se comentará más adelante⁴⁵.

Con respecto a las demás creaciones de signo byroniano, cabe destacar, de nuevo por la figura del héroe, los dramas románticos: *Don Álvaro, o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas (1791-1865), *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (1817-1893) y *Los amantes de Teruel* (1837) de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) (Flitter 2003: 139-140).

Es preciso notar que el poeta no sólo ejerció influencia en el campo de la actividad literaria en el sentido estricto de la escritura. La asimilación de su poética en España se trasladó al debate entre los clásicos y los románticos. Al contrario de lo que se pudiera esperar, dado el papel eminente y emblemático de

⁴⁵ Cf. el capítulo *José de Espronceda*, pp. 191-233.

Byron en el romanticismo, su poesía contribuyó a prescindir de las divisiones arbitrarias entre lo clásico y lo romántico. Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) en su prólogo a *El moro expósito* del Duque de Rivas (1834) insiste sobre el hecho de que en Inglaterra no existe la división de los autores en clásicos y románticos. El crítico se sitúa del lado de la corriente nueva pero para él, cualquier planteamiento en materia de la creación parece depender principalmente de las características individuales de los autores. La delimitación de las posturas literarias a raíz de las doctrinas no es, a su manera de ver, más que secundaria (cf. Flitter 2003: 136). Más importa que la literatura se corresponda con su época, idea compartida simultáneamente por Mariano José de Larra (1809-1837) y, por adelantar un ejemplo fuera del ámbito español, por el polaco Maurycy Mochnacki (1804-1834), con quien, por cierto, Larra presenta una coincidencia de lo más interesante⁴⁶. Según formulación de Derek Flitter, Larra, al igual que Alcalá Galiano,

desired a framework of literary ideas that would dispense with polarizing prescriptions such as the Classical-Romantic dichotomy and produce instead a modern and forward-looking literature capable of engaging with contemporary problems in a bold and adventurous way whatever its formal or stylistic content (Flitter 2003: 137).

Estos postulados dan fe de una visión del romanticismo que no se concibe como una corriente rupturista o resultado del deseo de negación de otras preceptivas, en este caso de lo neoclásico. La nueva propuesta de la literatura se desprende de la constatación del cambio de realidad. Por lo tanto, adelanta un concepto universalista, el cual, trasladado al campo de la poética, forma una base lógica y concluyente para una forma literaria como el poema digresivo.

Esta aproximación sobre el impacto de Byron en España, por muy breve que sea, no debe prescindir de subrayar la dimensión política de su obra. Aún sin formular manifiesto explícito alguno, ambos, el héroe byroniano y su creador, salen al encuentro de las ideas independentistas que van surgiendo en Europa, desde distintos conflictos, levantamientos y procesos de liberación de larga ascendencia. Los nacionalismos decimonónicos, o bien caracterizados por el

⁴⁶ Cf. Ziarkowska 2004: *passim*.

esfuerzo por determinar la identidad nacional, o bien respaldando la lucha por una independencia política, encontraron muchos ecos literarios. El romanticismo postula la adecuación entre la obra y la vida de un escritor; de ahí que las ideas que alimentan la primera se exijan en la práctica de la segunda. El propio Byron participó en la lucha independentista griega contra la dominación turca, encontrando allí la muerte en 1824.

En aquella época, en la Europa central y oriental también se forja el concepto de la intelectualidad como grupo social, casi estrato, aunque más bien se trata de una formación y una actitud que de distintivos propiamente sociales. Los intelectuales en el sentido moderno reúnen la actividad relacionada con el arte o la investigación científica con las preocupaciones políticas y sociales que les hacen asumir una responsabilidad por la nación.

Entre los románticos polacos la recepción de Byron es parecida: los mayores atractivos de su obra son los mismos que en España y en otros países, lo cual confirma hasta qué punto el poeta inglés expresó las inquietudes de la época y cómo su leyenda pudo difundirse, a base del entendimiento convergente desde distintos países.

La infiltración del poeta en la lengua polaca comienza en el mismo momento que en la española: en 1818 Władysław Ostrowski da su versión de *The Bride of Abydos*. La siguen algunas propuestas más y pronto, en 1823, Adam Mickiewicz (1798-1855) emprende una de las tareas más exitosas en la polonización de Byron: la traducción de *The Giaour* (publicada en 1834). Su resultado se considera de igual calidad que el original y, dada la autoridad, además del talento poético, de Mickiewicz, la recepción de Byron en Polonia es de lo más entusiasta. Hasta el año 1834 *The Giaour* tuvo cuatro traducciones diferentes. De hecho, la popularidad del poeta se prolonga mucho más allá del romanticismo y hasta de todo su vestigio decimonónico. La lista de los traductores de su obra hasta los años 80 del siglo XX consta de casi ciento veinte nombres (cf. Modrzewska 2004: 306). Dentro de la época romántica, su impacto se manifiesta, desde luego, en la creación literaria original, también cuando ha pasado el primer

período del romanticismo. Es significativa la opinión de Mirosława Modrzewska, de que la capacidad de trascendencia del modelo byrónico, convertido en estereotipo en el período tardío (epígono) de la época, devino la medida de la madurez y de la originalidad de los poetas (Modrzewska 2004: 306).

La primera fase del romanticismo polaco, como ya se ha dicho, retoma de Byron sobre todo el cuento poético y el modelo del ser humano ofrecido en él. Mickiewicz compone *Grażyna* (1822), *Konrad Wallenrod* (1828), *Szafary* (1829) y *Arab* (1832). Juliusz Słowacki publica *Jan Bielecki* (1830), *Żmija* (1832) y *Lambro* (1833), entre otros. Bajo la influencia byroniana se encuentran también *Maria* (1825) de Antoni Malczewski (1793-1826), la cual es, de hecho, la encarnación más perfecta del cuento poético en Polonia, o *Zamek Kaniowski* (“El castillo de Kaniów”, 1828) de Seweryn Goszczyński (1801-1876).

Desde el principio entusiasman ambas, la forma literaria y el aspecto moral. No faltan críticas perspicaces, como la que hizo Mickiewicz en el prefacio a su traducción de *The Giaour*:

El siglo pasado fue sofista, por tanto ignoraba la diferencia entre el bien y el mal, tan sólo hacía el ejercicio de razonar y se propuso por objetivo: explicarlo todo, o más bien charlar hasta hartarse. [...] Y el escepticismo de Byron es distinto a esa indiferencia a todo lo elevado y lo bello, a esa insensibilidad animal que los sofistas bautizaron de escepticismo y la que no es más que una sordo-ceguera voluntaria. [...] Byron como el primero entre los poetas no se ha dejado satisfacer por esa condenación sofista del pensar y del sentir. El gran enigma del mundo, el enigma de los destinos del linaje humano, de la futura vida, siempre lo tenía puesto ante sus ojos (cit. en Modrzewska 2004: 306).

Dadas las circunstancias políticas de Polonia, llama la atención del público polaco la correspondencia entre la obra y la vida de Byron. En este país, el idioma y la literatura se convirtieron en el sustento espiritual, cultural e identitario durante la opresión e impulsó de manera evidente la lucha por la libertad. En los años 1820 la cuestión cobra un matiz específico, pues se impone el problema y la duda acerca de la manera de luchar. En concreto, se reflexiona, lejos de ser una reflexión en frío, sobre la posible justificación moral de la traición por causa mayor. El poema *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz, de asunto medieval, es el exponente más significativo del problema.

En las tierras lituanas ocupadas por los caballeros teutónicos, el protagonista, él mismo lituano pero criado desde niño entre los caballeros, llega a ser el gran maestro de la orden. No obstante, inicia un doble juego que orienta sus decisiones y las acciones de sus hermanos hacia la derrota, favoreciendo asimismo la resistencia de los lituanos. La obra plasma el dilema moral del personaje, desde su identidad lituana: se cuestiona sobre la legitimidad de una aparente alianza con el enemigo, en nombre de la salvación de su propio pueblo. A los ojos de los románticos polacos es un dilema de mucho peso. Dado el ideal de la lucha honesta y abierta, históricamente arraigado, la actitud de Konrad Wallenrod y su virtual adopción por los luchadores del siglo XIX no dejan de presentar una ambigüedad irreducible (Modrzewska 2004: 309-311). La plasmación literaria del problema encuentra una referencia y una inspiración en los cuentos poéticos byronianos, como *The Giaour*, los que para los polacos resultan ser portadores de un mensaje actual, al trasladar y extender el drama individual del protagonista al plano histórico.

En este punto la historia de las letras polacas comparte un rasgo en común con la española. No se debe menospreciar la dimensión byrónica en la idea que ha organizado la escritura de *Don Opas* por José Joaquín de Mora. El uso de la historia como máscara de la actualidad tiene una larga tradición: el término del discurso esópico testimonia su abolengo desde la Antigüedad. Además de disimular contenidos imposibles de exponer explícitamente por causa de la censura, este procedimiento expresa la filosofía de la historia de los románticos, al sugerir el carácter permanente y reiterativo de las leyes que gobiernan el proceso histórico.

Por último, el vínculo entre la historia y el individuo, y la relación entre éste y la sociedad, son motivos fruecuentes y, de hecho, problemas de mayor importancia en la reflexión histórica del romanticismo. Su plasmación literaria lleva sin duda un estigma byroniano.

Ahora bien, ya que el poeta ofrece el modelo de la forma del poema digresivo, cabe resumir muy brevemente el argumento de *Don Juan* y comentar algunos de sus aspectos estéticos e ideológicos relevantes para el corpus que se

estudia en la presente investigación; con más razón aún, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el poema fue un incentivo para la posterior propagación de la escritura irónica, un transmisor del modo irónico más potente que el pensamiento de Schlegel (Schoentjes 2003: 99).

Escrita a lo largo de los años 1818–1823, la obra consta de diecisiete cantos (dieciséis completos más uno sin terminar) en octavas reales. La elección de una forma no impide algunas irregularidades caprichosas que caracterizan a los autores digresivos en general. El poema está inspirado en una de las figuras más conocidas de las letras españolas, la de Don Juan, aventurero y seductor sevillano; no obstante, se sirve de ella de una manera libre y crea para ella un contexto nuevo.

En la versión byroniana, Juan, un noble de dieciséis años, como consecuencia de un romance con una mujer casada, es enviado de viaje, lejos de España, por cuatro años. En tierra y en mar, a través de todo el continente europeo, vive varias aventuras. Algunas de ellas son peligrosas: presencia un acto de canibalismo y roza la posibilidad de ser él también víctima; es vendido como esclavo en Estambul, combate en el asalto de Ismaíl, durante la guerra entre Rusia y Turquía, etc. Por otra parte, vive varios amores, aunque lejos de igualar el balance al que nos acostumbran sus homólogos literarios, teatrales y musicales a través de distintas épocas, tal el Giovanni de la ópera de Mozart, quien sólo en España cuenta con mil tres conquistas⁴⁷. De hecho, el Juan byroniano no

⁴⁷ según lo afirma su sirviente Leporello en la famosa *Aria del catálogo* del I acto (“Madamina, il catalogo è questo...”).

Peter Conrad en su libro *Romantic Opera and Literary Form* sitúa al *Don Giovanni* en el eje de la transformación de la épica, que implica la diferenciación y la transformación del individuo. La epopeya y el romance son las dos formas imperantes en la etapa primera de toda literatura. Aun en la Edad Media, el individuo está sujeto a una sociedad en el momento de un conflicto militar y la solidaridad y subordinación que ésta engendra. Posteriormente, es el romance el que lo libera del servicio en defensa de su sociedad, ofreciéndole la posibilidad de explorar lo exterior a la misma. Poco a poco, el concepto de la batalla se aplica cada vez más al itinerario y al combate interno del ser humano. *Don Juan* de Byron es un romance decimonónico. Conrad describe cómo el personaje byroniano recobra la soltura de los héroes romancescos, en contraposición al Juan mozartiano: “Byron’s *Don Juan*, for instance, rescues Mozart’s *Don Giovanni* and makes him a hero of romance. In the opera, the libertine has lost the easy, accommodating ebullience of the romance hero: adventures no longer progress as planned, and his final intransigence thrusts him incongruously into tragedy. But in Byron’s comic poem, removed to the unspoiled beginnings of his career, he slides like the itinerant horseman of romance nonchalantly into attachments with the various women who litter his path. Mozart’s opera is terminal: its first bars are an announcement of death. Byron’s poem is optimistically endless, and in its final stanza even the retributive ghost is unmasked as another erotic victim” (Conrad 1977:

reproduce el mito del burlador y célebre seductor tanto como se esperaría. Vive un gran amor en Grecia: debe huir para evitar ser violentado por el padre de su amada y ésta muere. Después, es atraído por otras mujeres y recibe proposiciones amorosas. Se convierte en el favorito de la emperatriz rusa Catalina la Grande, conoce la alta sociedad londinense (antes también, por haber sido vendido como esclavo, un serallo).

Según palabras de Juliusz Żuławski, la elección del protagonista es más bien casual: “las aventuras del Don Juan byroniano son ante todo las del mundo contemporáneo del poeta, un reflejo de la lucha que está en curso por el camino ulterior de la historia” (Żuławski 1953: XV). El interés que subyace a las aventuras del protagonista no es en realidad el de la vida concreta de un joven llamado Juan, sino que Juan constituye un punto de partida –volviendo a la idea de Żuławski, diríase: una casualidad feliz–, para hablar de otros asuntos.

Ambientado en un momento histórico concreto, con personajes auténticos y acontecimientos históricamente comprobados –a pesar de algunas modificaciones en cuanto a las fechas–, el poema es un exponente de la realidad contemporánea. Por ejemplo, en Londres, Juan se convierte en un *blasé*, participa de la vida y las diversiones típicas de la aristocracia del momento. Pero desde luego, la carga y el valor del *Don Juan* en tanto testigo, analista o crítico de sus tiempos, no se basa tan sólo en el argumento o los contenidos de la obra. Su riqueza digresiva y la multitud de temas incluidos a través de ella convierten el texto en un reflejo de lo social, lo ideológico, lo costumbrista o lo literario (cf. las excursiones maliciosas y polémicas contra los poetas lakistas).

9-10).

En otro pasaje del mismo libro, dedicado a *Salomé* de Richard Strauss, Conrad cita, por otra parte, a Søren Kierkegaard, conocido defensor de la ópera de Mozart como la mayor obra de arte jamás creada. En el contexto de *Salomé*, Conrad evoca un motivo por el que, a los ojos del filósofo danés, *Don Giovanni* desvirtúa el *Don Juan*: “in Salome musical desire obliterates reason and therefore speech. Salome is a creature of sense, and, as Kierkegaard argued, only music can give immediate, uncomplicated expression to the cravings of sensuality. Considering the various incarnations of the libertine, Kierkegaard disqualifies Byron’s *Don Juan* because the libertine cannot be allowed to speak. Words are a medium of rational exchange incompatible with his burgeoning sensuous delight. Even in Mozart’s opera, what Don Giovanni says (or rather sings) reveals less about him than does the overture, in which he has been disembodied into a natural and therefore symphonic force” (Conrad 1977: 147-148).

En el contexto de los poemas digresivos que se estudian en estas páginas, es preciso aclarar algunas generalidades y, ante todo, el papel de la digresión dentro del poema, pues en manos de Byron, ésta adquiriría una modalidad nueva. Según asegura Jane Stabler, la práctica digresiva del poeta difería completamente de la de sus coetáneos, quienes habían proferido una digresión comunicadora. Walter Scott (1771-1832) o William Wordsworth (1770-1850) hacen énfasis en que el lector siga su pensamiento y se aseguran de que así es; Byron, al contrario, no tiene esta preocupación (Stabler 2002: 3). La praxis del *Don Juan* resulta escandalosa en algunos aspectos, no sólo por el escándalo que conlleva la figura de su autor, sino porque la digresión como tal, a los ojos del público, es proclive a unirse con vicios morales y estéticos. Stabler asevera que “the extensive reviews of Byron’s publications during his lifetime are evidence that, for his contemporaries, digression covered a multitude of sins including misanthropic or political perversion, contradictory principles, sudden changes of tone, and personal or cultural allusions in a variety of shapes and forms” (Stabler 2002: 18). A partir de ahí, si entendemos la digresión de un modo más amplio que un mero desvío del tema, podemos percatarnos también de la mezcla estético-política que perturbó a los coetáneos del poeta (Stabler 2002: 18). El ámbito de la digresión en el *Don Juan* presenta todas las características que se comentan en el correspondiente capítulo teórico de este trabajo, ante lo cual se prescindirá de especificarlas en este momento.

A la digresión en seguida se incorpora la cuestión de la ironía; su variante romántica se ejerce ampliamente en el *Don Juan*, en lo que atañe al personaje y a todo cuanto se representa o comunique a través del texto. Pero también, la ironía penetra en lo formal y transforma inevitablemente la aproximación del narrador a su tarea. En palabras de Schoentjes, “más allá de la ironía manifiesta que envuelve al personaje, se observa igualmente cómo se ironiza la forma misma del poema. Byron pretende ser fiel seguidor de Aristóteles, entonces es justo que pida perdón cuando cometa una falta” (Schoentjes 2003: 95). En realidad, el texto resultante se escurre de la adhesión declarada, como también de su contrario. El irónico es consciente de que lo contrario a lo que se niega voluntariamente puede acarrear una tesitura tramposa simétrica: se da cuenta de que el peligro de lo viejo y lo

nuevo es idéntico. Por esta razón, en la obra de Byron se da un enlace de extremos, que se traduce en una garantía de inestabilidad. Lo explica agudamente un pasaje de Frederick Garber, quien, además, resalta otra implicación de la ironía romántica en la escritura, a saber: el hecho de que lo irónico cree un ámbito para la puesta en común de las modalidades del sujeto y del texto. A raíz de ello, las dos instancias se convierten en homólogas. Garber afirma que *Don Juan*

resist not only the totality of the Aristotelian order of narrative but that inverse totality of texts like *Tristram Shandy*, which is so thoroughly opposed to the Aristotelian mode that it becomes that mode's predictable opposite. We know that Sterne's novel will always be aleatory, just as we know that *Oedipus Rex* and *The Excursion* [de Wordsworth] will never be anything of that sort. With *Don Juan* we can only be certain that we will never really know such things, that it will be both Aristotelian and aleatory in a mixture that will never be predictable, never be capable of being fixed into either a design or an antidesign. The proper mode for the self is also the proper mode for the text. An open-ended selfhood calls for an open-ended textuality [...] Self and artifact are thoroughly homologous, joining in the only acceptable totalization (Garber 1988: 210).

Otro aspecto de la ironía, tan importante como la representación dinámica del ser humano en el mundo, también halla una plasmación en la obra de Byron. El poema es un testimonio del *savoir-faire* del hombre romántico ante el caos. Y, al contrario de lo que se pudiera esperar de un poeta romántico, el enfrentamiento abierto no es el privilegiado. El ironista busca un método para abordarlo, que posteriormente se plasmará en su arte. El narrador del poema digresivo se sabe más eficaz en la sabiduría para tratar con el enemigo que combatiendo. El texto literario es un foco del procedimiento de la domesticación o, como mínimo, neutralización del caos. Garber interpreta el *Don Juan* como una especie de memoria de un itinerario hecho o de guía para el futuro, mientras escribe que, a través de su obra, Byron

showed that he could put chaos productively to work by turning the shape of his poem into a dexterous impersonation of those forces in and out of the self which threaten its private order. [...] The narrator of *Don Juan* is different from the Faust who builds dikes against the sea because he offers a kind of cooperation with chaos (Garber 1988: 160).

La tarea precisa de flexibilidad y lucidez pero el reto es tentador, ya que también lo es la visión del caos que cultiva el romanticismo temprano: "The sense of energetic promise that comes out of the Schlegelian view of chaos is [...]"

characteristic of romanticism as a whole.” Byron, en sintonía con Schlegel, a pesar de ello percibe el caos como una amenaza y si se alía con él es porque entiende que al enemigo se derrota cooperando con él (Garber 1988: 165).

En este punto estamos muy cerca de la adjudicación a la ironía romántica – y, por lo tanto, también a la digresión–, de una capacidad para la representación de la actividad epistemológica del hombre; es decir, de cómo la mente, la conciencia, se apodera del objeto. La digresión en tanto posesión de la experiencia se legitima a través de su carácter procesual; el poema digresivo adquiere el mismo y los dos, en sintonía, constituyen algo que se puede llamar teatro de la mente. Frederick Garber, a raíz de una de las estrofas del *Don Juan*, incluye la noción parecida de *lugar de acción*. A saber, la estrofa comentada “records the ambulations of consciousness, the acts of the mind at work on the possession of experience. We can call it a poem of process. Yet [...] it shows several sorts of possessing happening at once, and it shows those several sorts playing off against each other to become the essential gestures of the stanza” (Garber 1988: 155). Y, en otro lugar, concluye que el lugar de acción de la obra es la propia stanza, no las montañas y las caídas de agua de las que es pródiga la poesía romántica; o, dicho de otra forma, no el decorado del texto sino su estrofa: un hábitat en el cruce de lo ficcional y lo estrictamente formal. El poema enseña la mente en lo que el investigador justamente llama su lugar de trabajo propiamente dicho (Garber 1988: 180).

La digresión como herramienta del narrador romántico no agota la problemática de la figura del narrador en sí. Jerome Christiensen indica hasta tres aspectos: la autoridad del narrador, el origen fáctico del poema y la modernidad del planteamiento que de estos problemas ofrece el Byron-narrador: “the modernity of *Juan*’s dispensation is that neither the narrator nor anyone else can claim on cognitively reliable grounds to be its father. The narrator must forcibly institute the grounds of his own authority summoning as he does so the maddening aporia of self-legitimizing authority” (cit. en Stabler 2002: 4). Jane Stabler añade que el lector de la poesía de Byron está siempre implicado en una actualidad o actualización candente del texto, “in this heightened awareness of the «now» of the text” (Stabler 2002: 4).

El origen incierto de la voz narrativa va a la par con el policentrismo del poema digresivo. Ante la falta de un centro único, el sujeto elige una andanza literaria cambiante y la razón para ello es que se siente libre; a la luz de dicha falta, se explica la arbitrariedad narrativa. En palabras de Irving Babbitt: “By his swift passage from one mood to another (Stimmungsbrechung), he shows that he is subject to no centre. The effect is often that of a sudden breaking of the spell of poetry by an intrusion of the poet’s ego” (cit. en Stabler 2002: 6-7).

Finalmente, el poema de Byron es una creación metaliteraria, que refleja su estatus de creación y que se posiciona con respecto a otras obras-creaciones literarias. Además, presenta el valor específico de ser un documento del quehacer del artista, una especie de informe de sus movimientos. Frederick Garber, partiendo de opiniones de otros dos autores, explica estas circunstancias por medio de las metáforas de la caída y de la recuperación (*recovery*):

George Ridenour has demonstrated that [...] [*Don Juan*] is pervaded by the imagery of the Fall, that it is a poem about the unparadising of innocence. But one can go much further than this, not only in the imagery of *Don Juan* but in the way the poem works and in the relation of *Juan* to the canon as a whole. If *Don Juan* is about the Fall, it is also, and equally, about Recovery. It is the climax to an entire canon about the Fall, a canon whose major acts are the struggles of a fallen consciousness, first to find out what has happened to it, then, gradually, to find a way out that is also a way up, a way up that is finally a (tentative) reassembling. If *Don Juan* is, as Hazlitt called it, «a poem written about itself», it is also about that special mode of making which is most appropriate for a fallen consciousness, those acts of self-making which save consciousness from itself.

Y, hecho crucial,

more precisely, what we see in *Don Juan* is the romantic ironist as a performer. A voice comes to us out of the text, telling us the doings of Don Juan and, on occasion, its own doings, absorbing itself in events like the siege of Ismail, showing itself being absorbed and even overcome by its memory [...] or its pride in its own lustrous performance. The speaker is both maestro and victim, master manipulator as well as martyr (Garber 1998: 306-307).

Don Juan, como todo poema digresivo y toda obra irónica en general, es, pues, una biografía del ser humano en su contexto. De los fenómenos aquí subrayados se hacen eco los cuatro poemas asunto de esta investigación. Cada uno de ellos lo hace a su manera, como se comprobará. En las páginas que siguen, se

discuten algunos de los conceptos y fenómenos fundacionales de lo digresivo en general y de las obras elegidas en particular.

PARTE SEGUNDA

Capítulo I: Los autores y las obras

1. Juliusz Słowacki. *Beniowski*

Juliusz Słowacki (1809-1849) es uno de los mejores poetas románticos polacos y, sin duda alguna, europeos, aunque su fama se ve confinada por el alcance limitado de la lengua polaca. No obstante, la calidad y la amplitud de su creación, la versatilidad, la originalidad de su trayectoria artística, el estilo, la riqueza de la imaginación y la capacidad irónica, entre otras características, lo convierten en una gran figura de las letras. Su escritura abarca poemas líricos, narrativos (p.ej. el cuento poético de inspiración byroniana) y también poemas largos de carácter reflexivo y filosófico o mixto, cambiante e irónico. Por otra parte, Słowacki destaca como autor de dramas de varios tipos y como epistológrafo. Además, es creador de la llamada filosofía genesíaca, una “variedad propia de la cosmogonía romántica y de la filosofía mesiánica de la historia”, como la define Stanisław Makowski (Makowski 1985: 375). La obra de la última década de la vida del poeta está marcada, paralelamente, por esa concepción filosófica.

Słowacki nace en Krzemieniec⁴⁸, en la actual Ucrania occidental, cuyas tierras en la época forman parte de Polonia, recién desaparecida políticamente. Recibe una educación amplia, debido al entorno culto familiar. Si bien pasa en Krzemieniec nada más los primeros años, sus padres habían sido partícipes del ambiente importante cultural e intelectual de la ciudad⁴⁹. Su padre, literato y profesor de literatura, y su madre, una persona de grandes intereses literarios –y una de las figuras más importantes de la vida de Słowacki, con la cual mantendrá una abundante correspondencia–, crean un medio favorable para la lectura y el desarrollo de las inquietudes poéticas de su hijo, a través de sus relaciones sociales con artistas e intelectuales. En los años 1825-1828, Słowacki cursa estudios de derecho en la Universidad de Vilna, un centro universitario capital y, si se hubiera de indicar una institución emblemática para la formación del romanticismo polaco, sin lugar a dudas, decisiva en este aspecto. Justo en esa época o un tanto antes, pasan por allí varios protagonistas del movimiento nuevo, entre ellos Adam Mickiewicz y el historiador Joachim Lelewel (1786-1861), a quienes Słowacki conoce personalmente. En 1829 el poeta se traslada a Varsovia, donde empieza a trabajar como funcionario y en 1830 se estrena como poeta, publicando *Hugo*, un cuento poético inspirado en Byron. En 1831, coincidiendo con la oleada de emigración debido al fracaso de la insurrección contra Rusia, de noviembre de 1830, pero por motivos que hasta hoy en día están sujetos a discusión, sale del país como funcionario, con una misión diplomática (Dresde, Londres y París). Tras haberla cumplido, se afinca en París y desde entonces su vida transcurre casi enteramente en el extranjero, principalmente en la capital francesa, pero también en otros lugares que Słowacki conoce como residente o como viajero.

En 1832 se publican dos volúmenes de *Poezje* (“Poesías”), constituidas

⁴⁸ En cuanto a los datos biográficos, sigo de cerca a Makowski 1985 y, en menor medida, a Starnawski 2001.

⁴⁹ En 1805, en Krzemieniec, Tadeusz Czacki (1765-1813) fundó el famoso Liceum Krzemienieckie, una institución pública de enseñanza para la juventud que, con el tiempo, llegó a abarcar la enseñanza universitaria. Se caracterizaba por un nivel muy alto (entre sus profesores de literatura figuraban algunos de los escritores polacos más conocidos del neoclasicismo tardío) y por unas ambiciones grandiosas (un jardín botánico y un observatorio astronómico propio, a efectos de la enseñanza de las ciencias exactas, aparte de una biblioteca prestigiosa y una imprenta). El Liceum llegó a competir con la Universidad de Vilna; por otra parte, su creación convirtió la ciudad de Krzemieniec en el centro cultural de la región de Podole (véase Przybylski 2003).

principalmente por poemas de la etapa varsoviense, entre ellos más cuentos de corte byroniano: *Żmija*, *Jan Bielecki*, *Mnich* (“El monje”) y *Arab* (“El árabe”). Esa fecha se convierte en un hito, y no precisamente porque el libro tenga buena acogida: al contrario, se enfrenta con una falta de interés por parte de la emigración polaca, fortalecida por la famosa opinión de Mickiewicz: “es un edificio levantado en una arquitectura hermosa, como una iglesia excelsa –pero en la iglesia no hay Dios–” (cf. Rymkiewicz 2004). La frase resulta ser una sentencia que determina la suerte de Słowacki durante al menos diez años; de hecho, durante su vida, son muy pocos los lectores y críticos que se dan cuenta del significado y de la envergadura de su arte. Entre éstos, cabe mencionar a Ryszard Wincenty Berwiński; aunque el más sensible, atento y, podría decirse, clarividente, es Zygmunt Krasiński (1812-1859). Otro crítico atento y perspicaz es Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), un lector profundo de los fenómenos culturales en general y un pensador de una capacidad peculiar para enlazar la modernidad con la tradición y el futuro.

En el mismo 1832, Słowacki inicia una etapa de seis años de vida fuera de Francia, entre Ginebra (1832-36) y estancias o viajes más o menos largos a Italia e Inglaterra. En Suiza comienza su actividad como dramaturgo; los dramas de los años treinta (*Kordian*, 1834; *Horsztyński*, 1835, ed. póstuma; *Balladyna*, 1839) se caracterizan por la variedad de temas (nacional, nacional-cultural, histórico, fantástico) y un planteamiento que constituye uno de los méritos más grandes del poeta: un enfoque trágico unido a un talento lírico poderoso, la riqueza de su imaginación y la pluralidad de las dimensiones de sus obras. En esa etapa se observa la inspiración shakespeariana (*Balladyna: Macbeth*; *Horsztyński: Hamlet*). Por cierto, según el investigador Aleksander Wilkoń, la escala de los modelos de Słowacki es la siguiente: en primer lugar, Shakespeare; justo después, Dante, Voltaire y Byron; después siguen los grandes escritores nacionales: Calderón, Goethe y Walter Scott. El poeta utiliza también la tradición polaca, desde *Bogurodzica*⁵⁰, pasando por Jan Kochanowski (1530-1584)⁵¹, autores del

⁵⁰ Himno dedicado a la Virgen, obra maestra de la Edad Media polaca, anónima y compuesta en fecha incierta (¿s. XI/XII?). *Bogurodzica* tiene un significado importante en la tradición nacional, al desempeñar el papel del himno de la caballería polaca.

⁵¹ El poeta más destacado del Renacimiento en Polonia, considerado primer gran maestro del lenguaje poético polaco y padre de la poesía polaca moderna. También fue el primer escritor

no muy lejano siglo XVIII y el admirado por Słowacki Adam Mickiewicz (Wilkoń 2000: 196)⁵².

Jerzy Starnawski propone denominar dichas obras juveniles “poemas dramáticos”, forma literaria cuyo modelo cifra en el *Fausto* de Goethe y en *Dziady* de Mickiewicz. A partir de *Balladyna*, según el mismo investigador, Słowacki opera en el ámbito de la tragedia shakespeariana-romántica, modalidad en la cual no termina su evolución (por cierto, en la dedicatoria de *Balladyna*, se halla una alusión a Ariosto, lo cual es digno de mención, dado el campo de interés de esta investigación, aunque no es sino una sola muestra de la conciencia literaria en Słowacki) (Starnawski 2001: 23).

En verano del 1836 Słowacki emprende un viaje al Oriente Próximo. Poeta culto y sensible a la visión literaria de la realidad⁵³, durante el viaje sufrirá, no obstante, una transformación en cuanto a su percepción del mundo se refiere. Uno de los frutos del periplo por Grecia, Egipto y Palestina es el poema digresivo *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (“Viaje a la Tierra Santa desde Nápoles”), escrito entre los años 1836-39 y publicado póstumamente, un antecedente casi inmediato de *Beniowski*, cuyos cinco primeros cantos se publicarán en 1841. Entre tanto, a la vuelta a Europa (verano de 1837), Słowacki se afinca por un año en Florencia y, consecuencia literaria de ello, escribe una serie de obras de signo dantesco (el poema largo *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, [“Poema de Piast Leliwa Dantyszek sobre el infierno”], publ. 1839, y la tragedia *Beatryks Cenci*, 1840, publ. póstuma). Paralelamente, surge el poema largo

procedente de Polonia en alcanzar importancia internacional.

⁵² Wilkoń subraya que “a diferencia de otros poetas, quienes se vinculan a convenciones existentes y modelos elegidos, Słowacki presenta una actitud *abierto* respecto de la literatura contemporánea y de la tradición (incluida la neoclásica)”. En este orden de ideas, hasta cierto punto podemos justificar la digresividad de *Beniowski* por el interés de su autor por otros escritores. De hecho, en términos globales, Wilkoń entiende de una forma parecida la relación de Słowacki con otros poetas y la presencia de lo metaliterario en su obra: “la poesía propia y ajena se convirtió en el tema primordial de la creación de Słowacki, pero al mismo tiempo, cabe subrayar que la postura de imitador le era completamente ajena. Aún traduciendo, no se atenía rigurosamente al original, siempre cambiaba algo, añadía o acortaba; por lo tanto, a menudo en sus composiciones aquello que cambió o que dejó de introducir es más importante que los préstamos y las citas adoptadas de los textos ajenos” (Wilkoń 2000: 196).

⁵³ Włodzimierz Szturc afirma al respecto: “Słowacki, inspirado casi siempre por la literatura, aunque vio más mundo que cualquiera antes de él y después de él, contemplaba su experiencia lectora y viajera como un texto con el que se glosa la cultura. Ya se tratara de lo alto de Luxor, ya de la tumba de Agamenón, ya de un texto de Calderón, en Słowacki el elemento decisivo es la imaginación, la imaginación creadora que evoca imágenes poéticas” (Szturc 2001: 7).

Anhelli (1838), el cual presenta los primeros gérmenes de la filosofía genesiaca. Słowacki igualmente expresa en él una crítica de la emigración parisina.

En 1838 el poeta vuelve a la capital francesa para permanecer allí hasta la muerte. Es en esa época de su vida en la que entra en el período místico, tanto como pensador, como en su quehacer literario. Compone las tragedias *Mazepa* y *Lilla Weneda* (ambas publ. 1840) y cantos nuevos de *Podróż do Ziemi Świętej...* También, la *gawęda* en prosa *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej Jaśnie Oświeconego księcia Radziwiłła Sierotki* (“Preliminares a la peregrinación a la Tierra Santa del Ilustrísimo Príncipe Radziwiłł El Huerfanito”, publ. 1840-41). Esta obra, sin apenas eco entre el gran público, no obstante, vale a su autor algunos ataques por parte de los críticos. Esta circunstancia impulsa la creación de *Beniowski*, poema que contiene algunos pasajes vehementes, en los que Słowacki arremete directamente o también, como es de esperar en un poema digresivo, se sirve de alusiones, planteamientos humorísticos maliciosos e ironía punzante, en contra de sus adversarios. Tal y como explica Stanisław Makowski, la hostilidad de una parte de la crítica es resultado de que en la poesía polaca se había consagrado el modelo de Mickiewicz, más nacional y menos individualista que el de Słowacki. En cambio, *Beniowski* sí hace efecto entre círculos más amplios de lectores (cf. Makowski 1985: 376). Al principio, se publican los cantos I-V y son los únicos aprobados por su autor para ser impresos. Posteriormente, Słowacki continúa su tarea hasta el año 1846: de esa fase quedan pasajes de distinto grado de elaboración, algunos de ellos reescritos dos o tres veces, que forman los cantos ulteriores. Publicados después de la muerte de su autor, rebasan ligeramente en extensión la parte publicada en 1841 (Starnawski 2001: 17). Cabe mencionar que el poeta emprende igualmente la redacción de un drama protagonizado por el noble Maurycy August Beniowski (1746-1786)⁵⁴, famoso viajero y aventurero del siglo XVIII, el mismo que inspira el poema digresivo; la composición queda inconclusa. Entre las obras que guardan relación con el modo digresivo-irónico de Słowacki, cabe nombrar, además de *Podróż do Ziemi Świętej...*, el drama irónico-satírico *Fantazy* (título que puede traducirse como “Fantasio”, publ. 1866). *Podróż...* presenta el germen de algunas ideas

⁵⁴ Véase el resumen argumental de *Beniowski* en el *Apéndice*.

desarrolladas después en *Beniowski*.

En 1842 Słowacki se vincula en París al círculo de los towianistas⁵⁵. Su presencia en él no dura más de un año, el poeta abandona el movimiento, pero con toda seguridad, esa experiencia cataliza la elaboración del sistema genesíaco. Sus principios están expuestos en varias obras: el tratado *Genezis z ducha* (“Génesis desde el espíritu”, 1844); otro, inconcluso, llamado *Dzieło filozoficzne* (“Obra filosófica”, 1844-45); y el llamado *Poemat filozoficzny* (“Poema filosófico”, 1845-46). La influencia de esa filosofía se extiende a la obra lírica y dramática de Słowacki. A propósito de esto, es preciso explicar otro hecho significativo para esa etapa del poeta: la formulación “obra llamada ...” no es casual, se justifica por la creciente tendencia del Słowacki místico y tardío al fragmentarismo, y –por otra parte–, a la redacción reiteradamente versionada en muchos de sus escritos. De ahí que la fijación de los textos tardíos sea, en gran medida, obra de los editores e investigadores, quienes tuvieron que resolver múltiples dudas acerca de la anotación y proponer hipótesis sobre la estructura de las obras, reconstruyendo el diseño hipotético del autor en base a los fragmentos conservados en los manuscritos.

La filosofía genesíaca, como se ha dicho, ofrece una visión cosmogónica del universo y mesiánica de la historia. Stanisław Makowski da una explicación concisa y completa de ella, empezando por afirmar que esa doctrina

suponía una sustancia espiritual en todas las cosas y un desarrollo progresivo basado en la metempsicosis. Se caracterizaba por una lógica racionalizada y su argumentación provenía de las ciencias, tanto las ciencias exactas como las letras. La esencia, el sentido y el objetivo de todas las cosas estaban explicadas a través de leyes universales y homogéneas (una sola “ley del sol y del hombre”). El cosmos y el hombre se hallan en un estado de desarrollo permanente, cuya fuente es la oposición entre el espíritu –el cual tiende a la perfección cada vez mayor–, y la forma material, creada por él mismo, la cual opone resistencia a esa aspiración. Para avanzar, cabe romper la vieja forma, hacer de ella una ofrenda dolorosa y crear una forma más perfecta. De ahí que el desarrollo de todas las cosas⁵⁶ consista en la actividad del espíritu que se manifiesta en el incesante “suplicio de los cuerpos”, sufrimiento, sacrificios, es decir, en un paso revolucionario de una forma a otra. La muerte es, pues, la destrucción de la forma vieja y la creación de una nueva, de la mano del espíritu en continuo perfeccionamiento; la tumba es siempre una cuna. La

⁵⁵ Movimiento religioso-nacional fundado en París por el polaco Andrzej Towiański (1799-1878) quien consiguió atraer a numerosos personajes destacados polacos, franceses y judíos.

⁵⁶ En el original, *wszechrzecz*, sustantivo compuesto que significa “todas las cosas” pero que implica que lo designado por él sea un conjunto de objetos, no múltiples objetos por separado.

atadura del espíritu a la forma vieja, su “entumecimiento”, es un “infierno” que frena el desarrollo del individuo, pero también de la colectividad, ya que los espíritus de un mismo grado de perfección (“columnas de espíritus”) actúan en conjuntos. Los pueblos particulares también son conjuntos de espíritus; en su cabeza están puestos los más perfectos: los espíritus que pertenecen a la realeza. El mesianismo genesiaco partía del supuesto de que los espíritus que formaban el pueblo polaco habían atravesado el mayor número de encarnaciones, siendo, por lo tanto, los espíritus más perfectos; también otras naciones han de alcanzar ese nivel de perfección. Słowacki explica las derrotas y el sufrimiento en la historia de Polonia por una prueba peculiar por parte de Dios-Absoluto, quien de esa manera fuerza al pueblo más perfecto y a los espíritus que lo guían a caminar sin cesar hacia el objetivo final, es decir, hasta alcanzar la forma de la luz (Makowski 1985: 377).

Esta filosofía inspira a Słowacki la convicción de que Polonia debe renacer: lo exige la dinámica del universo, tal y como queda descrita en su sistema. El poeta emplea las ideas genesiacas para interpretar la historia nacional; en esa clave están pensados el drama *Samuel Zborowski* (¿1845?) y el poema visionario *Król-Duch* (“Rey-Espíritu”, compuesto 1845-49 y, salvo una parte dada a conocer en 1847, de publicación póstuma). En esa época, el imaginario y el lenguaje de Słowacki, así como el tipo de personajes y tramas que plasma, están bajo la influencia de su filosofía. Su escritura contiene un elemento surrealista y visionario. Los dramas *Sen srebrny Salomei* (“El sueño plateado de Salomea”, 1844) y *Ksiądz Marek* (“El sacerdote Marek”, 1843), emblemáticos de ese período, son contemporáneos de otro hito en la obra de Słowacki: la traducción-paráfrasis de *El príncipe constante* de Calderón (“Książę Niezłomny”, 1843, publ. 1844). Aclamada como traducción perfecta, la versión polaca está realizada por un traductor conocedor de otros dramas de Calderón, leídos en el original, y del *Quijote*. Gracias a Słowacki, *El príncipe constante* ha tenido un arraigo muy fuerte en la cultura polaca, hasta el punto de haberse vinculado al nombre del traductor en mayor medida que al del dramaturgo español.

Según comenta Beata Baczyńska, el drama de Calderón concuerda con las ideas que atraviesan la filosofía genesiaca y con su expresión en la escritura del poeta polaco. Es llamativa la sintonía con el sistema genesiaco que Słowacki percibe en el personaje de don Fernando; por otra parte, la traducción del drama está marcada por el lenguaje en el que el autor de *Beniowski* explica su concepción filosófica. En palabras de Baczyńska,

Słowacki descubrió en *El príncipe constante* de Calderón un excelente ejemplo de perfeccionamiento del espíritu a través del sacrificio de la muerte como martirio y, en el personaje de don Fernando, la encarnación de un exaltado intérprete de la verdad eterna. Es más, llegó a identificarse con el protagonista del drama [...].

No debe extrañar que los parlamentos de don Fernando en la versión polaca tomasen un halo genesiaco. En el soneto que explica el jeroglífico clave del drama –el significado emblemático de la flor– se añade una especie de glosa: a la frase española, «será escarmiento de la vida humana» (II 688), le corresponde en polaco una constatación bien distinta «[las flores] desaparecerán como si fueran espíritus de los Ángeles del valle» (II 801, trad. B.B.). Otra ampliación parecida la encontramos en la primera parte del monólogo pronunciado por el infante moribundo: la versión polaca explica el proceso de la evolución del espíritu a través de las formas encadenadas de la naturaleza (págs. 208-209, respectivamente, III 401-420 y III 433-463) (Baczyńska 2009: 14).

En 1848, el penúltimo año de su vida, Słowacki viaja a la región polaca de Wielkopolska, tras enterarse de su actividad durante la Primavera de los Pueblos. El poeta viaja allí con unos amigos, unidos en una confederación formada con ese motivo. La policía le prohíbe permanecer en el país y poco después, el poeta regresa a Francia. Muere en París, en la primavera de 1849, a consecuencia de la tuberculosis padecida.

Jerzy Starnawski, en el resumen bibliográfico de la obra del poeta (Starnawski 2001: especialmente 5, 13, 21 y 29), constata que durante su vida, se publica menos de la mitad de sus escritos, en parte por la condición de esbozo de muchos de ellos. Słowacki es autor de más de 160 poemas líricos menudos, de los cuales durante su vida se publicaron algo más de 20. En este sentido, cabe tener en cuenta la opinión de Aleksander Wilkoń, quien advierte que en la obra del poeta lo lírico no se ciñe a los poemas de poca extensión y manifiestamente líricos, pues sus poemas largos –también los narrativos y también *Beniowski*–, y sus dramas están embebidos de lo lírico. “Me inclino a pensar”, comenta Wilkoń, “que Słowacki fue un poeta lírico inmenso (a pesar de la escasez de sus textos). Pero parece que fue víctima de los ideales y las convenciones románticas, que tendían de manera patente hacia las grandes formas épicas y hacia el drama” (Wilkoń 2000: 200).

Starnawski, lejos de negar la trascendencia de lo lírico en el poeta, prosigue ofreciendo más datos: 14 poemas largos publicados durante la vida del

autor, sobre el total de 30 (incluidos los que quedan inconclusos); en ellos, desde el principio es patente el interés por la naturaleza y la capacidad para construir tramas, cada vez más veloces y mejor planteadas. Por otra parte, el amplio poema *W Szwajcarii* (“En Suiza”) es enteramente lírico.

Los dramas suman 27 (9 publicados en vida del autor, 18 conservados en manuscrito). Starnawski precisa que Słowacki, al contrario de otros románticos, escribía pensando en el estreno de sus dramas. De hecho, en sus obras está presente un sentido dramático –que no siempre específicamente teatral–, y que, sin embargo, nunca le valió a su autor la recompensa de presenciar un montaje escénico (la vida en el extranjero y la censura en Polonia fueron los motivos mayores). Además de las dos clases mencionadas anteriormente –el “poema dramático” y la tragedia shakespeariana-romántica–, Starnawski propone dos tipos más: el drama calderoniano (el antedicho *Ksiądz Marek y Złota Czaszka*, “El Calavera de Oro”, obra que, por cierto, comprende una *Parabaza* dedicada a la infancia del poeta) y, finalmente, el drama místico (*Samuel Zborowski*).

Reconocida hoy en día como una de las más brillantes de la literatura polaca, la obra de Słowacki, como se ha dicho, no despertó el aplauso de sus coetáneos, salvo algunos, cuyas opiniones se citarán más adelante. No obstante –y bastante irónicamente, dado que el poeta muere en 1849–, el interés por su poesía empezó a crecer ya a partir de los años 1850 (dramas) y en los 1860 se elaboraron una edición de su obra completa (de hecho, publicación incompleta; 1866) y la primera monografía dedicada a él (1866-67), ambas de la mano de Antoni Małecki, reconociéndose ya por aquel entonces la individualidad del poeta. Pocos decenios más tarde, el modernismo polaco aclamará a Słowacki como su precursor y patrón (Makowski 1985: 377). Esta reivindicación, basada principalmente en la obra mística del poeta, fue decisiva; y el culto a Słowacki se basó en el significado que se le atribuía en el campo del arte en general (el libro emblemático de la reivindicación, escrito por Ignacy Matuszewski, se titula *Słowacki i nowa sztuka*, “Słowacki y el arte nuevo”. Los modernistas ensalzan los valores plásticos en el poeta, lo cual se comenta más abajo).

Para Jarosław Ławski, la explicación de la suerte de Słowacki durante su vida reside en el tipo de personalidad que representa éste, y en su consiguiente

incompatibilidad con las expectativas del público. En concreto, el desenfreno imaginativo y el individualismo del poeta producen una clase de poesía antiética, o aética, contraria al compromiso ético y nacional exigido por los lectores. Al decir de Ławski, el público

veía en él extremos y consideraba sus obras como productos de una imaginación extrema e indómita: tanto en el poeta como en sus trabajos, constataba una encarnación de un *ethos* genuinamente ajeno a la cultura polaca del siglo XIX. Era ése un *ethos* de ironista, de individualista y quizá diríamos también: de un existencialista romántico, en una época en la que [en palabras de Maria Żmigrodzka]: «El *ethos* de la poesía de preocupación pública [poezja obywatelska] excluía la aceptación de las funciones autotélicas del arte y despertaba aversión hacia la pose de artista exaltada» (Ławski 2005: 12-13).

Con el tiempo y paulatinamente, el poeta fue comprendido mejor; gracias a la susodicha monografía de Małecki y a otros trabajos, fue perdiendo importancia la pregunta “¿a favor o en contra de Słowacki?”, la cual tenía una alternativa clara en la preferencia de Mickiewicz. Según apunta Ławski,

ahora podía ser reformulada: ¿a favor de qué Słowacki estamos: del irónico-trágico o del místico-genesiaco? (el byronismo o el towianismo contaban con escasos admiradores en tanto características autónomas del poeta). Era y sigue siendo difícil encontrar el principio que aúna aquellas riberas tan lejanas de la imaginación: la ironía y la mística (Ławski 2005: 15)⁵⁷.

⁵⁷ Ławski prosigue diciendo que en este aspecto es bastante significativa la dificultad que tuvo Małecki, decidido a reparar el daño y “pagar la deuda” del público con Słowacki, para aceptar algunos aspectos presentes en el período byrónico-irónico y el místico-genesiaco. Justo en la primera y en la última etapa, su crítica toca tres puntos, los cuales Ławski transpone a los siguientes términos:

“1. El derroche, lo extremo de la expresión del talento poético, que se expresa prodigando con ostentación los metros y los tipos de estrofa. En una palabra, era demasiado arte y demasiado poco pensamiento comprensible.

2. La «impiedad» [religiosa], en alusión, claro está, a la conocida opinión de Mickiewicz [...]. El investigador interpretó dicho reproche con una sutileza de la argumentación digna de un moralista: Słowacki no se reconocía –argumentaba–, «ni en su vida, ni en sus escritos», como impío, pero sus obras juveniles carecían de lo que el crítico llamaba «fe en una parte mejor del hombre»; las destruía un «escepticismo social» que cercenaba las raíces del arte mismo.

3. El byronismo, al fin, como ningún otro concepto, concentraba todos los desperfectos de la actitud y del taller del poeta. Lo incomprensible de sus escritos, el subjetivismo extremo, la ironía, el escepticismo y hasta un ateísmo agresivo, el socavar los fundamentos del ser colectivo del pueblo amenazado: he aquí síntomas de la enfermedad retomada del genial inglés (eso sí el monografista lo reconocía) [...]. Y aunque trataba de ser moderado, Małecki escribía apasionadamente: «El byronismo es la única clave, con cuya ayuda comprender cómo un hombre genial, predispuesto con tantas condiciones extraordinarias para ser un auténtico vate nacional, pudo haberse ocupado por tanto tiempo en ideales que estaban fuera de correspondencia alguna con nuestro sentido nacional» (Ławski 2005: 13-14).

Lo dicho hasta ahora todavía caracteriza poco la propia poesía de Słowacki. Para hablar de ella, sus críticos se han expresado mediante descripciones objetivas o, al contrario, metafóricas, subjetivas y sugerentes, que recrean la sensación que produce la escritura słowackiana. Parece que estas últimas son las que con mayor exactitud recrean las características de su idioma poético; ante la imposibilidad de citar todo *Beniowski* en castellano, la existencia de tales textos resulta una circunstancia afortunada. Recurrir a ellas permite dar cuenta de forma fidedigna de las sensaciones cualitativas que crea la poesía de Słowacki en el lector polaco. Se procederá a ello a continuación, citándose observaciones de dos de sus críticos más lúcidos y admiradores más tempranos: Zygmunt Krasiński y Cyprian Kamil Norwid. Antes de hacerlo, cabe citar el clásico volumen de ensayos de Czesław Zgorzelski, el cual desde el título *Liryka w pełni romantyczna* (“Lírica plenamente romántica”) califica a Słowacki de portador de formas y señas típicas del romanticismo. La obra de los años 1835-42 reúne varios aspectos del romanticismo cristalizado:

Lo poético de la naturaleza y el pathos de los siglos de la historia humana en tanto dos elementos principales de la resonancia lírica [...]; la riqueza de las asociaciones multidireccionales, lograda a través de la metáfora; la amplitud de la sugestión lírica, conseguida por medio de la alusión, la suspensión de la articulación [de los contenidos] y el silenciamento; la impresión de profundidad semántica del enunciado y la sensación de un fondo de reflexión que no acaba de articularse, a través de un juego dramático de contradicciones irresueltas, producida en los contrastes del estilo y de la composición; la retórica del gesto patético y el ensueño de la reflexión contemplativa; la poetización del mundo y la hiperbolización de las manifestaciones de las emociones, en tanto factores que ensordecen las facultades realistas del arte lírico de Słowacki: he aquí la relación de las marcas que justifican plenamente la definición de su poesía lírica como típicamente romántica (Zgorzelski 1981: 169-170).

Lo romántico se trasluce más aún en las “reacciones psíquicas del sujeto”; además, es patente en la fuerza expresiva a la hora de tratar el amor, la desesperación etc., con ardor, intensidad y una dinámica contradictoria (cf. Zgorzelski 1981: 171).

En el dominio del drama, Słowacki ofrece múltiples ocasiones para contemplar la transformación romántica de este género, a la vez que nunca renuncia a la expresión de –por aludir a W. H. Auden–, su talento individual. El cruce de ambas vertientes produce unos dramas inconfundiblemente románticos, a la vez que impide que ningún patrón convencional coarte la impronta del estilo personal.

La que más interesa a efectos de esta investigación es la capacidad irónica del poeta, la cual destaca en sus poemas de cariz digresivo pero, de hecho, no conoce un límite genológico. Sin duda alguna, Słowacki es el más irónico entre los románticos polacos y su ironía rebasa de largo el alcance de un recurso retórico puntual. Jarosław Ławski recuerda que el drama *Horsztyński* produjo desconcierto en los primeros investigadores, por la discrepancia –incongruencia–, del tema de la caída de Polonia y el sarcasmo, y hasta cinismo, que impregna la obra (cf. Ławski 2005: 38-39).

Tal tesis –y esto no es una ironía–, dice más de los lectores que del autor. A pesar de todo, cuesta creer que todos los lectores de Słowacki estuvieran imbuidos de un romanticismo nacional entendido de una manera tan estrecha como para no esperar de la literatura más que un “consuelo de los corazones”, expresión que se hizo famosa unas décadas más tarde por la novela histórica positivista y, en igual medida, por su detractor Witold Gombrowicz. Lo que sugiere la dificultad de los primeros investigadores de Słowacki para reconocer su homogeneidad es la conclusión de que este poeta romántico por excelencia no halló lectores verdaderamente románticos. Por eso mismo resultan tan perspicaces quienes, como Cyprian Kamil Norwid, dejaron análisis muy puntuales y muy amplios al mismo tiempo. Precisamente acerca de la ironía, y en *Beniowski* en concreto, Norwid desarrolla un pasaje defensor que, como si fuera para contrarrestar un supuesto del decoro que desune lo moral y la ironía, explica el origen puramente moral de la ironía de *Beniowski*. Una cita *in extenso* permitirá reproducir el hilo del razonamiento del poeta, el cual en esta ocasión fue ponente: la explicación forma parte de las conferencias en torno a Słowacki, pronunciadas en París en 1860. Destaca el tema de la maldición⁵⁸ que Norwid toca debido al

⁵⁸ En polaco *przekleństwo*, vocablo que significa también “palabra malsonante”.

carácter de agón de *Beniowski*: sin llegar nunca a la invectiva baja, Słowacki hace un despliegue de malicia, a través de algunos comentarios acerca del mundo contemporáneo. Norwid traza un bucle que tiene por punto de partida el dolor; de él se infiere la ironía, la cual, a lo largo del poema, reconduce al dolor. Norwid muestra la ironía de Słowacki como un discurso sentido y dotado de un significado ético; y al poeta mismo, como al que más instinto, capacidad y valor tuvo para representar lo corriente y lo candente de sus tiempos. La lección V dice:

Se necesita un gran valor para dejar ver e inmortalizar los momentos contemporáneos y corrientes. Słowacki tenía ese valor grande, y el más grande, y él solo lo tendría en su tiempo. En *Beniowski*, en cada página se deja sentir un aire –no del lugar, sino del tiempo–, cuando es imposible abrir la boca y es vil callar, y sólo se puede silbar de dolor, y por lo tanto, ser considerado una serpiente silbante, aun siendo un esclavo que silba de dolor. [...] Los inquisidores de Venecia tenían mesas con un hoyo redondo en medio, y ese hoyo estaba cubierto con un casco: alrededor de la mesa, los funcionarios escribían lo que decía la cabeza que se asomaba del casco, mientras el cuerpo del culpable, puesto en esa postura, estaba siendo sometido a torturas debajo de la mesa. Poco sentido tenía lo que se decía pero la palabra y la idea que unía las frases rotas era la *violencia*; y el eco de la violencia, ¡la maldición que le contestaba desde el seno de la justicia! Así, las rimas de *Beniowski*, al parecer, sin conexión ni curso, yo no sabría compararlas a otra cosa.

Así pues, la maldición es indisoluble de toda verdad violada: toda verdad que nace torcida e irónicamente, tan sólo porque no le han dejado nacer de otra manera, juzga así a la sociedad misma, y ésta es la maldición más fuerte de uno mismo. Atormenta a la palabra de la verdad para que no pueda madurar en reposo y serenidad, y la gente se envenenará con ella tanto como la había atormentado... Hasta el silenciamiento condena: un sultán murió de una enfermedad leve sólo porque estaba prohibido conjeturar y suponer que un pariente del Sol pudiera enfermar: el callar [de la gente] lo maldijo –¡y murió!–.

En la sesión segunda dejamos para después el asunto de las maldiciones, por lo tanto añadiré en este punto, propicio para ello, que la maldición es una contra-bendición⁵⁹ que se expresa bajo la forma de oración. Alguien me dirá: “¿Y qué vínculo puede haber entre la oración y la maldición?”; y yo le contestaré: ¿acaso el que no haya rezado en contra de sí mismo, jamás ha rezado? En verdad, no. De manera que si rezamos en contra de nosotros mismos, nos maldecimos. Pues todo aspirar a la perfección es por ello mismo como una maldición de nosotros mismos en nuestras pulsiones imperfectas.

El poema *Beniowski* está tan lleno de maldiciones que su contenido lo constituye precisamente lo secundario; una forma tan irónica como los paréntesis son el objetivo. Es como una conversación con personas huecas, formulistas y superficiales [zewnętrzne], a quienes, tras una charla corriente sobre el tiempo y muchas cosas más, decimos en paréntesis: «¿Y si charláramos ahora un rato sobre la verdad o sobre las lágrimas que exprime el parto de la verdad?...» (Norwid 1971: 447-48).

⁵⁹ En polaco, la correspondencia no es evidente, al no darse la similitud fónica y la analogía morfológico-semántica entre *maldición* (przekleństwo) y *bendición* (błogosławieństwo).

La sensibilidad de Norwid y su aproximación a la ironía de Słowacki difiere bastante de la lectura de otros coetáneos. Jarosław Ławski advierte que las “preguntas clásicas” de los lectores del siglo XIX y también del XX ponían en tela de juicio la posibilidad de conciliar la ironía y el arte mismo. Igualmente, se dudaba de que un ironista pudiera ser actor de la Historia. Ławski, en discurso indirecto libre, apunta:

“Tal poesía [la irónica y byrónica], al ironizarlo todo, ¿no trunca la posibilidad misma de la existencia del arte, aquella esfera del «ideal» que eleva al hombre por encima de la naturaleza? ¿Es la ironía una técnica y una representación del mundo fértil cognoscitivamente? ¿[...] puede el ironista ser un hombre que participe plenamente en la Historia: un proceso cambiante? (Ławski 2005: 19).

Dichos planteamientos en el fondo atestiguan la conjunción estrecha entre la ironía y la ética, en la mente de los lectores. La ironía como un fenómeno deconstructor, o destructor, se entiende como un fenómeno ético, precisamente. Asimismo la entiende Norwid. Sin embargo, la mayoría de los lectores le atribuye un signo negativo, mientras para Norwid la pregunta por la fertilidad cognoscitiva de la ironía sólo puede tener una respuesta positiva.

Gizela Reicher-Thonowa, autora de la primera monografía polaca de la ironía romántica (1933), concluye que la ironía de Słowacki va perdiendo terreno según avanza el período místico. La investigadora lo sitúa en la perspectiva de un cambio de postura en el poeta: desde la destrucción (*Beniowski*, lleno de ira, resentimiento etc.) hasta la creación y hasta la aspiración de ser el líder espiritual de la nación (cf. Ławski 2005: 17). Ławski opone a dicha concepción otra afirmación: según él, Słowacki nunca se deshizo de la ironía, nunca la “venció”.

Más bien, se sirvió de ella de una forma consecuente para depurar lo evidente –del mundo, de la estética contemporánea, de la imagen de la historia y de sí mismo–, de los residuos de la banalidad metafísica, de la obiedad. El terreno preparado de esa forma pudo, en consecuencia, ser llenado de «lo místico» (Ławski 2005: 37).

Casi inevitablemente, dicho proceso de depuración conlleva un matiz irónico, si lo consideramos en el contexto de toda la obra de Słowacki. Ławski

constata que

su camino poético refleja más bien la regla de rehuir la ironía, lo cual, por cierto, parece una ironía, al tratarse del mayor ironista de la poesía romántica en Polonia. Para confirmar dicha tesis, sus obras revelan una tendencia totalista del sujeto creador frente al texto; en un principio, ésta se expresa por un operar feérico, libre, del gesto del creador irónico dentro de la obra (creación de la ilusión–la desilusión, etc.); después, por un rechazo casi total de la ironía (lo místico) (Ławski 2005: 21).

Zygmunt Krasiński, otro de los lectores coetáneos perspicaces de Słowacki, en *Kilka uwag o Juliuszu Słowackim* (“Unas observaciones sobre Juliusz Słowacki”), un texto breve pero muy completo, recoge, entre otras cosas, sus ideas sobre el principio de la ironía en el poeta. Llega a la conclusión de que es la dinámica que rige la poesía słowackiana la que deja la sensación de ironía en el lector; lo cual, leído desde el concepto histórico y teórico de la ironía romántica que se tiene hoy en día, permite constatar la buena intuición de Krasiński para identificar los fenómenos literarios dentro de un marco teórico. También, para entender el funcionamiento de un todo como suma de la actividad diversa de las partes:

Cada una de sus [de la poesía de Słowacki] partículas es una filigrana delicada, como una florecilla menuda. El conjunto, a su vez, puesto que da forma a la fuerza de las desencarnaciones, como he comentado más arriba, tiene por molde un poner y suprimir, un crear y destruir continuo de las partes singulares, y se mantiene en pie por la sucesión de dichas supresiones, más bien por el movimiento que por la forma, igual que la música. De ahí el aspecto constante de ironía y capricho, de ahí el impulso incontenible pero ligero, transparente, completamente ideal. De ahí, la semejanza a lo que los alemanes, habiéndolo retomado de los ingleses, llamaron humor, es decir, género en el que el maestro se coloca en la situación del Dios panteísta y, siempre edificando o destruyendo por igual sus creaciones, según le parezca, considera sus salidas y puestas trágicas o cómicas, serias o bufas (Krasiński 1973: 256-57).

Además, tiene lugar otra circunstancia que desencadena la aparición de la ironía romántica: el mundo del siglo XIX ha perdido la ingenuidad armónica y fértil de la época de los orígenes de la cultura, cuando

los *mitos* crecían [...] como árboles y rocas inmensos del mundo primitivo, como organismos que la naturaleza misma infiere gigantesca y gravemente de sí misma. Hoy es

distinto: hoy el hombre singular, hoy el poeta mismo ha de formar el *mito* entero, y formándolo, es consciente de él. Por lo tanto, esa cristalización carecerá siempre de aquella armonía familiar innata, de aquella santa, aunque ciega, fe en sí misma; de aquella gravedad y de lo inmutable de las formas de la Antigüedad, que, sin saber de sí mismas, tampoco podían dudar de sí mismas (Kraśiński 1973: 260).

La conciencia y la duda son las primeras causas de la ironía; y la aparición de ésta en la expresión literaria es natural, dado el cambio acarreado en la condición del mundo. El texto de Kraśiński se adelanta a la crítica posterior, recalcando algunos aspectos admitidos posteriormente como relevantes en el poeta.

Ya por el primer pasaje citado de este autor, se puede comprender o entrever intuitivamente que la poética de Słowacki se basa en lo múltiple y en lo diverso. La crítica ha venido subrayando la riqueza de los elementos constitutivos del mundo representado y la de los medios lingüísticos que se emplean. La variedad estilística está acompañada por la apertura formal y el sincretismo, a los cuales se une también un universalismo poético. Tal y como enumera Aleksander Wilkoń, Słowacki está desvinculado de las realidades locales o de la idea de la *couleur locale*; también, del concepto del país en el sentido local de “tierra” (no se encuentran en su poesía imágenes de Krzemieniec). No aspira a que la imagen de lo popular y del folclore en sus obras sea auténtica. De hecho, emplea la misma imagería y el mismo tipo de metáfora para describir un paisaje de Krzemieniec que uno alpino (cf. Wilkoń 2000: 198).

En cuanto al sincretismo de géneros literarios, los investigadores están de acuerdo en advertirlo pero hacen valoraciones divergentes sobre él. Wilkoń cita dos opiniones muy distintas: Teresa Skubalanka ve en él una manifestación de una tendencia sintetizadora y armonizadora del poeta, mientras Alina Kowalczykowa la identifica con la polarización y con una tendencia neobarroca al uso del contraste y de la contradicción (cf. Wilkoń 2000: 199).

Wilkoń inscribe dentro de la problemática del sincretismo el carácter específico de la digresividad de *Beniowski*. Se trata de un sincretismo que transforma y elabora material literario y vital. Según el investigador,

Beniowski no es tanto un poema digresivo (al estilo de un *Eugenio Onegin*, por ejemplo) como un poema autotélico sobre la escritura de un poema, sobre la poesía y su papel, sobre el poeta y los literatos [...]. En ello vería yo la modernidad de esa obra, marcada por un virtuosismo estilístico, una ligereza conversacional [...] y su manera de mostrar las funciones poéticas del lenguaje. Y es por ello por lo que *Beniowski* revela tan contundentemente la crisis de las formas y de los estilos recomendados por los poetas y por los teóricos [...]. En aquellos poemas [*sic*; es decir, en *Beniowski*] toma la palabra el propio poeta, sus pasiones, sus inquietudes, fobias, obsesiones, *egotismo* manifiesto, su sentimiento de soledad y de discriminación no merecida [...]. Estamos en el terreno de una lírica grande, dramática, cambiante, pluriestilística, desde el escarnio hasta unas visiones-transformaciones angelicales. No es tanto la riqueza lingüística del poeta, como la riqueza de los papeles que adopta y, al mismo tiempo, la de los contextos semánticos, variables dentro de los mismos lexemas. También parece moderno el juego con el lector (Wilkoń 2000: 201).

La variedad está relacionada con la expresividad. Hana Voisine-Jechova trata el tema teniendo en cuenta el vínculo que la crítica ha establecido entre Słowacki y las artes plásticas. La expresividad en el poeta se debe a un principio de comparación metafórico que permite aunar elementos dispares y heterogéneos, en base a un *tertium comparationis* subjetivo e irracional, y a menudo difícil de identificar. Por ello, se trata de comparaciones abiertas y susceptibles a interpretaciones múltiples y reiteradas (Voisine-Jechova 2000: 107). Dicho sea de paso, es significativo que los críticos hablen de la expresividad de las *imágenes poéticas* de Słowacki: como se ha dicho, su imaginación pictórica lo predestinó en su momento a patrocinar el modernismo polaco, en el cual volvió a formularse la idea de la síntesis de las artes (véase la concepción teatral del *teatro inmenso* de Stanisław Wyspiański, 1869-1907). Voisine-Jechova explica cómo la variedad refuerza la expresividad en el poeta, así como el misterio y el desconcierto relacionados con ella:

La expresividad de las imágenes poéticas de Słowacki [...] consiste en que se da una tensión entre el objeto comparado y al que éste se compara. Su confrontación es inusual, casi provocadora y, al mismo tiempo, difícil de determinar con exactitud. Está basada en elementos diversos, sorprendentes, chocantes y válidos para las experiencias subjetivas, abiertas e inestables, más que para las interpretaciones objetivas y exhaustivas. Dichas imágenes parecen producir cierto tipo de duda insatisfecha y dinámica, la cual se convierte en la base de una percepción estética activa (Voisine-Jechova 2000: 107-08).

La “duda insatisfecha y dinámica”, factor que inspira la acción y, en general, la actividad del receptor, condiciona igualmente la ironía de la representación literaria. A raíz del *tertium comparationis*, en Słowacki la ironía se une a la expresividad. A través de unas conexiones cualitativas como ésta, el poema digresivo, pese a sus rupturas y discontinuidades, resulta un sistema concluso y lógico: aquí, la diversidad acrecienta principalmente la expresividad; puestas al servicio de un autor digresivo, son convenientes y perfectamente naturales.

Hana Voisine-Jechova añade a lo anterior una observación pertinente acerca de la tensión entre lo fijo y lo móvil, o movedizo. La investigadora afirma:

La realidad representada no tiene contornos rotundos: está asida dentro de unos contornos infinitos y cambiantes.

Al repetirse de manera inconsecuente, las imágenes poéticas de Słowacki crean una urdimbre para una nueva percepción del mundo, en el cual todo cambia de una manera inasible, estridente y dinámica –todo permanece, nada termina–. Dichas imágenes no son figuras retóricas, sino la única manera posible de expresar las observaciones y los pensamientos. Son a la vez diversas y fragmentarias (Voisine-Jechova 2000: 107-08).

La multiplicidad de las formas diluye sus contornos pero, paradójicamente, el movimiento crea una forma nueva, al igual que la oscilación conduce a una especie de fijación de la imagen. En definitiva, Słowacki, el poeta que pulveriza las formas estables, parece obedecer una ley óptica, la misma que anima los aparatos antecedentes al cinematógrafo.

Lo plástico y lo pictórico constituyen todo un apartado en la investigación en torno al poeta. Su estilo ha sido relacionado con movimientos artísticos o figuras de pintores concretos: El Greco, Goya, Delacroix, Turner, los prerrafaelitas, Wyspiański, los surrealistas, Kupka, Kandinsky, Mondrian y otros (cf. Kudelska 1997: 22 y Voisine-Jechova 2000: 110 y 112). Evidentemente, las razones son distintas en cada caso y su estipulación no cabe en el marco del presente trabajo⁶⁰. Cito tan sólo un comentario de Ignacy Matuszewski, quien en su mencionada monografía de 1902 afirma que

⁶⁰ Para las explicaciones, véase: Kudelska 1997: 11-31, donde se comentan las tesis de varias monografías significativas en este campo de investigación.

un carácter etéreo y una sutilidad de las formas [parecida a la de Słowacki], unida a una nitidez del contorno y a la poesía última del acabado, sólo se encuentra en los maestros de la antigua escuela toscana, Fra Angelico, Sandro Botticelli, en Gustave Moreau y en los modernistas ingleses llamados prerrafaelitas (cit. en Kudelska 1997: 15).

En esta línea de investigación, se plantea la cuestión de la vista y de la visión. Lucjan Komarnicki divide a los poetas en general en los videntes y los visionarios. Los videntes –del verbo *ver*, sin más, en el sentido de “alguien que ve”–, son aquellos que producen imágenes conscientemente y al dictamen de su voluntad. Los visionarios, por el contrario, son aquellos que desarrollan las imágenes que se les imponen (sin que la voluntad quede excluida de su quehacer, están vencidos por la fantasía) (cf. Kudelska 1997: 18). La poesía romántica polaca en varios aspectos se presta a un análisis binario (que no necesariamente dicotómico): en ocasiones, resulta fructífera la oposición Słowacki-Mickiewicz, quienes no tienen por qué ser adversarios; más bien, pueden ser complementarios. Cada uno de ellos encarna una modalidad de poesía, de visión y de escritura que, puestas una al lado de la otra, dan cuenta de las posibilidades de la cultura polaca de su tiempo. La propuesta de Komarnicki alimenta indirectamente la tendencia a la comparación de los dos poetas, pues al leerla, casi se imponen sus nombres: Mickiewicz es el vidente y Słowacki, el visionario.

En los trabajos dedicados a la vertiente plástica de Słowacki, se ha insistido también en el valor del color (Komarnicki señala que el poeta le asigna un valor psicológico y afectivo independiente de la simbología tradicional; Kudelska, por su parte, ve la semejanza al arte del mosaico y de la vidriera, por cuanto es decisiva en ellos la actuación afectiva del color). Igualmente, se recalca el valor de la luz (Józef Spytkowski cree que el reflejo luminoso está tan acentuado que anula el color, confiriendo a la imagen un aspecto etéreo) y otros elementos pictóricos (Spytkowski hace referencia a la falta de perspectiva única y de distancia fija, a la hora de observar los objetos) (cf. Kudelska 1997: 20-24).

Volviendo a la señalada oposición Słowacki-Mickiewicz, quien mejor la define, anulando de entrada la pertinencia de la oposición-adversidad y disyuntiva, es Zygmunt Krasiński. Sus escritos ofrecen constataciones sugerentes y precisas sobre varias cuestiones relativas a la obra de Słowacki. Por ejemplo, la

capacidad del poeta para instaurar la coexistencia de lo bello y de lo macabro, y, por consiguiente, de un encanto magnético y del asco en el lector. Krasieński la explica en los siguientes términos, escritos en 1840, a raíz de su lectura del poema *Anhelli*, en una carta a su amigo Roman Załuski:

Al leer, suspiraba – Dios tenga piedad de mí, ¡extrañaba Siberia⁶¹–! Durante unas noches, soñé Siberia como un Edén melancólico. Tú sabes que yo digo que a veces, el espíritu del suicidio promete placeres inauditos, susurra al oído y embauca, y tienta, y arrastra. Pues el infierno de Siberia, sin dejar de ser infierno, cobró en *Anhelli* una ilusión extraña, preciosa y tremenda, horrorosa y atrayente a la vez. De la misma manera, en los nudos de una serpiente, hay una voluptuosidad, una atracción incomprensible, un magnetismo que arrastra los pajarillos. Jul [Słowacki] transformó Siberia en tal serpiente e hizo que las almas de los lectores fueran hacia ella. Es una característica infalible, una marca de su poesía, aquella mezcla maravillosa compuesta de asco y de atractivo, aquel encanto panteísta que a la vez hace tus pies retroceder del borde del precipicio y lleva tu cabeza hacia él, e inclina hacia él tu corazón, ¡hasta tirarte entero al fondo! aquel color sobrenatural y sensual a la vez, que cubre tu espíritu cada vez que miras la noche estrellada, la noche del universo sembrada de mundos. La curiosidad, el deseo del saber, unos deseos que tocan el cielo arrebatan entonces la mente. Te habrías lanzado feliz a nadar en lo infinito, mientras al mismo tiempo te abraza la angustia, tus sentidos retrocederán ante esas inmensidades, pensarás en ellas y tu cerebro sufrirá un vértigo; y sin embargo, en ese mismo momento ¡sentirás otra vez que deseas con locura, a través de todas las vías lácteas, traspasar hasta Dios! disolverte, dejar de ser, y ser a la vez, naufragar sintiéndote naufragar, ¡sintiendo eternamente cómo te naufragas en el azul! Es de este acorde principal, o mejor, el tono extendido por todo el espíritu de la obra de Juliusz, que se desprende su forma, la cual consiste más bien en dilatar que en comprimir y es más bien centrífuga que centrípeta, más pictórica que escultórica, más musical que pictórica, más dada a buscar a Dios que a hablar dogmáticamente de lo inventado y lo descrito [...] (Krasieński 1991: 339-340).

En los dos textos citados de Krasieński, se realiza la identificación de la fuerza centrífuga con Słowacki y de la centrípeta, con Mickiewicz. Las dos están consideradas no como rivales, sino como fenómenos que deben actuar en sinergia, necesarias y sólo en apariencia contradictorias. “Su armonía se llama vida”, concluye Krasieński y añade que más allá de lo terrenal, en una especie de cielo conceptual y paraíso del espíritu, la contradicción terrenal entre dichas fuerzas se resuelve. La adscripción del movimiento adentro a Mickiewicz y afuera, a Słowacki, está alineada en un eje de la cronología de la creación: para crear un

⁶¹ Sinónimo de destierro y muerte, en el contexto de la historia del XIX polaco y más allá de él, por el motivo de los destierros infligidos a gran número de polacos por parte de las autoridades rusas.

mundo, primero hace falta concentrar la sustancia suelta y ordenar la fluctuación de las fuerzas sin dirección. Ésta es la obra de Mickiewicz, quien, para Krasinski, creó el mundo de la poesía polaca. Tal obra sólo se puede llevar a cabo mediante un gesto que fija y da solidez, con un gesto afirmativo. Pero una vez creado, el mundo desea conocer el matiz, terminar de diferenciar sus formas y dar voz a sus componentes particulares. Además, desea darse a conocer entre otros planetas. Ese gesto de “des-encarnación y de negación”, esa fuerza de diferenciación y de reverberación en el universo, es Słowacki (cf. Krasinski 1973: 253-56). Así pues, después de la creación,

el planeta, aunque tiene el granito y el mármol, aunque encima de ese granito y mármol brilla la luz blanca, ¡todavía no está completo, entero! Sobre el granito, han de florecer rododendrones, la luz blanca ha de descomponerse entre los siete colores del arco iris y otra vez, desde aquel fundamento de piedra titánico, desde el planeta redondeado por la fuerza de la compresión, han de volar hacia el cielo perfumes, haces de colores, espumas de las caídas de agua, vapores de los valles, nubes que regresan al cielo, cada vez más en las alturas, hasta perderse delante de los ojos –y allá a lo lejos, llevarán la noticia de que ¡un mundo nuevo se ha levantado y recorre el espacio!– (Krasinski 1991: 342).

El pasaje termina por la equiparación de tres fenómenos-mensajeros: el heraldo del planeta nuevo frente a otros planetas es la música; en el espíritu del hombre, es su “*facette panteistique*” (*sic*); en la literatura polaca, Słowacki.

Llama la atención la interpretación de los dos poetas desde el punto de vista del sujeto u objeto como centro de atención y clave de la personalidad de cada uno de ellos. Krasinski presenta un orden de ideas inesperado: para él, la “des-encarnación” y la pulverización de Słowacki significan estar centrado en el mundo externo, es decir, en el objeto, no en el sujeto.

En el espíritu de Mickiewicz prevalece el individualismo, el individuo, la fe personalizada, la energía, la concentración, el centro que ha recogido en sí todos los rayos del círculo. En el espíritu de Juliusz, muy al contrario: prevalece no el sujeto, sino el objeto, no el individuo sino el mundo; no lo uno, sino lo diverso; no el centro, sino la periferia. De ahí que los personajes de Mickiewicz estén tallados en una roca de granito, gigantescos, arquitectónicos, sublimes (*sublime, grandiose*). A su vez, los de Juliusz están llenos de encanto, embriagan con perfumes, brillan, lucen como arcos iris, dejan en el alma una añoranza eterna, pero junto con ella, la certeza de que fueron, pasaron y se fueron volando a alguna parte, y nunca volverán [...] (Krasinski 1991: 340-41).

Krasiński complementa la fenomenología de la poesía de Słowacki desarrollando una reflexión acerca de la persistencia melancólica de sus creaciones en la mente del lector. La añoranza, así como una percepción sublime y consciente de la vanidad de las cosas, se apoderan del lector de poemas como *Anhelli* y *W Sz wajcarii*:

¿A quién no dejarán estas dos obras maestras de la melodía interna del espíritu algo como un sentimiento de que todo ha pasado; que aquello que era luz, ya no brilla – aquello que era rosa, ya no tiene rojez – lo que era lágrima, ya no corre – la gloria, ya no reluce – pero sólo en la tierra, en las praderas de lo marchito – porque sí se sabe, se siente, está revelado a las profundidades del espíritu que todas aquellas tumbas y las flores, y los laúdes, y los sables han volado más arriba– ¡mira!, han volado allí, han derretido, se han absorbido adonde quieren correr los sonidos de todas las arpas y los sueños de todos los ataúdes (Krasiński 1973: 257).

La poesía de Słowacki se caracteriza por un alto grado de literariedad, expresa, manifiesta, intencionada y vinculada a la tradición del lenguaje culto. Aleksander Wilkoń relaciona el concepto de la literariedad en este poeta con la idea de la originalidad. La antes mencionada tendencia a transformar el texto traducido se extiende a la estilización lingüística, la cual supone la existencia de un modelo. En las manos de Słowacki, los modelos son transformados y deformados, sus características son exageradas, intensificadas o, al contrario, omitidas. Por ello, cobran un matiz de artificio deseable a los ojos del poeta. Al decir de Wilkoń,

en las representaciones del habla ajena introducida en los dramas y en los poemas, siempre hay un valor adicional: se pone de relieve la materia, el motivo, la imagen. Esto casi siempre conduce a cierto artificio en el lenguaje del poeta, un artificio intencionado y deseable, y que cumple con el ideal de *laotredad* del habla poética, así como la antedicha tendencia a la literariedad. De manera que me parece altamente discutible el juicio de Teresa Skubalanka, quien dijo: «Hay que subrayar con insistencia que en muchas obras de Mickiewicz y de Słowacki el estilo coloquial constituye la materia artística principal» (Wilkoń 2000: 196-97).

El investigador argumenta que lo coloquial se manifiesta tan sólo en las intervenciones de los personajes, a la hora de citar el lenguaje ajeno y tratándose

habitualmente de algún tipo de estilización y exageración. Cuando el poeta habla en su nombre, su idioma remite manifiestamente al “lenguaje poético y retórico, así como a los estilos solemnes de la tradición literaria”⁶². Y, más adelante, Wilkoń afirma: “el polaco de Słowacki, desde las primeras hasta las últimas composiciones, se volvía de manera evidente hacia los yacimientos no neutros del polaco literario, libresco, poético [...]”, un polaco que privilegiaba neologismos y arcaísmos, así como algunos extranjerismos (por ejemplo aquellos que tenían un tinte oriental) (Wilkoń 2000: 197). Lo retórico y lo enfático, el arraigo en la literatura clásica, barroca y en la prosa bíblica son también características de la lengua polaca culta, contemporánea y anterior, en la que se fundamenta el idioma poético de Słowacki (cf. Wilkoń 2000: 198).

Zygmunt Krasiński afirma que el verdadero poderío de este poeta reside en su estilo. Su correspondencia con la persona de Słowacki es total. El poeta tiene un dominio absoluto sobre el lenguaje y, a la vez que puede alcanzar los logros más difíciles, en su expresión nunca se nota esfuerzo. Krasiński lo presenta como un verdadero rey de la literatura y del idioma polaco en particular:

El estilo de Słowacki es él mismo, es el rumbo de su espíritu, un fundirse sin cesar en todas partes y hacia todas partes. Con ese estilo, bate continuamente, como si de unas olas se tratara, contra el límite de todas las cosas, siempre las socava y trata de impelerlas. Nadie había sido tan espigado, flexible y fantástico escribiendo en polaco; la humildad con la que el verso se hace su esclavo, transgrede toda verosimilitud: parece un rey, cuando comienza a dar órdenes a la lengua polaca. Los metros, las rimas, las imágenes corren en tropel hacia él, y él, por un capricho déspota, los manda adonde le plazca: les ordena fluir, y fluyen; serpentear lentamente, y reptan; volar, y vuelan cual águilas. Cuántos gritos salvajes y risas inocentes, lágrimas que corren y cantos de alegría, cuántos truenos exuberantes y murmullos ínfimos, en todo momento nacen, pasan, mueren; hasta pide el lenguaje algo de reposo, pero en vano –el maestro lo ha asido y no lo suelta–; ha de diluir y transformarse sin fin bajo su hálito creador [...]; planteará y resolverá todas las disonancias posibles – en este aspecto, no hay nada que no alcance – nada que le haga retroceder – y en ello, nunca se nota ni trabajo ni esfuerzo (Krasiński 1973: 263).

Un último tema que es preciso comentar respecto de Słowacki, y sin el cual su consideración en tanto artista no sería completa, es la música; en concreto,

⁶² En este sentido, se corrobora la idea del crítico del arte Karol Husarski (1932), quien destaca la analogía de Słowacki con algunos pintores que acentúan el aspecto decorativo del arte: Puvis de Chavannes, Gauguin, Hodler, y los polacos Wyspiański y Mehoffer (cf. Kudelska 1997: 23).

el vínculo que su personalidad artística y su expresión en particular guardan con ella. El cariz de la escritura de Słowacki la predispone a ser comparada a otros medios artísticos; por otra parte, la idea de la correspondencia de las artes es emblemática del romanticismo y atraviesa toda la crítica de la época; pero también la de las demás épocas, ya que algunas figuras y tipos de talento no se prestan a ser analizados de acuerdo con los parámetros de un único arte.

Ya en las palabras antes citadas de Krasiński, se nota la importancia que este escritor da a la música: la música es la prueba de la existencia de las cosas. Proviene de la vibración de los cuerpos: de esa manera, da fe de la vida que hay en ellos. A los ojos de Krasiński, la música puede dar cabida a la existencia de un mundo entero; por esta razón, recordemos, anuncia el mensaje de la creación del planeta nuevo a los otros mundos del universo. En la tríada establecida por Krasiński, intervienen dos mensajeros más: la vertiente panteística del hombre y el propio Słowacki. Dado el amor de Krasiński a la música, la equiparación de Słowacki a ella es un reconocimiento de lo más alto. Pero no sólo es cuestión de envergadura, ya que Krasiński adelanta uno de los temas de interés para los investigadores posteriores, a saber: si la naturaleza del talento de Słowacki es más plástica o musical.

Krasiński, en los dos textos que se vienen citando, defiende a Słowacki de las críticas, aun teniendo en cuenta que su poesía no es todo perfección. Con este ánimo, justifica lo que sus detractores llaman fallos, siendo éstos simples características, consecuencia del temperamento poético y prueba de una orientación artística patente:

Habitualmente, reprochan a Słowacki la falta de un todo: dicen que no disciplina suficientemente su espíritu, que no le pone límites férreos, lo suficientemente reconocibles. Pero si esto resulta justamente de lo que él es, de su naturaleza peculiar que refleja una de las facetas del universo: él no nació escultor, sino músico [el escultor es Mickiewicz]; y en esa música suya, transportadas por notas de Beethoven, fluyen colores de Correggio, colores de Rafael. Necesitados de un Miguel Ángel, ¿por qué lo buscáis? ¿por qué lo pedís vosotros, entre quienes ya se ha revelado? (Krasiński 1973: 264)

Krasiński indica el modo pictórico, que no escultórico, como el propio de Słowacki: su percepción y su representación no abarcan todas las facetas del

objeto, ni lo pretenden. Pero dentro de los componentes del arte del poeta, Krasiński incluye también la música. No introduce, pues, una separación tajante entre los distintos modos de expresión. Más tarde, los investigadores profundizarán en este tema con una mayor voluntad de distinción.

Por citar a uno de ellos, Ignacy Matuszewski afirma que existen dos tipos de creadores, y se dan en todas las artes: el tipo visual y el auditivo. El visual es propenso al arte épico y, recurriendo a la conocida concepción nietzscheana, apolíneo. A su vez, el auditivo –identificado con el músico–, se centra en mayor medida en lo interno y en lo subjetivo, no reconoce la naturaleza como medida y canon, y representa el talante dionisiaco. Słowacki pertenece al tipo auditivo y lo representa en forma pura, a diferencia de los artistas coetáneos a Matuszewski, lo cual, para el crítico, es prueba de su perfección (cf. Kudelska 1997: 13).

Los críticos contemporáneos de Słowacki –y quizá sea porque ellos mismos sean poetas–, demuestran la tendencia del siglo XIX a la síntesis de las artes, no vedan a un temperamento pictórico el paso a la música y viceversa; aunque sí parece que Słowacki tiene mayor aptitud que otros poetas para integrar varias vertientes. Cyprian Kamil Norwid, en una nota-postdata a sus conferencias dedicadas al poeta, afirma: “Juliusz no era *arquitecto*, como Zygmunt [Krasiński], ni *escultor*, como Mickiewicz, sino que era un poeta-*pintor*, aunque podía estar esto tan bien como eso, y hasta un poeta-*músico*” (Norwid 1971: 465).

Norwid resume el mérito de Słowacki atribuyéndole un papel capital para el desarrollo del idioma y del lenguaje; es decir, de los contenidos emotivos que expresar a través del idioma. Słowacki se adelanta por completo a su época y es por ello por lo que se enfrenta con la incompreensión:

todos los poetas que traían algo de progreso estaban por igual en discordia con su sociedad, pues ¿cómo, impeliendo a la sociedad hacia el futuro y trayéndole el lenguaje de los sentimientos futuros, comunicarse claramente con lo presente: cómo puede uno hablar libremente con la gente cuyo lenguaje está creando? (Norwid 1971: 465)

Además de ser el artífice del lenguaje moderno, Słowacki encierra en su idioma más lenguajes y registros que ningún otro poeta. Norwid lo compara con otros autores polacos, entre los cuales prevalecen escritores románticos; aunque

también trae a colación a Jan Kochanowski, el poeta del siglo XVI quien había impulsado el desarrollo de la lengua polaca, haciéndola capaz de ser portadora de contenidos cada vez más complejos y haciéndola alcanzar el rango de idioma literario. Para Norwid, Słowacki supera a todos, por el hecho de ser –aunque no utilice la palabra–, polifónico:

Ninguno: ni Adam [Mickiewicz], ni Zygmunt [Krasiński], ni Bohdan [Zaleski], ni el mismísimo Jan Kochanowski, llevaban en una misma lira, como los lleva Juliusz, todos los lenguajes de todos los siglos, de todos los sexos, por llamarlo así: desde el lenguaje de *Bogarodzica* hasta el panfleto, desde la palabra del caballero hasta la muchacha que tiene en su acento el sonido del ruiseñor. Y ésta es como la perla en su corona, y así, quedará claro lo que alguien dijo, que si las palabras pudieran de pronto convertirse en individuos, y que por lo tanto, la lengua y el habla fueran patria, entonces habría una estatua en honor a Juliusz toda hecha de sonidos, con la inscripción: *patri patriae*. Porque Kochanowski sólo tenía un lenguaje, Mickiewicz también uno, Zygmunt, Bohdan, Malczewski [Antoni Malczewski] y cada uno de los pilares de la palabra patria, uno; pero Słowacki Juliusz tenía todos los lenguajes de los siglos, los tiempos, las sociedades, los tipos y los sexos (Norwid 1971: 458-59).

A la luz de lo que se ha venido diciendo, puede apreciarse la importancia que tiene el romanticismo en la cultura polaca. Pese a que la afirmación de Krasiński, de que antes de Mickiewicz no hubiera poesía en Polonia, parezca muy retórica, es cierto que el romanticismo en Polonia ha sido la época más fructífera culturalmente, no sólo en el campo estrictamente literario, sino también en el de la cultura social, política o religiosa, es decir, en las grandes formas de la vida colectiva. Ya se ha mencionado la opinión de Maria Janion, quien considera que el paradigma romántico –en dicho sentido de paradigma cultural-mental colectivo–, pervivió en Polonia casi hasta el fin del siglo XX. Lo romántico, en efecto, resultó idóneo para la expresión de lo polaco, a la vez que contribuyó a la creación de la identidad polaca, desempeñando la literatura un papel primordial en ese proceso. Por ello, los encomios de Krasiński y de Norwid alcanzan un significado más amplio que un elogio puntual. A la luz de ellas, sobreponiendo los pareceres de ambos críticos, Słowacki se perfila como el que mayor capacidad tiene para comunicar el mensaje literario y cultural de la literatura polaca de su tiempo. Si Mickiewicz es el creador del mundo espiritual y cultural polaco, el que supo dar forma a las fluctuaciones poderosas desordenadas, Słowacki es el que

creó, él solo por su cuenta, el lenguaje para ese mundo. Llama la atención que los dos actos sucedieran en un intervalo temporal muy corto, lo cual quizá explica mejor la importancia del romanticismo en Polonia.

2. Ryszard Wincenty Berwiński. *Don Juan Poznański*

Ryszard Wincenty Berwiński (1819-1879), autor de *Don Juan Poznański* (“Don Juan de Poznań”), es un poeta de la segunda y hasta tercera generación del romanticismo polaco. Poco conocido hoy en día, no obstante, ha merecido consideraciones críticas que lo han situado entre los mejores autores del romanticismo tardío en Polonia⁶³. Además de poeta, fue periodista, investigador del folclore eslavo, autor de escritos históricos y políticos, conspirador, actor destacado del movimiento democrático polaco y soldado.

Hijo de familia noble de modesta fortuna, pronto se ve obligado a trabajar como profesor particular en otras casas de nobles (lo cual, por cierto, es sintomático de la época). Toda su vida está estrechamente vinculada a su región natal, Wielkopolska, cuya capital, Poznań, se evoca en el título del poema que nos ocupa. Berwiński es, sin duda, el mejor poeta nacido en esas tierras en el siglo XIX. En aquel entonces, Wielkopolska está anexionada por Prusia, lo cual constituye un factor de gran importancia en la vida del poeta, quien a lo largo de su vida compaginará la actividad literaria con la política –la conspiración y el ejército–; en algún período, la actividad pública alcanza en su biografía la preponderancia absoluta.

⁶³ Cf. p.ej. Maciejewski 1969: 234. En las páginas dedicadas a la figura de Berwiński, aprovecho ampliamente esta publicación, así como las siguientes: Kasprzycka-Strauchowa 1935, Terlecki 1937 (la más completa hasta hoy en día), Ratajczak 1989 y el compendio biobibliográfico *Nowy Korbut* (Śliwińska, Stupkiewicz 1969).

La formación universitaria de Berwiński (Breslau, hoy en día Wrocław, y Berlín) está precedida por un período de autodidactismo en Poznań, el cual da pie a su primer contacto con esa ciudad; unos años más tarde, el joven poeta se convertirá en una de las figuras más destacadas de su vida literaria y política. Precisamente durante la juventud de Berwiński, en la década de 1840, Poznań llega a ser el centro más potente de la cultura polaca, en la tesitura de la inexistencia política del Estado polaco. La prensa, las editoriales, imprentas y tertulias literarias posnanienses conocen un desarrollo importante; por otra parte, en la ciudad están activos círculos políticos: pensadores, filósofos y conspiradores, entre los cuales contará también Berwiński.

El estreno literario del poeta se produce en 1836, con una publicación en el periódico *Przyjaciół Ludu* (“Amigo del Pueblo”; el primer periódico polaco dedicado a los estudios del folclore). El debutante pronto suscitará un gran interés del público y se convertirá en el más prometedor entre los jóvenes literatos de Poznań.

El interés de Berwiński por el folclore se manifiesta por ejemplo en el poema *Bogunka na Gopło* (“Bogunka en el lago Gopło”, 1840), en el cual su autor, en palabras de Jarosław Maciejewski, “quiere recrear el espíritu praeslavo, valiéndose de leyendas populares y de interpretaciones historiosóficas” (Maciejewski 1969: 206). La obra coincide con una nueva aproximación de los románticos polacos al folclore, la cual reviste un carácter científico sistemático (por ejemplo el grupo poético llamado Ziewonia); pero también es bastante llamativa la coincidencia con *Balladyna* de Juliusz Słowacki, un drama histórico fantástico, una de las obras más famosas del romanticismo polaco, ambientada en el mismo lugar que *Bogunka* (el lago de Gopło, significativo como topónimo legendario-mítico de la prehistoria del país). Posteriormente, Berwiński también emprende la redacción de un drama sobre el mismo tema, obra que no se conserva.

La fecha más importante para la carrera literaria del poeta es 1844, año de publicación de dos volúmenes de *Poezje* (“Poesías”), que incluyen *Don Juan Poznański*, del que se hablará en seguida. Entre los aspectos de la lírica de Berwiński, ampliamente representada en esos volúmenes, cabe destacar los

elementos byronianos, que pueden relacionarse con la influencia de los autores mayores de la primera generación romántica (Mickiewicz como traductor de *The Giaour* y Słowacki). Las ideas de rebeldía y revolución, a la vez que demuestran inspiración byroniana, son resultado del desencanto del poeta en los diferentes planos de su actividad; Tymon Terlecki enumera, entre otros: la poesía, la revolución social y nacional, y la idea del pueblo como gran factor histórico (Terlecki 1937: 279). La decepción, incentivo para el pesimismo, se explica en parte por circunstancias históricas concretas, al igual que sucede en Byron. Terlecki afirma que si en el poeta inglés el pesimismo y el talante revolucionario se deben a la decepción de la época postnapoleónica, Berwiński sufre lo mismo en el contexto del fracaso de la insurrección de noviembre, de 1830. También, según el mismo crítico, su poesía, vista *a posteriori*, cobra un valor trágico e irónico, al corroborarse sus prefiguraciones pesimistas y truncarse la esperanza y el deseo. Por otra parte, el gesto romántico vacío y la pose byroniana del joven Berwiński (que no sería mera pose, dado su intento de suicidio), confrontados con los sucesos biográficos e históricos posteriores, convierten una “poesía de moda” en un “gesto vivo de sufrimiento” (Terlecki 1937: 283).

Entre los logros mayores del poeta, destacan sus poemas eróticos, por su tono que dista de la idealización romántica preponderante en la poesía polaca de la época. Resulta también interesante la coexistencia de tonalidades dispares entre las composiciones. Maciejewski opina que un gran valor de los poemas de Berwiński es la constancia que dejan de la conciencia de la generación de los jóvenes polacos de los años 1840, la cual tuvo que posicionarse respecto de sus predecesores (cf. Maciejewski 1969: 211-212). El investigador articula el mérito del poeta en los siguientes términos:

El encanto de esta poesía es la autenticidad palpable de las realidades y de la reflexión personal, así como la sinceridad de la representatividad generacional de esa reflexión. Su tono mayor es el desencanto y la amargura de la ironía omnipresente; la decepción del amor de la mujer y del mito patriótico, el rechazo irónico de los ideales muertos del pasado nobiliario, así como de un estilo de vida cobarde y de salón, y del programa oportunista de la sociedad contemporánea. Berwiński hablaba en nombre de la generación de los *pogrobowcy* [«póstumos»] para quienes el pathos de la sociedad patriótica polaca ha perdido la razón de ser. Todo aquello había sido dado a las generaciones precedentes y se había desvirtuado, por el contrario, para la contemporánea. Sin embargo y a pesar de todo, la narración lírica de *Poezyje* está llena de rebeldía contra la generación de los

abuelos que «habían derrochado a la patria comiendo y bebiendo», y contra la de los padres que aún podían albergar esperanzas de «levantar de su sangre a futuros vengadores» pero que «crucificaron la libertad»: rebeldía contra los primeros rebeldes [...] (Maciejewski 1969: 211).

Un aspecto y logro verdaderamente importante de la poesía de Berwiński es el hecho de haber introducido un matiz –portentoso en sus resultados–, en la idea del vate romántico. La primera generación del romanticismo polaco había instaurado el concepto del vate como portavoz, conciencia y hasta salvador de su pueblo. El antes mencionado drama romántico *Dziady* (“Los antepasados”, 1820-1832) de Adam Mickiewicz es el ejemplo más famoso de la idea de un poeta que aúna un carácter creador, artístico e individualista, con un lado tirteico y prometeico. El culto al poeta romántico en Polonia debe mucho al compromiso del vate con el alma del pueblo vinculada a unas circunstancias históricas. El poeta expresa el sufrimiento de la nación y se convierte en su representante ante Dios, ante los otros pueblos y, finalmente, ante ella misma.

La novedad que introduce Berwiński consiste en el cambio de perspectiva. En el concepto de Mickiewicz, el vate pone el signo de equivalencia entre sí mismo y su nación, deseando sentir y sufrir por miles. Berwiński, en su poema *Mogiła Kościuszki* (“La tumba de Kościuszko”), destaca el “patrimonio del crimen histórico”, según lo llama Terlecki; es decir, la culpa de la pérdida del país, en la que participó toda la nobleza. El poeta se autodefine como “uno del linaje maldito de los hijos de Caín” y “wieszcz-Kaimita” (vate-cainita), en alusión a Byron y en un acto de inversión de uno de los símbolos románticos cruciales (vate-portavoz y vate-salvador). En palabras de Terlecki, esa “modificación del vate nacional es incomparablemente más trágica: une no el sufrimiento, sino la culpa de los «millones» en un solo corazón” (Terlecki 1937: 262; las comillas en “millones” transforman el numeral en una alusión a Mickiewicz, quien, en la parte III de *Dziady*, ofrece un famoso monólogo que expone su idea del vate).

En el momento del debut literario del poeta, en el romanticismo polaco se da, desde 1831, la división patente entre los autores emigrados y los que permanecen en el país. La emigración masiva de la élite cultural y política, debido a las represalias tras el fracasado levantamiento de 1830 contra Rusia, abarca a

casi todos los mejores escritores. La década de los 1830, muy fructífera para la literatura polaca, presenta la aparente paradoja de la separación de los autores de su público. La censura de las publicaciones por parte de las autoridades en principio marca una separación entre los ejes del desarrollo de la literatura polaca en el extranjero y dentro del país; pero los grandes autores emigrados siguen dando el tenor de la poesía, también a los ojos del público, y son ellos quienes constituyen el canon romántico. Ryszard Berwiński permanece en las tierras polacas; sin duda alguna, es el poeta regionalista más destacado de Wielkopolska. No obstante, a partir de 1840, su actividad política lo llevará poco a poco a un destierro no menos largo que el que vivieron los exiliados. En los años 1840, el poeta se inicia en los círculos democráticos, cuyas ideas para la independencia de Polonia son bastante más radicales que las presentadas por los círculos aristócratas. Ese compromiso, por cierto, también le vale el enfriamiento del entusiasmo inicial que había suscitado su poesía. La propaganda a favor de un levantamiento popular preparado en Galicja (sureste de Polonia), en 1845, es causa del encarcelamiento del poeta durante dos años, terminado con el sonado juicio de los presos demócratas de la cárcel de Moabit, en Berlín. Liberado, Berwiński toma parte en la Primavera de los Pueblos. En esa época, y desde los preparativos al levantamiento de Galicja, casi había dejado de escribir poesía, sin por ello suspender su producción como periodista e investigador.

En 1854 se publica su obra *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (“Estudios sobre la literatura popular desde el punto de vista de la crítica histórica y científica”). La importancia de este trabajo consiste en cuestionar por completo la idea que se tenía entonces acerca del papel cultural del pueblo. En concreto, Berwiński cuestiona la autonomía cultural de éste. Cabe tener en cuenta que en la época, dicha idea –por decirlo con Zofia Kasprzycka-Strauchowa–, constituye todo un dogma; Berwiński la cuestiona “crítica y atrevidamente” (Kasprzycka-Strauchowa 1935: 13). Tymon Terlecki se expresa más radicalmente, al decir que el libro fue “la primera y despiadada revisión del concepto del pueblo idealizado por el romanticismo” (Terlecki 1937: 284).

Jarosław Maciejewski puntualiza los logros de la obra. Ante todo,

Berwiński va en contra de la muy extendida idea de la originalidad de la creación popular; asimismo, se opone a aquellas afirmaciones que pretenden que el folclore transmite elementos praeslavos y precristianos. Llama la atención sobre las supersticiones y los ritos mágicos populares, y apunta que en las tierras polacas éstos son, principalmente, de origen grecorromano. Al mismo tiempo, se da la paradoja de que su difusión se lleva a cabo inconscientemente por la Iglesia, en principio contraria a la superstición. De ahí que el autor se oponga no sólo a la visión romántica oficial, si cabe, sino también al concepto de la casticidad. Rechaza la mitología eslava ensalzada por los románticos y afirma que la cultura popular reviste un carácter no creativo, sino reproductivo, pues sufre la influencia de las instancias del poder: el clero, los nobles y –concepto del todo moderno–, políticos, a veces extraños a la propia comunidad. También, propone una aproximación comparatista para comprender los momentos de diferenciación de las respectivas tradiciones folclóricas.

Tal postura es absolutamente única en la ciencia polaca de la época y su acogida es bastante fría; sólo en los años 1880, con el cambio positivista, conoce una suerte distinta (Maciejewski 1969: 224).

Poco después, en 1855, durante la guerra de Crimea, el poeta va a Turquía, estado en el cual los polacos cifran una esperanza de victoria sobre Rusia, cuyo debilitamiento es deseable para la recuperación de la independencia de su país. En esa época, la única formación militar polaca con mandos polacos existe precisamente en Turquía: se trata del famoso regimiento de Michał Czajkowski (1804-1886), un personaje pintoresco conocido como Sadyk Pasza. Berwiński se alista en dicha unidad y aun después de la decepción de las expectativas relacionadas con la guerra de Crimea, continúa vinculado al regimiento, tratando de actuar a favor de Polonia desde allí. De hecho, a partir de 1855 y exceptuando un año que pasa en Wielkopolska, el poeta permanece en Turquía hasta su muerte en 1879, período que suma poco menos de la mitad de su vida.

En los años cincuenta Berwiński vuelve a la literatura, aunque con una intensidad mucho menor que en la primera época. También emprende una obra amplia y ambiciosa que podríamos inscribir en el ámbito de la historia de las ideas. Se trata del manuscrito, no conservado hasta nosotros, de *Rzym i*

Konstantynopol (“Roma y Constantinopla”), cuya concepción Zofia Kasprzycka-Strauchowa explica como “tratado político-histórico en dos volúmenes sobre la cuestión oriental, desde el punto de vista de las Iglesias de Oriente y de Occidente”. La obra debía incluir los estudios y las observaciones realizadas en Oriente (Kasprzycka-Strauchowa 1935: 20).

En el conjunto, cabe dar la razón a Tymon Terlecki, cuando destaca un aspecto rimbaudiano de la vida de Berwiński: su poesía murió de una muerte “violenta, precoz e irrevocable. Un período corto de inspiración rebelde fue aplastado por el vacío de varios decenios, de exilio errático y de muerte civil”. Fue el desencanto y la derrota de sus sueños lo que “mató en el hombre al poeta” (Terlecki 1937: 283). Jarosław Maciejewski resume esa vida como acorde con el modelo romántico-poético de la biografía, con la diferencia de que el episodio de la lucha en este caso se da bastante tarde (de hecho, cronológicamente, es la última de sus etapas y facetas) y, más que un acto, constituye un gesto (Maciejewski 1969: 233). En efecto, la frustración del acto y la aniquilación del ardor que había involucrado al poeta en las tentativas militares, irónicamente convierten acción en gesto. Por otra parte, la amplitud de los intereses y de las actividades de Berwiński hace de él –más que un actor frustrado–, un personaje polifacético.

Ahora bien, el poema *Don Juan Poznański*, aunque marcado por las ideas políticas de su autor, tiene una forma y una expresión que traduce una voluntad literaria indudable. Difícilmente se puede decir otra cosa de un poema digresivo, aun siendo éste de poca extensión y de un valor artístico menor. La publicación de la obra presenta un detalle llamativo. Las *Poezje* de 1844 aparecen sucesivamente: el primer volumen en Poznań y el segundo, en Bruselas. El de Poznań termina por el cuerpo (los dos cantos) de *Don Juan*; el de Bruselas se inicia con la *Parabazado Don Juana Poznańskiego* (“Parábasis al Don Juan de Poznań”). Esta separación ha sido interpretada en ocasiones como una forma de retomar la palabra con cierta intención de distanciamiento; no obstante, lo que muestra es un propósito consciente por parte del autor. La parábasis en tanto uno de los componentes del poema digresivo está sometida a una transformación que va de

lo cualitativo a lo cuantitativo: se presenta no como un gesto sino como una parte delimitada del texto⁶⁴.

El poema es bastante corto, consta de dos cantos y la parábasis, los cuales suman en total 1090 versos. En los cantos, la estrofa es regular, con rima *abab* y siempre de cuatro versos decasílabos y octosílabos en alternancia. En *Parabaza*, el verso abandona todo rigor estrófico, aunque en cuanto al metro, esta parte del *Don Juan* está escrita exclusivamente en endecasílabo, salvo la supuesta cita del poema que el misterioso poeta, presentado como el autor del *Don Juan*, deja escrito sobre el abanico de una dama (octosílabo). Las estrofas, de un número de versos que cambia sin cesar, se unen fluidamente con pasajes en los que la unidad estrófica se suprime por completo. No obstante, la rima se da siempre y siempre es bastante cercana: prevalecen las unidades de tipo *abab* o *abba*, aunque a mayor escala, las secuencias son imprevisibles (por ejemplo: aabbcc abab abab aabcc b, sin división en estrofas (*Parabaza*, 29-48).

En lo que respecta a la inspiración del poema, existen varios indicios. El *Don Juan* de Byron es, sin duda alguna, su antecedente más destacado, aunque, como en todo poema digresivo, la influencia es muy difícil de medir y estipular. En la fórmula del poema digresivo, la ironía y la digresividad, mientras densifican virtualmente los nexos intertextuales, también dilatan el marco de la inspiración literaria y anulan la necesidad de una influencia *sensu stricto*. Quizá es por ello por lo que en, el caso del poema digresivo, es más apropiado hablar de inspiración que de influencia. Sin embargo, Byron marca *Don Juan Poznański* con toda seguridad. Pero hay que considerar que para Berwiński, un canal por el que pasa lo byroniano es Słowacki. Tymon Terlecki avanza la hipótesis de que el poema fue tomando forma en dos fases: la primera, bajo la inspiración del modelo byroniano-słowackiano; y la segunda, con el poema *Parafiańszczyzna* (“El

⁶⁴ Tymon Terlecki comenta: “Para ensamblar las dos partes, el poeta se sirve mecánicamente de la mistificación de la autoría, la cual estaba muy de moda [...]. En el fondo, el vínculo entre el poema irónico y esa lírica de la ira es más profundo. Aquello que Byron y Słowacki enlazaban en un solo personaje, en la personalidad del narrador que unificaba la obra –cosa que, hasta cierto punto, también llevó a cabo Berwiński, al juntar ambientaciones dispares, al mezclar elementos divergentes, al mostrar una mueca dolorosa detrás de una risa chispeante–, todo aquello, en principio, fue separado. Un hombre de un gran corazón, un solitario amargado, un visionario, un moralista fanático, se ponía al lado de un narrador frívolo, divertido y punzante como una avispa, de una aventura amorosa, banal, despojada de ilusiones, reducida conscientemente a lo trivial y lo grotesco. Se identificaba con él como autor del poema. Y no dejaba lugar a dudas en cuanto a la relación del creador con su obra: «me da asco el poema»” (Terlecki 1937: 254).

mundillo de provincia”, 1842) de Leszek Dunin Borkowski (1811-1896). Esta obra, impetuosamente satírica y ambientada en Galicja, seguramente hiciera que Berwiński diera a su poema y a su crítica un carácter local. Los dos cantos del *Don Juan* corresponderían a lo byroniano-słowackiano; y *Parabaza*, al contacto con Dunin Borkowski (Terlecki 1937: 248-249 y 253-254). Sobre la cuestión de las inspiraciones se volverá en breve.

La recepción del poema fue escenario de varias controversias, debido a la actitud crítica del autor y a la actualidad patente en la obra. No obstante, lo particular y lo directo transgrede la función satírica inmediata (la de las alusiones a los acontecimientos del día, por ejemplo). A propósito de ello, Jarosław Maciejewski distingue entre un regionalismo estrecho y el que presenta Berwiński, quien, centrado en lo local, se opone a un concepto limitado del regionalismo. De acuerdo con las palabras de Maciejewski, las controversias en torno al poema deben mucho a este aspecto de la personalidad del poeta:

El regionalismo de Wielkopolska, presente principalmente en el poema *Don Juan Poznański*, fue sobre todo una bofetada al regionalismo entendido de una manera estrecha, ciego a problemas de mayor amplitud. Era un escarnio de lo provinciano y de la estupidez de las personas que actuaban en “tym Poznańskiem, w tym naszym polsko-germańsko, artysto-demo-kratyczno-pańsko-filozoficznie-kapłańskiem” [“esta región de Poznań, polaco-germánico-demo-crático-señorial-filosófico-sacerdotal”], como la describió con gran acierto, en la estrofa más famosa del poema. Se trata de una intervención valerosa en nombre del sentido de comunidad con todo el pueblo; “cierta ciudad” y lo que el poeta denuncia de ella, no es para él sino un símbolo de la ruindad y del interés propio que dominan todo el país. La descripción maestra de las costumbres y los pensamientos del terrateniente corriente y de los del literato afanado en la polémica ínfima, ha permanecido en nuestra literatura no sólo como reflejo (en un espejo torcido) del tipo de relaciones que dominaban en la parte del país que en aquel momento había tomado el protagonismo sobre el mapa cultural polaco; pero también, como representación de una cierta situación típica y de una apreciación típica de ésta, de la mano de la generación de la Primavera de los Pueblos (Maciejewski 1969: 212).

Zofia Kasprzycka-Strauchowa añade que la recepción de *Don Juan Poznański* fue suma de dos lecturas opuestas del poema: una que veía en él odio, sorna y blasfemia; y otra, que advirtió en la obra una expresión de un nuevo ideal de “actos grandiosos y apasionados, a los que debe servir la poesía”, así como, por otra parte, “la vara de la sociedad, aún demasiado indulgente” (cit. no atribuida en

Kasprzycka-Strauchowa 1935: 11). También, según prosigue la investigadora, hubo quien recriminó al poeta haber dedicado la atención a un objeto secundario, pasando por alto un tema mucho más consistente que, además, estaba a la vista de todos. Un contemporáneo de Berwiński, Józef Łukaszewicz (1799-1873), remata un artículo suyo con la siguiente recriminación:

Había aquí otro don Juan por crear, y cien veces más verídico. Un jovenzuelo no corroído aún ni por la experiencia, ni por el dolor por la nación; fervoroso, espontáneo, veleidoso, por su naturaleza se precipita hacia todo cuanto perciba, o lo que desprenda para él un destello de novedad. Hoy desea tomar las vestiduras de un sacerdote; mañana ser abogado; pasado mañana, un hegeliano. Ora, de pronto, se agarra a la llamada aristocracia, ora se une a los comunistas; y al no querer ganar nada con trabajo honesto de sus manos, amenaza a la propiedad con navaja y horca. Por ende, da un giro y se hace towianista; de towianista, un embaucador amoroso; de éste, un ladrador de la calle; y de éste, sabe Dios quién más pasará a ser (cit. en Kasprzycka-Strauchowa 1935: 11).

En otras palabras, Łukaszewicz recrimina a Berwiński una falta de realismo casi premeditada, una especie de escapismo frente a la realidad que se presenta como excelente tema literario. Restar valor al *Don Juan* realizado mediante una contrapropuesta virtual, por muy válida que sea, no parece producente como tarea de crítica literaria; no obstante, una vez sabemos que lo referido desató una polémica, la cita es generalizable a un tipo de expectativa frente a la literatura. También permite prever la reacción de los defensores de Berwiński.

Tymon Terlecki puntualiza sobre la índole de la denuncia realizada por el poema: el punto de mira es la llaneza de la vida de los nobles; el juego de cartas, la caza, los romances de vecindario: aburrimiento laborioso que no deja tiempo para la formación ni la lectura. Terlecki relaciona a Berwiński con la crítica democrática en general, al afirmar que, al igual que algunos demócratas, el poeta interpreta esa trivialidad como traición a la nación y causa de la pérdida del país. El autor del *Don Juan* reviste sus ideas de una ironía de diversos tonos, unas veces satírica, otras veces mordaz y amarga, lo cual permite variar el peso y la intensidad de la denuncia, y el tono del poema en general. Terlecki dice al respecto de una de las estrofas: “Aquí, lo socarrón se mezcla con el desdén. Bajo la máscara de un virtuoso que juega con el instrumento, bajo la máscara de un

causeur frívolo, se delata el rostro verdadero: el idealista que está en discordia con el orden de las cosas, el romántico que no aprueba el mundo tal y como es” (Terlecki 1937: 253).

La normalidad reprochable del protagonista-tipo de *Don Juan Poznański*, a la luz de la propuesta de Terlecki, resulta ser una pista para ver el nexo que une a Berwiński con lo byroniano. El crítico ofrece una especie de esquema, pero con una mirada amplia, sobre la infiltración del byronismo en las letras polacas. Explica, pues, que si la lírica erótica de Berwiński está marcada por el Mickiewicz de la parte IV de *Dziady*, con su protagonista Gustaw, el amante romántico por excelencia, *Don Juan Poznański* es una parodia de lo wertheriano. Según el crítico, es probable que Berwiński tuviera la idea de la “transposición paródica” a raíz de *Beniowski* de Słowacki, el cual “era en su totalidad un acto de oposición literaria, una lidia contra Mickiewicz, contra el tipo de idea del mundo que representaba y el tipo de creación poética” (Terlecki 1937: 244). El protagonista de *Don Juan Poznański* lee *Dziady IV* y este hecho, de acuerdo con la interpretación de Terlecki, se convierte en el punto de partida para la denuncia berwińskiana, así como en el punto de unión entre el suyo y los protagonistas de Byron y de Słowacki:

En Berwiński, avanzará al primer plano la cuestión que más vívidamente lo incordiaba personalmente; la que al revolucionario convencido parecía más grandiosa, en la perspectiva de la insurrección preparada. El tipo corriente del hombre joven –es éste el que representan también los protagonistas de los poemas-modelo [*Don Juan* de Byron y *Beniowski*]–, entre manos de Berwiński pasará a ser lector de la IV parte de *Dziady*. Y en contraposición a su [la de *Dziady*] poesía amorosa, apasionada, hiperbolizada hasta unas proporciones metafísicas, [Berwiński] mostrará una mezquindad, una trivialidad, una falsedad de la realidad amorosa (Terlecki 1937: 244-245).

Terlecki tiene en cuenta el papel de Mickiewicz como traductor de Byron y el de Słowacki como autor de *Beniowski*; de esa manera, dos de los vates principales del romanticismo polaco patrocinan los dos afluentes byronianos en la creación de Berwiński: a través de Mickiewicz, el poeta retoma el pesimismo y la rebeldía, así como la modalidad del poema-confesión; gracias a Słowacki, se interesa por la digresión en tanto elemento constitutivo del discurso poético (cf.

Terlecki 1937: 276 y 278).

Para terminar, cabe mencionar una curiosidad biográfica: Ryszard Berwiński, en la Société posnaniense, fue apodado como Don Juan. En la lengua polaca, al igual que en otros idiomas, el nombre es sinónimo de seductor y burlador; pero en el caso de Berwiński no se trataba exactamente de ello. Seguramente influyeron sus maneras y su forma de vestir exquisita (por cierto, motivo de ironía por parte de sus adversarios, quienes las contrastaban con sus ideas democráticas). Pero ante todo –y esto es llamativo desde la perspectiva que aquí nos ocupa–, el apodo parece inferido directamente del interés del poeta por Byron. En palabras de Józef Ratajczak, el nombre de Don Juan se debía a que

tanto a sus [los de Berwiński] amigos como a los enemigos, sorprendía el desarrollo de su personalidad, su consecuencia para plantear todos los asuntos de una manera extremadamente radical, la apoteosis de la rebeldía, la negación incondicional de las relaciones y las autoridades establecidas, y de los valores que defendían (Ratajczak 1989: 4-5).

Así las cosas, parece que el apodo tiene una procedencia byroniana directa. Además, la asociación de la persona de Berwiński a la figura de Don Juan – personaje literario–, seguramente fuera condicionada por el hecho de que los compañeros, amigos, enemigos y detractores de la poesía de Berwiński –en definitiva, el público–, tuvieran muy presente la poesía de Byron.

Sin ser poeta a la medida de la primera generación del romanticismo polaco, Berwiński resulta sumamente interesante como autor de algunos poemas, como escritor polifacético e investigador serio, y como ejemplo del modelo romántico de la literatura unida a la actividad pública. *Don Juan Poznański*, pese a su brevedad, presenta aspectos que bien merecen la atención y merecen ser destacados, a lo cual se procederá en la parte analítica de este trabajo.

3. José de Espronceda y *El diablo mundo*. El círculo esproncediano

José de Espronceda (1808-1842) es una de las figuras más destacadas del romanticismo español. Se identifica como el poeta que supo representar la voz de su época sin arrastrar las formas neoclásicas ni reducir el romanticismo a una mera modalidad verbal, un disfraz histórico o un *atrezzo* sin trascendencia. No obstante, aunque sea aclamado como uno de los románticos españoles más auténticos, parece que no acaba de reconocerse plenamente la obra que constituye la clave y el compendio de su autenticidad: *El diablo mundo*. Por esta razón, las líneas que siguen están enfocadas a la formación poética de Espronceda y esto se lleva a cabo, precisamente, desde el ángulo de *El diablo mundo*, en el cual se encuentran elementos cruciales del romanticismo europeo tardío y se reencuentran fenómenos de los períodos anteriores del poeta. Puesto que el término de poema digresivo como tal y con este nombre no se ha discutido en España, se citarán varias opiniones de la crítica acerca de las fuentes del poema, cosa que no debe ocultar su vigorosa originalidad.

Con todo, cabe empezar por una nota biográfica sobre Espronceda⁶⁵. El poeta nace en Almendralejo y pasa gran parte de su infancia en Madrid, al cuidado de su madre, debido a los constantes desplazamientos que al padre exige su profesión de militar. Pese al deseo de éste de que su hijo siga una carrera militar, el Espronceda adolescente no muestra interés por ella e ingresa en el madrileño Colegio de San Mateo. Este establecimiento, dirigido por Alberto Lista (1775-1848), si bien es cierto que propugna las ideas y la formación neoclásicas, también es un centro en el que se dan a conocer las inquietudes culturales nuevas. Espronceda no es el único alumno del Colegio que, poco después, se revelará como poeta romántico: son compañeros suyos Patricio de la Escosura (1807-

⁶⁵ Para la vida de Espronceda, aprovecho la biografía de Robert Marrast 1989, la elaborada por Ángel-Luis Prieto de Paula y publicada en Carnero 1999, y la parte correspondiente de Benítez 1991.

1878) y Ventura de la Vega (1807-1865). La gestación del romanticismo desde unos moldes neoclásicos no es sorprendente, hasta puede llamarse típica, teniendo en cuenta la trayectoria de la mayoría de los autores románticos. El Colegio tiene una preocupación por los asuntos públicos, al ser dirigido por “un liberal conocido, exiliado varias veces por sus ideas”; entre sus muros, predomina el pensamiento antiabsolutista y no sin motivo el centro levanta sospecha de la policía fernandina (Benítez 1991: 13).

Lista influye en Espronceda como maestro de literatura (también escribirá el esquema del poema épico de su discípulo, *El Pelayo*); el joven poeta asimila la enseñanza en cuanto a la métrica y al corpus de la literatura nacional, dos áreas en pruebas constantes en su creación posterior. Cabe subrayar que el neoclasicismo de Espronceda tiene el carácter de una escuela de oficio *sensu largo*, es decir, de un procedimiento que se extiende al tratamiento de todas las materias abordadas en la poesía. Por decirlo con Miguel Ángel Lama,

la huella neoclásica en el autor de *El estudiante de Salamanca* no se demuestra en la elección de determinados temas, sino en la pervivencia de ciertos tópicos en el tratamiento de esos temas: la paz del pastor gozoso por la quietud de la Naturaleza, la congoja del poeta expresada en líricos sentimientos condicionados por el ambiente natural, la pena de que se encuentra desterrado, etc.

Juan Meléndez Valdés es el patrón de Espronceda en el tratamiento del tema amoroso y, sobre todo, en la plasmación de la naturaleza, donde “las coincidencias son continuas” (cit. en Carnero 1999: 91). La aproximación convencional a la naturaleza es una marca indeleble en toda la obra de Espronceda. Esteban Pujals apunta a que en *El diablo mundo* sólo hay “cuatro escotes a la naturaleza”, de los cuales tres, salvo el principio del *Canto VI*, son pasajes en los que el poeta se asoma al mundo de la artificialidad neoclásica, descripciones no espontáneas sino ceñidas a un molde, con “brillantez y decorativa frialdad” (cf. Pujals 1972 : 284-85).

En 1823 el poeta empieza a acudir a la Academia del Mirto, otro foco importante de su formación literaria, donde los participantes mantienen debates y presentan en público sus creaciones. El mismo año, es cofundador de la sociedad

secreta “Los numantinos”, de carácter antifernandino y conspirador. Como consecuencia del descubrimiento del círculo, es, a modo de castigo, pasajeramente recluido en un convento de Guadalajara. Allí empieza a escribir *El Pelayo*, del que había recibido las pautas de su maestro Lista. Se trata de un poema épico de tema histórico, el cual, aunque no lo parezca a primera vista, resulta relevante para *El diablo mundo*, como se verá más abajo. *El Pelayo* entronca temáticamente con *Don Opas* de Mora, pues su tema central es la pérdida de España. Cabe destacar que la primera etapa de formación literaria del poeta es “exclusivamente española”, según dice Pujals (Pujals 1972: 457).

A mediados de 1827 Espronceda sale de España, por motivos desconocidos (Marrast, 1989: 120). Tras un breve paso por Lisboa y la expulsión de Portugal, hace escala en Londres, iniciándose así el período de seis años de exilio, entre Inglaterra y Francia. En Londres, el poeta se relaciona con círculos de liberales y conspiradores españoles (cf. Carnero 1999: 45) y lee poesía inglesa y francesa: Byron, Scott, obras osiánicas y del estilo *trovador* de René Chateaubriand y Victor Hugo. Pero también lee literatura clásica española (cf. Romero Tobar 1992: XXXI-XXXII)⁶⁶. No obstante, Leonardo Romero Tobar advierte que en nuestro conocimiento de la vida del poeta, existen lagunas importantes en cuanto a sus lecturas y sus contactos literarios en la emigración (Romero Tobar 1992: XIII); de ahí que no se pueda conocer bien a fondo su absorción del romanticismo inglés y francés en aquellos años. También hay carencia importante de datos biográficos en cuanto a sus “actividades de comprometido” en la lucha contra el absolutismo y sobre el inicio de su relación con Teresa Mancha, el gran amor del poeta y la inspiradora de *El canto a Teresa*, el canto II de *El diablo mundo* (Romero Tobar 1992: XIII).

Desde el punto de vista de esta investigación, la pérdida afecta principalmente el hilo inglés y, en particular, byroniano, de las lecturas del poeta. En la misma época, en España, los autores ingleses más conocidos son: Byron, Bulwer Lytton, Cooper, Irving, Macpherson, Moore, Southey y Walter Scott. La

⁶⁶ Romero Tobar enumera las tres principales fuentes de información acerca de la literatura del Siglo de Oro, de las que disponían los jóvenes románticos; a saber: los cinco volúmenes del *Romancero* de Agustín Durán (1828-1832), la selección de obras teatrales áureas del editor Ortega (ciento dieciocho títulos, 1826-1834) y las páginas de la *Poética* (1827) de Martínez de la Rosa dedicadas a la lírica y al teatro (Romero Tobar 1992: XXXIn).

huella más profunda la dejaron Byron, Scott y Southey (Pujals 1969: 123). Por otra parte, sabemos que en la última época (1823-33) del reinado de Fernando VII, en España difícilmente se conseguían libros extranjeros (Pujals 1969: 133)⁶⁷.

De todas maneras, no hay ningún testimonio de entusiasmo de Espronceda por Byron (como, por otra parte, apenas hay testimonio de sus ideas literarias en general); pudo haber conocido su obra en Inglaterra o en Francia (Pujals 1972: 4). Igualmente, de acuerdo con la investigación de Pujals, durante los años de exilio y hasta después de la vuelta a España, la cual se produce en 1833, en Espronceda “no hay germen alguno de influencia byroniana” (Pujals 1972: 5).

Respecto del dato biográfico de bastante relevancia, el comienzo de la relación con Teresa –relación escandalosa, al estar ella casada desde 1829–, los datos y las apreciaciones son muy dispares. Teresa coincide con el poeta en Londres, adonde llega pocos meses más tarde que él. Robert Marrast sitúa el inicio de la relación entre la estancia de Espronceda en Lisboa, en 1827, y el año 1829, cuando el poeta se marcha a París. Además, aunque se sabe que su amada lo siguió a la capital francesa, “no hay claras constancias de la presencia de Teresa en París hasta 1831” (Marrast 1989: 163-171). Juan José Domenchina afirma que la pareja sólo se conoció en Francia (Domenchina 1972: 39). Según Guillermo Carnero, “no parece que las relaciones amorosas efectivas con Espronceda se iniciaran antes de comienzos de 1832” (Carnero 1999: 45-46).

En 1830, el poeta participa en la revolución de julio parisina y en la incursión transpirenaica antifernandina de los liberales exiliados, bajo el mando de Joaquín de Pablo. Esta última empresa, que pretendía suscitar la rebelión contra el rey, termina con un fracaso.

En 1831, Espronceda escribe su tragedia histórica *Blanca de Borbón*, no estrenada hasta después de su muerte, la mejor de sus escasas obras teatrales. Sólo al año siguiente, 1832, aparece su primera publicación literaria, el poema *Serenata*. La fecha de 1832 pone fin a su emigración, al proclamarse la amnistía para los liberales, y en marzo de 1833 el poeta llega a Madrid, donde se reúne con Teresa. Entra en la Guardia de Corps, de la cual pronto es expulsado, por recitar poemas intempestivos en un banquete. A pesar de la amnistía concedida, el nuevo

⁶⁷ Por cierto, Francisca Ruiz de Larrea, una de las protagonistas del bando pro-calderoniano de la querrela gaditana, en 1857 fue traductora al castellano del *Manfred* de Byron (Pujals 1969: 137).

gobierno de Cea Bermúdez, desconfiado de algunos antiguos exiliados, procura alejarlos: Espronceda es desterrado a Cuéllar (1833), donde emprende la redacción de su novela histórica en seis volúmenes, *Sancho Saldaña* (Marrast 1989: 259-261). Para Julio Cejador, la novela es prueba de que su autor “no había nacido con la suficiente flema para novelar largo y tendido” (cit. en Rubio Cremades 1997: 631).

En 1833 el poeta empieza a acudir a la tertulia de El Parnasillo y en 1834 es cofundador del periódico *El Siglo*. En verano de 1834 es también encarcelado por sospecha de conspiración, pero queda liberado al no poder ser probadas las acusaciones.

Como puede apreciarse, a partir de la vuelta a España, se origina una actividad literaria intensa de Espronceda. Para los años 1834-35, pues, a los veintisiete años de edad, y en cuestión de poco tiempo, teniendo en cuenta la fecha de su debut, 1832, el poeta se convierte en una figura literaria y política célebre en la capital española (Benítez 1991: 18). En 1834 escribe, junto con Antonio Ros de Olano (1808-1886), la obra de teatro *Ni el tío ni el sobrino*; estrenada sin éxito. También a partir de 1834, forma parte de la Milicia Nacional, en cuyo cuerpo llegará al grado de teniente.

El año 1835 constituye todo un hito y un punto de inflexión en la trayectoria de Espronceda. Se funda *El Artista*, con el que el poeta colabora publicando, por ejemplo, su sátira *El pastor Clasiquino*, retrato del neoclásico empedernido, sátira genérica pero con alusión especial a José Gómez Hermosilla (1771-1837), profesor en el Colegio de San Mateo (Carnero 1999: 77). En *El Artista* también ven la luz el cuento fantástico *La pata de palo*, en el cual una prótesis de pierna, hecha de madera, cobra vida propia y se independentiza de su dueño. Espronceda da a conocer también fragmentos de *El Pelayo*, por primera vez desde los principios de su redacción y la *Canción del pirata*, uno de sus poemas más famosos. Precisamente respecto de esta composición, y respecto del ciclo de las seis *Canciones* en general, la crítica advierte el cambio: el paso de las representaciones nostálgicas de la Edad Media a una mirada crítica sobre el presente, en palabras de Marrast, el poeta “emprende resueltamente el camino del romanticismo social” (Marrast 1989: 440; Carnero 1999: 100).

Las *Canciones* tienen una forma directa y desenvuelta, y constituyen una serie de retratos en miniatura, pero consistentes, de unos personajes emblemáticos, elegidos de acuerdo con la sensibilidad romántica. Un pirata, un reo de muerte o un verdugo son atractivos por su libertad y, en ocasiones, cinismo; a la vez, constituyen una acusación de la hipocresía de la sociedad, desde lo que la misma rechaza y relega en sus chivos expiatorios. La marginalidad, la rebeldía y la libertad son señas identificables con Byron, aunque merece la pena señalar otra fuente: la poesía del francés Jean-Paul Béranger, iniciador de la “canción de protesta”. Según explica Rubén Benítez, en Béranger hay una idea del poeta popular y del poeta “chansonnier”, lo cual, por otra parte, es una voluntad característica del modelo del bardo popular osiánico (Marrast 1989: 430-440). Espronceda comparte el deseo de ser cantor popular y es el que le sugiere la idea de transcribir cantos populares españoles en *El diablo mundo* (Benítez 1991: 41-42).

Además, a partir de las *Canciones*, aparece “una constante melodía cantáble”, según la define Benítez. “Desde entonces”, explica el investigador, “lo musical en el poema es para él tan importante como las ideas que se transmiten; es la música y no lo que el poema dice el conducto de la emoción esencial”. Lo mismo ocurre en las composiciones posteriores: “La «Introducción» a *El diablo mundo*, por ejemplo, vale como «obertura» operística más que como resumen de una confusa filosofía sobre la historia de la humanidad” (Benítez 1991: 43). Las *Canciones* también ponen de manifiesto el cuidado de Espronceda por el metro del poema; el continuo ensayo de pluralidad en el que profundiza a lo largo de toda su obra: una preocupación y un experimento. Benítez, más allá de un enriquecimiento métrico, habla de un enriquecimiento de los esquemas sonoros del verso castellano (Benítez 1991: 44).

Por el atrevimiento de sus planteamientos, el ciclo esproncediano resulta controvertido. Según Benítez, su irreligiosidad y sarcasmo impresionan al público más que su mensaje que traduce un humanitarismo sentido (Benítez 1991: 43). “Humanitarismo” o “mensaje humanitario” parece una expresión más adecuada que el tópico del “romanticismo social” repetido por la crítica esproncediana. La importancia del poeta consiste, precisamente, en haberse erigido en un romántico

sin más, sin necesidad de precisiones ulteriores. *El diablo mundo* proporciona suficientes pruebas de ello y es en la insuficiente aceptación de este poema como clave del romanticismo de Espronceda, en la que reside el motivo de la popularidad de dicha fórmula crítica.

En cuanto a las publicaciones en los periódicos, el poeta está vinculado a numerosos títulos, a lo largo de varios años. Destaquemos la *Revista de España*, *El Pensamiento*, *El Labriego*, *El Iris* y *El Español* (cf. Domenchina 1972: 53). La prensa es el vehículo que da a conocer gran número de obras de Espronceda: tal es el caso de sus poemas líricos sueltos, antes de ser recogidos en la colección de *Poesías* (1840). Con *El Siglo* está relacionado el célebre episodio de desafío a la censura: en el número decimocuarto –y último–, de la revista, los lugares alterados por los censores aparecen en blanco, denuncia rotunda del control de las publicaciones y de la prohibición de señalar los pasajes afectados. El episodio pone fin al periódico (Marrast 1989: 280-281).

En 1836, en *El Español* se publica un primer fragmento de *El estudiante de Salamanca*, obra épica que plasma a un protagonista nítidamente romántico y satánico. Para Robert Marrast, éste es “el texto clave en la mutación de un romanticismo conservador y mimético –el estilo «trovador» de artificioso medievalismo–, hacia un *romanticismo* rebelde y radical que, en la lírica española, sólo Espronceda asumiría con rotundidad” (cit. en Romero Tobar 1992: XLV). Guillermo Carnero destaca la audacia como característica genérica de la obra: audacia ante lo sobrenatural y audacia en la psicología del personaje, del cual no se suaviza nada y nada se justifica ni concilia (Carnero 1999: 112-113). Georges Brereton señala *El estudiante...* como la primera obra esproncediana con una clara influencia de Byron (cf. Carnero 1999: 111). El poeta Pedro Salinas aborda su lectura desde “la rebelión contra la realidad” (Pedro Salinas, 1958: 259-267).

Si el año 1840 es significativo para la poesía española, el *annus mirabilis* según acuñó E. Allison Peers (1973: II, 253), lo es en gran medida gracias a Espronceda. En su transcurso, se publica el volumen de *Poesías* y, en otoño, las primeras entregas de *El diablo mundo*. Con la primera colección de sus composiciones, el poeta llega a una gran popularidad, consagrándose como una de las principales personalidades literarias de la época.

A finales de 1841 Espronceda es nombrado secretario de la embajada española en La Haya, cargo que desempeña durante unos meses, ya muy cercanos a su muerte. De hecho, su fallecimiento es una de las condicionantes de la forma inconclusa de *El diablo mundo*. En los últimos meses, se cumplen las repetidas tentativas del poeta de ser elegido diputado en el Congreso. En 1842, después de varios años de presentarse como candidato, y tras su elección como suplente, el poeta finalmente se incorpora a las sesiones; no obstante, muere en mayo de 1842, debido a una difteria.

En el cruce de la actividad literaria y extraliteraria, Espronceda es autor de textos relativos a la escritura y a la política. Produjo textos críticos o teóricos sobre temas literarios, aunque no muy numerosos: se trata de dos artículos de *El Siglo* y el resumen de una conferencia impartida (Romero Tobar 1992: XXII-XXIII). Sus reflexiones acerca de la literatura no son muy sistemáticas; por su temperamento, no era muy propenso a teorizar. Además, escribió textos de carácter político, entre los cuales el más conocido es el panfleto *El ministerio Mendizábal*, compuesto en la época de los decretos desamortizadores (1836). Mendizábal es, por otra parte, un símbolo de la desilusión postfernandina, la de los españoles que habían depositado en él sus esperanzas (Marrast 1989: 524-537).

En torno a Espronceda existe una leyenda romántica, de escritor y hombre rebelde, bohemio, corrosivo y fogoso, la cual se remonta a la propia contemporaneidad del poeta y es semejante a la creada en torno a Byron. Viene forjada progresivamente por sus amigos (Patricio de la Escosura), lectores y críticos de las sucesivas épocas posteriores (Galdós y Pío Baroja, entre otros). Cabe tener en cuenta que el romanticismo es un período muy propicio a la creación de tal leyenda, al fomentar la identificación de la persona del autor con el sujeto lírico de su obra (cf. Benítez 1991: 11). Lo mismo sucede en las épocas cuyos artistas aúnan talento, a veces multiplicado por una excepcional fertilidad creadora de toda una generación, y dramatismo histórico. Esto facilita la transformación de una persona en una figura. Así, por ejemplo, los artistas o generaciones artísticas que coinciden con guerras, revoluciones u otro tipo de crisis y puntos de inflexión históricos, se convierten en leyendas, cuyo punto de

partida es, más de una vez, una vida truncada.

De hecho, tal leyenda existe o ha existido con respecto a todos los poetas digresivos aquí tratados, salvo Mora, cuya actitud, aun cuando sufría cambios, era demasiado equilibrada para dar pie a un mito de artista. La leyenda de Słowacki es la de un dandy y un talento excepcional y solitario. La de Berwiński, la del Don Juan ideológico y demócrata, posteriormente alabado por las izquierdas del XIX. La de Espronceda acopla aspectos de las dos. Guillermo Carnero explica que la “leyenda roja” del poeta extremeño, propugnada principalmente por Antonio Ferrer del Río, el primer biógrafo del poeta, se basa en dos pilares: uno es la política y el otro el amor. La relación con Teresa Mancha es transgresora; el liberalismo lo es también en la medida en que es susceptible de librepensamiento (cf. Carnero 1999: 56-57). Carnero repara en un factor propicio –también irónicamente propicio–, en ésta y en todas las leyendas de artista:

Espronceda murió a los 34 años, antes de que la lógica de la Historia lo obligara a definirse frente al moderantismo que atrapó a buena parte de su generación. Por eso no debe extrañarnos que su figura, en la que se unían los atractivos del *lion* literario y político, fuera convertida en un mito integrador de la rebeldía en ambos terrenos (Carnero 1999: 57).

Posteriormente, surge una antileyenda esproncediana, concisamente resumida en un texto de José Cascales Muñoz, de 1914, y que merece la pena citar, aunque sólo sea por los términos pintorescos en los que se expresa:

Siendo un gomoso inofensivo, representaba a las mil maravillas el papel de revolucionario y de bohemio [...]. Niño consentido de padres bien acomodados, quiso gozar desde la infancia de todo lo que privaba en sus días, y como estaban de moda las emigraciones de los hombres de valer, como vestía mucho ser miliciano nacional y como los chicos ilustrados presumían de escépticos, de progresistas, de románticos y de calaveras, Espronceda procuró seguir los gustos de aquella sociedad, sabiendo demostrar en la apariencia que era todo lo que convenía ser para lucir, y conduciéndose con tanta habilidad que los que no lo conocían de cerca lo consideraban cual un don Félix de Montemar [protagonista de *El estudiante de Salamanca*], por temperamento, cuando no era más que un ciudadano Nerón, por deporte. Siendo un petimetre inofensivo, representó a las mil maravillas el papel de revolucionario y de bohemio; siendo un buen católico –aunque al uso– pasaba por un librepensador; gozando en socorrer a los necesitados, simulaba burlarse de las desdichas del prójimo; y siendo víctima de las mujeres, se las daba de conquistador empedernido (cit. en Carnero 1999: 59).

Cabe reconocer que la crítica de Cascales Muñoz no arremete contra Espronceda por *ser* de una u otra manera, sino por *no ser* romántico.

Contra ello, Juan Valera, entre otros, subraya el dolor que nutre la creación del poeta, la herida oculta y verdadera, que Espronceda mismo decía que tenía y que origina el “feroz entretenimiento de arrancarse del pecho el corazón a pedazos” (cit. en Carnero 1999: 60).

En última instancia, contra la antileyenda, podemos recurrir de nuevo a *El diablo mundo*, el cual exime a su autor de toda sospecha de manipulación utilitaria del romanticismo, o de vacuidad hábilmente enmascarada con tropos y accesorios estilizados.

En efecto, quienes defienden la autenticidad de Espronceda, alegan el vínculo que une su expresión literaria con su existencia: un carácter testimonial de su poesía que, más allá de un registro de tópicos o actitudes, pretende captar el pulso de sus tiempos. En opinión de Rubén Benítez, éste es el origen de la escritura esproncediana, pues

aunque Espronceda conoce a los poetas clásicos y neoclásicos, y los traduce o imita alguna vez, concibe, sin embargo, la poesía como testimonio de la vida de un ser en un tiempo, y no como imitación de modelos. El primer elemento que quiero, pues, destacar es ese carácter *existencial* de su obra. Espronceda intuye la vida como contradicción dialéctica entre esencia y existencia, entre lo divino y lo humano, entre el pasado histórico y el presente, entre el placer y el dolor, entre la realidad objetiva y la realidad íntima, entre el *yo* personal y el *nosotros* colectivo (Benítez 1991: 22).

Tal concepción de la escritura encarna perfectamente el postulado propugnado por Antonio Alcalá Galiano, entre otros románticos. El sentido de la tradición literaria no consiste en retomar fórmulas, motivos, ni siquiera ideas, sino en recrear aquello a lo que dichos recursos respondían en sus tiempos. Vista así, la literatura –la auténtica–, siempre es moderna. En este punto, el romanticismo, tan dado a manifiestos y exhortaciones, los cuales siempre tienen cierta orientación al futuro, ofrece –a primera vista, paradójicamente–, una enseñanza histórica universal: *moderno* es lo mismo que contemporáneo, no lo mismo que futurista y ni siquiera vanguardista. Los románticos, a través de la idea del retorno a los

orígenes del arte, comunican que la creación artística siempre debe estar vinculada a sus tiempos, no por deber, sino por la naturaleza de todo arte auténtico.

Según los críticos, el punto de inflexión para Espronceda, en este sentido, se sitúa más o menos en el año 1835, cuando escribe las *Canciones*. En efecto, estos poemas señalan una novedad. Pero, aunque suponen una liberación poética en su autor y el final de toda una etapa, no pueden compararse, en este aspecto, a *El diablo mundo*. Confrontados con el poema mayor de Espronceda, no parecen una liberación más que para asentarse en otro molde: el del romanticismo rebelde. Con *El diablo mundo* (y sí, tan pronto como cinco años más tarde) Espronceda se libera de verdad: en este poema habla con voz propia y con la soltura y distanciamiento de quien no necesita recordar un patrón inculcado o elegido por conveniencia; un modelo entrevisto, asido en el transcurso de su tiempo.

Esta idea parece suficiente para reflexionar sobre la evolución poética de Espronceda desde la perspectiva de su poema digresivo. Admitiéndolo como culminación de dicha evolución, descubrimos señales o presagios, antecedentes de recursos, planteamientos o actitudes que anticipan *El diablo mundo* desde la juventud del autor.

Leonardo Romero Tobar sitúa el paulatino paso de Espronceda de lo neoclásico a lo romántico a lo largo de los años 1822-1833, intervalo que abarca desde la educación en el Colegio de San Mateo hasta la vuelta de Francia. Los modelos de Horacio, Garcilaso y la rima petrarquista van entrelazándose con los más cercanos de Gessner, Meléndez Valdés y Cienfuegos, y pasando luego por dos modas: el osianismo y el estilo *trovador* (Romero Tobar 1992: XXVII-XVIII). El interés por el romanticismo histórico no liquida ni mucho menos la formación neoclásica del poeta pero el osianismo y el medievalismo (este último en *Sancho Saldaña* y *Blanca de Borbón*) son patentes en él (Carnero 1999: 96). Carnero insiste en que durante los años del exilio, las fórmulas poéticas de Espronceda van llenándose de contenido, a consecuencia de lo cual su poesía gana en sinceridad; en Londres y en París “ya se estaba gestando la lucha interior entre el genio personal y la palabrería aprendida [...]” (Carnero 1999: 98-99).

La expresión romántica de Espronceda se debe también a la estética de la sublimidad, de la que pudo tomar conocimiento en los años del Colegio de San

Mateo. La sublimidad atraviesa la creación poética europea de finales del siglo XVIII y principios del XIX, aunque sus orígenes son mucho más remotos. Su renacimiento se debe a filósofos: los sensualistas escoceses, Edmund Burke (1729-1797) y Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), para quien la sensación antecede todos los demás procesos y actividades, y es anterior al pensamiento, hasta el punto de que las ideas están definidas como sensaciones muertas. En lo que atañe a la estética, es Burke quien desarrolla la antigua distinción entre lo bello y lo sublime: “dos constelaciones sensoriales y de sentido” (palabras de Rubén Benítez) que rigen la creación artística son el placer y el dolor. Pero el dolor “tiene en la realidad humana más extensión y mayor profundidad”, pues conecta al hombre con el misterio de la muerte y con Dios. Esto explica la diferencia entre lo sublime y lo bello. En lo sublime, el hombre puede sentir “admiración y miedo ante el destino”, sensaciones que se reúnen en el concepto del terror (cf. Benítez 1991: 24-26). Además, es imprescindible evocar a Immanuel Kant (1724-1804), quien en *Lo bello y lo sublime* (1764) desarrolla el pensamiento de Burke. A saber, basándose en las imágenes comentadas por éste, adelanta dos tipos fundamentales de sublimidad: la matemática (o extensa) y la dinámica. Rubén Benítez alega la siguiente explicación:

El mar impresiona por su extensión, el volcán por su fuerza. Es en ese contexto que se entiende la revalorización romántica de Shakespeare como creador de una naturaleza humana valiosa por su energía y su intensidad y no por su belleza. Estas ideas encuentran inmediata aplicación en la literatura: los principios de la sublimidad se advierten no sólo en la descripción del paisaje (montañas altas, volcanes en erupción, precipicios y desfiladeros abruptos, cascadas, tormentas, noches sombrías), sino también en la pintura de la naturaleza humana (acciones heroicas, extremos de pasión, odios, *satanismo*) (Benítez 1991: 25).

El potencial dramático de lo sublime es, por lo tanto, incalculable, tanto en el teatro como en la poesía narrativa y lírica. Sin embargo, Guillermo Carnero advierte un defecto de la sublimidad: si enriquece el vocabulario poético que permite representar las fuerzas de la naturaleza, su afán de colosalismo es, a fin de cuentas, tan convencional y retórico como el *locus amoenus* neoclásico (Carnero 1999: 97).

Pero no toda filiación al neoclasicismo es tramposa, no necesariamente implica una petrificación. En *El Pelayo*, Espronceda da una muestra llamativa de una de las vetas que finalmente lo conducen el poema digresivo, una tendencia subcutánea que permite extender la genealogía de *El diablo mundo* hasta su creación temprana. *El Pelayo*, obra escrita a lo largo de varios años e inicialmente planificada con la ayuda de un mentor, obra que sigue las líneas del poema épico neoclásico, es, según observa Domingo Ynduráin, fragmentaria. El investigador constata hasta una preferencia de Espronceda por lo inconcluso, hecho que no debe de parecerle del todo positivo, pues según él, la estructura de *El Pelayo*, basada en “una serie de escenas y cuadros válidos por ellos mismos”, acompaña el tratamiento legendario de la historia como base para las fantasías del autor; entre las dos circunstancias, Espronceda elude la unidad del relato y no plantea ningún problema (cf. Ynduráin 1992: 31-32).

No obstante, aunque, en efecto, de tal estructura se desprende poco compromiso épico, la estructura episódica del poema desempeña exitosamente un papel de transición entre una sólida epopeya y una narración irónica desmembrada. Lo que constituye una deficiencia en la narración de la realidad externa, fomenta la narración romántica, subrepticamente autobiográfica, del sujeto.

Jenaro Talens, un investigador particularmente sensible a la presencia y a los avatares del sujeto en el texto, rehabilita el fragmentarismo de Espronceda. Lo hace recordando el valor del fragmento en tanto herramienta del tratamiento romántico del sujeto, pese a que se trata de una herramienta destructora. En su opinión,

no deja de ser importante subrayar que sea precisamente una de las zonas del Romanticismo, movimiento que lleva a sus últimas consecuencias las implicaciones de esa predicación (el problema del sujeto como centro y como motor), el que, al mismo tiempo, inicie su demolición. El fragmentarismo romántico no tiene otro sentido (Talens 2000: 79).

Aun así, resulta que el fragmento, un recurso incisivo, capaz de mermar un esquema épico, como ocurre en *El Pelayo* (también es fragmentaria la primera

parte de *El estudiante de Salamanca*), puede ser o bien consecuencia de un impulso creador-demoledor, o bien un eco, intuido pero no integrado completamente en las bases del arte. Talens hace distinción entre un texto fragmentado y uno fragmentario: el primero es “final de un camino impuesto desde fuera y sólo de modo nebuloso (intuido) asumido como tal”, como sucede con Hölderlin o Coleridge; el segundo, “resultado de una voluntad de cambio, lúcida y consecuente”, caso de Espronceda (Talens 2000: 79-80).

Lo mismo puede aplicarse a los distintos períodos de una única trayectoria literaria, como prueba Talens al contrastar el carácter inconcluso de *El diablo mundo* con el de *El Pelayo*. En definitiva, se trata de la presencia, o no, de un principio creador en el texto:

El Pelayo era resultado de la decadencia de un discurso (neoclásico) al que su anacronismo impide subsistir. Su inacabamiento es el de la decrepitud. La curva descendente de un mundo del que sólo perduran las formas sin vida. Por ese motivo necesita de ese pasado para significar. Es un texto producto. Por el contrario, *El diablo mundo* es un texto productor. No es resultado de un mundo ya caduco, sino propuesta de un mundo aún por construir. De ahí, a su vez, el fragmentarismo de su estructura [...] (Talens 2000: 125).

El Pelayo presenta también otra característica, sobre la cual llama la atención Domingo Ynduráin; a saber, una laguna esencial en la caracterización del protagonista. A pesar de ser evocado desde el propio título del poema, el héroe está “absolutamente desdibujado” (Ynduráin 1992: 28). Esta carencia constituye un presagio de la ironía del narrador del poema digresivo para con su protagonista. Anunciado como un héroe glorioso (véase *Beniowski*), el personaje puede perfectamente ir convirtiéndose en un “gomoso inofensivo”, que diría Cascales Muñoz, sin menoscabo de su encanto como protagonista, aunque sí de su esplendor bélico. Este tipo de omisión de rasgos esenciales en la caracterización será típica de la narración impresionista, desde la segunda mitad del siglo XIX.

Finalmente, Jenaro Talens, en sus observaciones acerca de *El Pelayo*, ofrece, sin pretenderlo, un interesante paralelo a *El diablo mundo*. Las características del poema juvenil que comenta son, desde el punto de vista del arte narrativo, defectos. Pero el mismo comentario que estipula los defectos del

neoclásico, sirve para resaltar una voluntad de construcción de la obra literaria y un interés por sus mecanismos: lo propio del ironista. Al decir de Talens,

un hecho es cierto: [*El Pelayo*] es más un texto de rapsoda que un texto de poeta. Espronceda describe pictóricamente, y no sólo paisajes, también los tipos (el lascivo, el inocente, el traidor) son antes *figuras sobre un paisaje* que personajes definidos e individualizados en una narración. Dice que narra pero no narra: muestra el hecho de narrar. De ahí que lo importante para nosotros no sea tanto la impericia del escritor novel cuanto la voluntad de estilo y de construcción que muestra (cito la versión de Talens 2001: 19, por más clara en este pasaje).

La misma exposición de la confección del poema y la voluntad de análisis del mecanismo se hallan en *El diablo mundo*, aunque de modo distinto, programado.

El diablo mundo sugiere una respuesta a la pregunta de por qué *El Pelayo* ocupó a Espronceda durante diez años, tiempo en el que su autor sufre una transformación. Guillermo Carnero afirma que la razón es que al poeta le interesó siempre el poema largo, “género en el que produce sus dos obras maestras [*Estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*]” y que por ello se atuvo a su ejercicio juvenil como terreno de maniobras poéticas (cf. Carnero 1999: 93). El investigador explica al respecto que

Espronceda fue usando *El Pelayo*, a lo largo de diez años, como banco de pruebas en el que iba ensayando las sucesivas innovaciones con las que se enriquecía su estilo poético en busca de personalidad. Pero como poema estaba condenado al fracaso, ya que el genio de su autor iba por caminos muy distintos; el año mismo en que lo abandona, escribe la “Canción del pirata”. *El Pelayo* no fue más que el pretexto y el vehículo de la búsqueda de una visión del mundo y un lenguaje personales; no creo que nos valga la explicación de Gil y Carrasco [...] [que] viene a decir que la épica en verso es un género muerto ya que la épica del siglo [XIX] es la novela (Carnero 1999: 95-96).

Para Talens, el núcleo de toda formación literaria es la búsqueda del estilo. Es más, tal y como plantea el investigador este asunto, se trata del verdadero protagonista de algunas obras. Teniendo en cuenta este enfoque, la periodización de la obra esproncediana propuesta (Talens 2000: 86-91) se puede adoptar en calidad del resumen de una transformación, maduración y búsqueda de

dicho protagonista por su autor.

El primer período de Espronceda transcurre desde *El Pelayo* hasta *El estudiante de Salamanca*, es decir, desde una empresa literaria neoclásica seria hasta la asimilación de los modelos románticos. Según Talens, la importancia del período reside en la “rapidez con que el autor quema unas etapas que en el movimiento europeo del Romanticismo se desarrollan a lo largo de más de tres décadas”, evocando la circunstancia de que paralelamente, Balzac ya está escribiendo la *Comédie humaine*. Podemos preguntarnos si un paso rápido por una evolución lenta ajena realmente es un mérito. Pero Talens justifica su punto de vista con un argumento cierto: una incorporación tardía permite apreciar lo que era válido y lo que no lo era, dentro del romanticismo; y, de todas formas, Espronceda “es, entre los españoles, el único que consigue superar con fortuna todo el proceso”. Zorrilla o Duque de Rivas son románticos hasta los 1850 o 1860; en cambio, Espronceda, en el año 1837, “está a punto de dejar de serlo para iniciar una aventura que le coloca como cimiento de la mejor literatura moderna”.

La segunda etapa del poeta extremeño se lleva a cabo en *El estudiante...*, obra que, según Talens, es “culminación y puesta en cuestión a un tiempo del Romanticismo como movimiento y como discurso” (Talens 2000: 86). En otro lugar, en vez de “movimiento”, habla de “sistema”, lo cual permite apreciar mejor el significado de colofón y cierre que tiene *El estudiante...*, ya no para una segunda etapa del poeta, sino nada menos que para su romanticismo. Se trata de un punto final y de una cesura que cabe tener en cuenta para entender globalmente la obra del poeta. “A partir de este poema [*El estudiante...*], Espronceda no hará escritura romántica, sino otra cosa. *El diablo mundo* ha sido a menudo mal interpretado y peor juzgado por no tener en cuenta esta circunstancia” (Talens 2000: 109-110)⁶⁸.

⁶⁸ En el año 1837, todavía no puede decirse que Espronceda haya llegado a ser un artista plenamente romántico. De hecho, en aquel momento, está a punto de serlo. Por otra parte, un autor romántico, al escribir un poema digresivo, realiza una transgresión con respecto al romanticismo. El concepto de la modernidad que emplea Talens ha de entenderse en un sentido lato, incluyendo también nuestros tiempos y teniendo en cuenta todo lo que media entre el romanticismo y nuestra época: el resto del siglo XIX, el modernismo, las vanguardias... En tal óptica, el romanticismo aparece como el origen de la cultura moderna. Existen dos motivos poderosos para afirmar su papel capital en este sentido:

1. El postulado de los románticos de que el arte debe buscar la expresión de sus tiempos, idea que permite ver en las proporciones justas p.ej. la trascendencia del decorado historicista, sobre todo

Huelga decir que la tercera etapa en esta cronología la constituye por sí solo *El diablo mundo*, a los ojos de Talens, la mejor obra de su autor y con la que “de alguna manera, se inicia el postromanticismo español” (Talens 2000: 86).

Existe una relación entre la educación neoclásica de Espronceda y su digresividad. Domingo Ynduráin, al comentar la superación de los primeros modelos por el joven poeta, da un aliciente a extraer de dicho proceso un principio puramente digresivo; basta con extender a los mecanismos de la digresión el siguiente pasaje:

Y, mientras se consigue el nuevo mundo, hay que utilizar los mismos instrumentos contra los que se combate, lo cual es causa y origen de nuevos e incontables dolores y sufrimientos. Así, el poeta romántico se ve obligado a partir de una tradición literaria, de la que, por supuesto, abomina; tiene que utilizar una lengua concreta para comunicar la insuficiencia de ese mismo lenguaje –y para lamentarse de ello–, sin otro recurso a su alcance que acudir a las exclamaciones, suspiros, y ruidos como límite en que el lenguaje casi se libera ya del sistema que lo constituye y como que se desarticula (Ynduráin 1992: 13-14).

Ésta es la paradoja revolucionaria de la digresión, la cual está condenada a alimentarse de la estructura discursiva lineal ineficiente y puesta en duda. Las “exclamaciones, suspiros, y ruidos” de la lírica corresponden a la continuidad rota en la narración digresiva. Representan el período más difícil de la educación poética, es decir, la superación del aprendizaje. En el caso del poema digresivo, esta etapa se resuelve en la adquisición de la digresión como única respuesta posible al discurso caduco e inoperativo.

A la luz de ello, se puede detectar un principio digresivo en la etapa de

medievalista tópico, de algunas obras. Por otra parte, el mismo postulado arroja luz sobre el aspecto rupturista de la corriente en cuestión. Cuando el romanticismo es novedoso no es cuando rompe con lo neoclásico, sino cuando entiende que es crucial ser contemporáneo, participe de su época, y buscar la voz de la misma.

2. La gran lucidez del pensamiento de algunos románticos acerca de la modernidad, del momento histórico que viven y que los conecta con el futuro. Esa lucidez concierne también la necesidad de dicha expresión contemporánea.

Volviendo al pensamiento de Talens, para él *El diablo mundo* es una obra única y capaz de inducir a cambios importantes por sí sola. Esta afirmación puede sostenerse desde la idea del poema digresivo como culminación del romanticismo. No obstante, no se trata de un punto culminante inmóvil, sino de una culminación con potencial de punto de inflexión. En este sentido, Espronceda en tanto autor de *El diablo mundo*, sin haber desplegado un talante romántico pleno con anterioridad, en este poema llega al romanticismo y lo transgrede.

formación neoclásica del poeta; y quizá en los principios de Espronceda está la tan ansiada por la crítica española justificación de la digresividad de *El diablo mundo* (de la búsqueda de coherencia en el poema se habla más abajo).

Ahora bien, el poema *Diablo mundo* cuenta 5802 versos ligados en octavas reales con pasajes largos en otros metros, como la silva⁶⁹. Consta de seis cantos, más unas octavas del *Canto VII*, que fue continuado por Miguel de los Santos Álvarez (1817-1892)⁷⁰. Además, se ha conservado otro fragmento titulado *El ángel y el poeta*. Los seis primeros cantos se publicaron por entregas, desde finales de 1840, siendo el primer caso en España en que se publicara de ese modo una obra poética. El procedimiento fue de elección del autor, quien deseaba dar a su poema el mayor alcance posible. La publicación se interrumpe en 1841 y ese mismo año, los pliegos se recogen en una edición en dos volúmenes (cf. Carnero 1999: 114 y Marrast 1978, donde lo dicho se establece por vez primera).

Tal y como apunta Guillermo Carnero, la intención de Espronceda era escribir “una epopeya del estado espiritual, social y político de la Europa de mediados del siglo XIX” (Carnero 1999: 114). Es más: Antonio Ros de Olano, en el prólogo a la primera edición de la obra, afirma que la ambición del autor era “compendiar la humanidad en un libro”, para lo cual, sin teorizarlo, había elegido el instrumento más adecuado: el poema narrativo irónico. Alessandro Martinengo desarrolla las ideas de Ros, apuntando la consecuencia, lógica e inevitable en esta forma poética, de los cambios del estilo. Explica que

era aspirazione del poeta competere con la sinuosità (le anse e le asperità, las cimas y las simas) dell’oggetto –il mondo entero– che si era proposto di rappresentare, adeguando quindi, di volta in volta, il suo stile alle caratteristiche dell’argomento infinitamente cambiante; sì da ottenere un’opera vasta e molteplice quanto era vasto e molteplice il mondo che gli si apriva allo sguardo (Martinengo 1962: 107).

⁶⁹ Jaime Gil de Biedma lamenta la elección de la octava real por Espronceda, en cuya ocasión traspasa el marco y el planteamiento típico de los debates sobre las influencias literarias: si las hay o no las hay. Para el poeta catalán, no importa que las haya, sino que las haya para mal: “Finalmente es una lástima que nuestro poeta, no sé si contagiado por el *Don Juan* de Byron, escogiera la octava real, –que en lengua castellana se presta a la parodia heroico-burlesca, pero de ninguna manera a la ironía y la reflexión– como vehículo de muchas de sus digresiones. Las escritas en silva resultan casi siempre más justas en el tono y la andadura” (Gil de Biedma 1966: 20).

⁷⁰ Íntimo amigo de Espronceda y uno de los miembros más destacados de la llamada galaxia esproncediana, cuya obra se comenta más adelante.

La trama que sostiene la idea de Espronceda presenta la historia de un anciano llamado Pablo, quien, mientras duerme, sufre un rejuvenecimiento y pierde toda la memoria de sí mismo. A partir de esa noche, empieza una vida nueva bajo el nombre de Adán. Despojados de todas sus experiencias anteriores, cándido y bien intencionado, pronto conoce el mal, el dolor y la sociedad corrupta que los produce⁷¹.

Antes de concluir el siglo XIX, la obra de Espronceda había tenido más de doce impresiones, además de continuaciones o parodias, lo cual dice mucho de su popularidad y penetración en el círculo de los lectores (cf. Romero Tobar 1992: LII).

La continuación de Miguel de los Santos Álvarez incluye las pocas octavas originales de Espronceda, que están insertas en el *Canto VII* con el cuidado de quien deseaba rendir un homenaje póstumo a un gran amigo. El *Canto VII* se publicó en 1853, siete años después de ser iniciada la continuación, en el *Semanario Pintoresco Español* (Carnero 1999: 114). Además del amigo de Espronceda, emprendieron tarea similar Maximiliano Carrillo de Albornoz (primera edición 1867) y Pedro Antonio de Alarcón pero no igualan la obra de Álvarez; Carrillo rompió su manuscrito al enterarse de la actividad de éste (cf. García Castañeda 1979: 81-82).

En relación con la figura de Miguel de los Santos Álvarez, cabe presentar el grupo poético al que Espronceda, a los ojos de la crítica, da nombre e inspiración.

⁷¹ Véase el resumen argumental del poema en el *Apéndice*.

El círculo esproncediano

El círculo esproncediano, o galaxia esproncediana, es un grupo de poetas vinculados a Espronceda artística y personalmente, y en el cual se manifiestan fenómenos idénticos a los que conforman la obra del extremeño. Con todo, no debemos presuponer que en todos los casos Espronceda sea la fuente de las ideas y de los procedimientos que llenan las obras de los otros integrantes del círculo. Igualmente, puede Espronceda tomar inspiración de ellos o vivir en un intercambio, una osmosis difícil de alcanzar entre dos poetas, como, según Rubén Benítez, sucede entre él y Miguel de los Santos Álvarez (cf. Benítez 1991: 49). De acuerdo con las palabras de Robert Marrast, el grupo nunca formó una escuela ni un cenáculo (Marrast, 1996: 484); al mismo tiempo, cabe subrayar la amistad que unía a sus miembros y la participación conjunta en empresas literarias (coautoría de obras) o editoriales (varios fueron redactores de *El Pensamiento*).

Los miembros más relevantes del grupo son: Miguel de los Santos Álvarez, Antonio Ros de Olano, Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) y Gabriel García Tassara (1817-1875). Se pueden extraer rasgos genéricos compartidos por todos ellos, en el nivel de la actitud, de las ideas y de algunos temas recurrentes en sus obras. A modo de resumen de sus características individuales y colectivas (cf. p.ej. Marrast 1998: 484-491), puede presentarse un perfil nítido y fantasioso de un artista inquieto y libre. Los poetas de la galaxia se caracterizan por un escepticismo que, al ser plasmado en la ficción (cultivan tanto verso como prosa), no es seco, sino que se articula entre las voces del narrador y de los personajes. También, se atenúa gracias a un humorismo socarrón pero doloroso, desgarrado y a veces un tanto absurdo.

Los poetas del círculo tienen bastante inclinación filosófica-moral; empezando por *El diablo mundo*, hallamos en ellos el tema del desengaño, de la inocencia perdida y del dolor de la vida entre los hombres. Igualmente, destaca el motivo de la apariencia y el desengaño, en particular en Espronceda, Álvarez y Ros de Olano. Las obras del grupo tienen un aspecto festivo, el cual, amén del susodicho humorismo, brota de un pensamiento extravagante y de un gusto por lo

absurdo. Esta tendencia también produce narraciones de tipo fantástico.

La ironía, marcada en su expresión, puede desembocar en un poema como *El diablo mundo* o *María* (1840) de Álvarez. Igualmente, el grupo manifiesta interés por el aspecto metaliterario de la escritura, acentuándose la presencia del narrador en el relato. Finalmente, se incluyen digresiones.

Por otra parte, es patente el interés por la sociedad y la política, lo cual explica la vocación realista y los elementos costumbristas de las obras. Dedicados, por un lado, al mundo contemporáneo, los poetas recurren también a la historia nacional, dándole a veces un enfoque paródico.

La simultaneidad de las respectivas actividades literarias de los autores en cuestión puede ofrecer una clave para contextualizar *El diablo mundo*. Pero, por otra parte, oscurece el contexto o plantea enigmas, por cuanto incorpora prácticas lúdicas, juegos, parodias, en definitiva, tentativas literarias jocosas habituales en grupos de literatos y amigos. Leonardo Romero Tobar dice al respecto:

ha de tenerse en cuenta que Espronceda escribe el poema en un momento en el que su grupo íntimo de fieles aplica idénticos procedimientos de ironización digresiva a sus composiciones, algunas realizadas desde supuestos que simulan bromas o entretenimientos de afectados byronianos dedicados a la práctica de una literatura en clave sólo reconocible por los miembros de la cofradía. El fragmento burlesco *Dido y Eneas* [colaboración entre Espronceda y Álvarez], la *María* de Álvarez, *El doctor Lañuela* de Ros son raros especímenes de una estructura fragmentaria y herméticamente alusiva (Romero Tobar 1992: LIV).

Entre todos los autores nombrados anteriormente, son precisamente los dos mencionados ahora, Miguel de los Santos Álvarez y Antonio Ros de Olano, quienes merecen un comentario más desarrollado.

El primero interesa, desde luego, como continuador de *El diablo mundo*; también como autor del poema *A Jarifa*, de título casi idéntico a una de las composiciones más conocidas de Espronceda y escrito como homenaje póstumo a éste. Pero al margen de dicha continuación, el poema original *María*, como ya se ha adelantado, es una obra digresiva de posible influencia sobre Espronceda.

En *María*, poema del que su autor sólo llegó a escribir un canto, se concentran las características más relevantes de su escritura, su estilo y su personalidad. Robert Marrast destaca el desconsuelo, el motivo de la orfandad

(que cayó en suerte al propio poeta) y el pesimismo, contrapesado, no obstante, por la risa: un humor negro, similar al *nonsense* inglés. También se dan “cambios bruscos de tono, digresiones burlescas, citas incluidas a contrasentido, breves parodias” (Marrast 1997: 490). A su vez, Salvador García Castañeda define el tono de *María* a través del “aspaviento cómico, falsa inocencia y optimismo desgarrador que van en aumento a medida que las cosas son más menudas y vulgares [...]” (García Castañeda 1979: 76).

Luis F. Díaz Larios opina que *María* fue escrita bajo la influencia de Espronceda: de él vendrían sus digresiones, contrastes estilísticos y la “irreconciliable oposición entre los ideales de belleza e inocencia y la grosera y sórdida realidad” (Díaz Larios 1997: 537). García Castañeda discrepa de este juicio, insistiendo en lo que los dos poetas comparten en igualdad, aun “salvando la distancia que media entre Espronceda y Álvarez”: los personajes, los ambientes de los bajos fondos, el tema de la inocencia perdida y el dolor del vivir (García Castañeda 1979: 89). Según él, si los poemas de los dos amigos tuvieran continuación, Lucía de *El diablo mundo* y la protagonista de *María* habrían conocido un futuro similar: la pérdida de la pureza, del amor, de la felicidad y de la vida (García Castañeda 1979: 74-75).

El investigador clasifica los parecidos entre los dos autores entre semejanzas de ideas y semejanzas en las fórmulas. Entre las primeras, enumera, por ejemplo: el vínculo entre la mujer y el desengaño, el desprecio por los burgueses y sus valores, el mundo como engaño y causa de sufrimiento, el hombre como un ente insignificante y el desprecio por la ciencia (García Castañeda 1979: 91). Respecto de las fórmulas, señala: el dirigirse al lector, el cansancio del lector o del poeta, la confesión del poeta de que sus palabras carecen de sentido y las digresiones (citadas sólo en quinto lugar) (García Castañeda 1979: 92).

García Castañeda aduce una observación acerca de Álvarez que quizá valga para describir a Espronceda: “Tanto el afán de juego e irreverencia por lo establecido como su genio maleante impulsaron a Álvarez a servirse de parodias, imitaciones y citas de poetas conocidos” (García Castañeda 1979: 77). Los dos autores son amantes de la literatura clásica española y de los modismos populares

(García Castañeda 1979: 128). Y, finalmente, los dos tienen un temple irónico, el cual en el autor de *María* cobra un matiz socrático de humildad fingida. El prólogo a *Tentativas literarias*, volumen que incluye *María*, está lleno de aserciones de la poca trascendencia del autor mismo, para irónicamente ceder espacio a las interpretaciones de los lectores, más ilustrados y sabedores que él (cf. Santos Álvarez 1880: 57-58).

En el contexto del círculo esproncediano y del poema digresivo, en la obra del poeta vallisoletano es preciso destacar también una obra en prosa, la novela titulada *La protección de un sastre*, en la cual se hallan los distintivos de la composición digresiva poética, como las citadas por Rubén Benítez: presencia del autor en el texto, humor sarcástico, digresiones omnipresentes y de temas variados. En otro orden, pero dentro de la especificidad de la forma poética en cuestión, están presentes un espíritu de denuncia y un interés filosófico y moral, el cual concierne por ejemplo el sentido del absurdo de la existencia, el azar y la nulidad del deseo de felicidad (cf. Benítez 1997: 651). No dejemos de subrayar que *La protección de un sastre* es considerada precursora del realismo decimonónico (cf. Benítez 1997: 651), lo cual confirma, una vez más, la importancia de la modalidad digresiva romántica en la historia de la literatura y en la formación del discurso literario moderno.

El narrador de Álvarez invita al lector a participar en la obra, dándole carta blanca para completar los huecos en el relato con lo que se le antoje más conveniente, según observa Salvador García Castañeda con motivo de la frase: “Tú, lector, tengas o no talento, puedes llenar este hueco con lo que mejor te pareciese, que lleno quedará” (cit. en García Castañeda 1979: 125). Se trata de una práctica quasi-dialógica que enmarca un desafío al lector dentro de un diálogo imposible: solamente puede hablar el narrador pero exhorta al lector a completar las lagunas ocasionadas por su comportamiento gozosamente errático. Es un gesto servicial de una amabilidad sospechosa y, efectivamente, resulta más atrevido que la invitación de Espronceda a pasar por alto el *Canto a Teresa*. El lector de Álvarez ha de hacer lo contrario: detenerse en el pasaje, averiguar qué parte del desarrollo anterior de la historia, malaveriguada a propósito por el narrador, le falta para comprender el momento presente del argumento, y llenar el hueco, que

es lo único que interesa al narrador. La calidad del trabajo del lector es la de un simple relleno, con lo cual la propuesta resulta ambigua y despreciativa, ya que el esfuerzo y la invención del lector son indirectamente comparados a serrín o estopa. Y más, porque la inclusión de tan mal material dentro del relato no parece asustar al narrador.

Librar el texto a la merced del lector es un gesto habitual en la escritura digresiva, pero el comentado ahora es, al final, más rompedor que el aliciente a omitir un fragmento de *El diablo mundo*.

El otro autor del círculo que más interesa desde el punto de vista de *El diablo mundo*, Antonio Ros de Olano, es coautor de *Ni el tío ni el sobrino* (1834) y autor del susodicho prólogo a la primera edición del poema esproncediano. Es considerado un escritor raro y enigmático. Ramón Menéndez Pelayo lo considera precursor de los decadentistas y de los simbolistas (cf. Alonso Seoane 1997: 709).

Cultivó más prosa que poesía, vertiendo en ella ironía mordaz, misantropía y escepticismo. Sus obras son realistas y algunas veces macabras (cf. Marrast 1998: 484-485). Ciertos títulos de Ros recuerdan inevitablemente a Espronceda: *El diablo las carga* y *Teresa* de alguna manera rozan *El diablo mundo*.

La rareza y el misterio de los escritos de Ros se deben en gran medida al carácter creacionista de su escritura y a su hibridismo narrativo (cf. Pont 2008: 43). Es a la vez estrambótico y filosófico, como puede apreciarse en una obra en prosa *El doctor Lañuela* (1863). Mariano Baquero Goyanes la define como “novela rara, embrolladamente simbólica y transida de lirismo subjetivista”, y la relaciona con *El diablo mundo* en cuanto a la estructura (cit. en Alonso Seoane 1997: 707). También subraya el planteamiento grotesco y la caracterización de los personajes que, lejos de una presentación inequívoca, pueden ser a la vez reales y fantásticos o sublimes y ridículos. La intención del narrador también es variable, lo cual permite incorporar a los temas una multiplicidad de enfoques (cf. Alonso Seoane 1997: 707). *El doctor Lañuela* abunda en semejanzas con respecto a *El diablo mundo*, aunque están demasiado poco reconocidas; María José Alonso Seoane escribe al respecto:

No se ha señalado adecuadamente [...] la densidad de relaciones intertextuales de *El doctor Lañuela* con el poema de Espronceda, de importancia determinante en pequeños y grandes rasgos. No tanto en el tema concreto, sino en la intención mítica y los procedimientos; en especial, el tono y la mezcla de elementos, así como el empleo del humor y de lo grotesco (Alonso Seoane 1997: 708).

En la obra, es patente la melancolía de vivir en un mundo corrupto, como ocurre en Espronceda y en Álvarez. Manuel Ascensión Berzosa distingue dicha preocupación bajo el nombre de “filosofía del dolor”. Así, el mundo aparece como un “paraíso del mal [...] en el que el hombre rehace el camino del Calvario” (cit. en Benítez 1997: 651). A manera de apunte al margen, la melancolía del mal en los autores del círculo esproncediano constituye un paralelismo interesante al *mal du siècle* romántico, síntoma eminente de la conciencia romántica, el cual constituye la tonalidad predominante en la plasmación del malestar moral del sujeto ante el mundo contemporáneo (siempre que no se trate, obviamente, de las actitudes enérgicas del titanismo, el tirticismo o el prometeísmo, también románticas por excelencia).

La recepción crítica de *El diablo mundo* a lo largo de su historia presenta juicios bastante incongruentes, que encomian las dotes líricas del autor y toda la vertiente lírica de su poema, condenando al mismo tiempo su estructura general. Esa percepción parte de una falta de conciencia de aquello en lo que consiste el poema digresivo y, por lo tanto, de aquello que constituye su mérito y su hermosura. Los críticos a menudo buscan en él algo que un autor digresivo no pretende dar: la lógica. Con la premisa no válida, no puede ser válida la crítica. Algunos detalles de ello se citan más adelante.

La faceta lírica de Espronceda ha merecido alabanzas mayores. Según comenta Romero Tobar, en el siglo XX, la mayoría de los críticos señala la importancia de *El diablo mundo* en la obra de su autor y en el conjunto de la lírica romántica española (Romero Tobar 1992: LII). La valoración es muy alta pero al limitarse nada más a la lírica, hace caso omiso de la aportación narrativa,

digresiva e irónica de Espronceda. Si bien son numerosos los que, como Juan Alcina Franch, realzan las cualidades de *El canto a Teresa*, situándolo en la cima misma de la poesía española de su tiempo, la opinión de Alcina tiene un matiz original: “*El canto a Teresa* constituye, sin duda, el más bello poema romántico español y esto a pesar de su cierta exageración e inevitable academicismo” (Alcina Franch 1976: 25).

Esteban Pujals revisa la variedad de estilos de los que Espronceda hace gala a lo largo del poema. Canto por canto, las calidades y los registros presentan un espectro muy amplio; Pujals muestra cómo

[...] del estilo precipitado y nervioso, poéticamente fantástico de la introducción, pasa Espronceda a la filosófica serenidad del primer canto, para dejar oír después la nota caldeada y vibrante de pasión humana del *Canto a Teresa*. En el tercero, después del sentido adiós a la juventud, tropezamos con el lenguaje satírico, dominante en todo el poema y sobre todo en este canto; y en el siguiente, distinguimos principalmente un fuerte realismo, que continúa en la pintura de las escenas de los barrios bajos, dramatizadas en el quinto, aparte la fuga idealista de Adán y su amada. El estilo del canto sexto es poético en alto grado al principio, y filosófico y patético al final; los fragmentos del séptimo están escritos de manera llana, sentida y familiar; y *El ángel y el poeta* se levanta vertical y sublime, marcando, en este género, el punto culminante de la poesía esproncediana (Pujals 1972: 174-175).

Existe una bibliografía extensa acerca de las fuentes de *El diablo mundo*. Aquí se cita fundamentalmente para representar la diversidad que revela el rastreo filológico y crítico, no para adscribir todo el poema a inventos ajenos. Como se ha dicho más arriba, tomar en consideración las fuentes no debe eclipsar el impulso creador de Espronceda.

Las fuentes señaladas con más frecuencia, y desde el siglo XIX, son: Byron (por *Don Juan*, *Childe Harold* y otras composiciones), Goethe (*Fausto*), Voltaire (*L'Ingénu*), Musset (*Namouna* y *Rolla*), Hugo (*Les Djinns*) y otras obras, con más o menos justificación. Según Leonardo Romero Tobar, de todas ellas, hoy en día, sólo se pueden sostener las relaciones con Goethe y con Byron (Romero Tobar 1992: LV). En cuanto a Byron se refiere, cabe traer a colación la conclusión de Georges Brereton: la presencia de rasgos byronianos en la primera y la mayor parte de la obra de Espronceda es tan escasa que toda comparación entre los dos poetas debe basarse en *El diablo mundo* (cf. Pujals 1972: 194).

Pujals, el mayor especialista en la relación Byron-Espronceda, considera que entre todas las inspiraciones propuestas, “prudentemente puede pensarse en Goethe, Byron, Voltaire y Ariosto”. Y prosigue:

si alguna comparación nos sugiere su [la del poema] técnica, vuelve a ser el robusto verso de Herrera y Quintana, la soltura de Garcilaso o el metro rápido de Calderón y Víctor Hugo. Sin embargo, no presenta intento alguno de supeditación a un determinado magisterio, sino que, dentro de la escuela romántica, sigue el derrotero marcado por la individualidad del poeta (Pujals 1972: 420).

Por otra parte, existe un frente goethiano, el cual, a diferencia del byroniano que señala ante todo semejanzas formales, afirma un vínculo temático con el *Fausto*. El rejuvenecimiento del protagonista o el deseo que atraviesa la existencia humana, incluida el ansia del conocimiento, son comunes a las dos obras. Narciso Alonso Cortés presenta una postura que integra las dos posibilidades, reconociendo el *Fausto* como punto de partida del poema y el *Don Juan* como el móvil de su técnica. El crítico afirma que

tomada la iniciativa en el movimiento del poema se atuvo Espronceda al *Don Juan*, de Byron, y acaso más todavía a *Namouna*, de Alfredo de Musset. Las mismas digresiones humorísticas, el mismo tono de desilusión y desprecio de la vida, los mismos rasgos de amarga ironía, los mismos alardes de despreocupación y rebeldía. Advirtamos, sin embargo, que si esos componentes son análogos, el resultado es algo muy diferente, en que el sentimiento lírico de Espronceda, peculiarísimo y de índole muy española, campea libremente (Alonso Cortés 1941: 15-16).

Arturo Farinelli evoca un fenómeno amplio y altamente interesante desde el punto de vista del carácter filosófico de *El diablo mundo*: el poema alemán forma parte de una corriente de obras metafísicas y emblemáticas, poemas-alegorías, en la que se sitúan tanto el *Fausto* como el *Don Juan* y la que quizá haya servido de aliciente para que Alessandro Martinengo, a su vez, llamara *El diablo mundo* “poema emblemático-humanitario” (cf. Martinengo 1962: 19). Esta última denominación parece muy pertinente, pues amén de recalcar la parte “emblemática”, propone una fórmula de aprehensión del texto esproncediano bastante más amplia que la que ofrece el “poema filosófico” de otros

investigadores. En el término acuñado por Martinengo, la textura simbólica de la obra transgrede el nivel del pensamiento, el de las ideas y de los significados que la alimentan. Se extiende al plano del argumento, de la ficcionalidad y la literariedad, a la invención de los personajes y su colocación semántica.

Una cuestión aparte es la del círculo esproncediano. Esta denominación configura las relaciones entre sus miembros en forma de vectores que irradian desde un Espronceda-centro hacia los otros artistas. De hecho, y como ya se ha señalado, aunque el extremeño es el astro mayor del grupo, su actuación no siempre tiene por qué ser la inspiradora. Igualmente puede recibir o encontrarse en una situación de mutualidad. En este sentido, Esteban Pujals llama la atención sobre la figura de Miguel de los Santos Álvarez:

Considerando el tipo de ironía que Espronceda había desarrollado en sus primeros tiempos y la amistad que le unía al poeta satírico [¿? - JCN] Miguel de los Santos Álvarez (1817-1892), sin negar las posibilidades de una vaga sombra humorística del *Don Juan* sobre *El diablo mundo*, creo que hay que tener en cuenta la influencia personal del escritor vallisoletano [Álvarez]. No podemos olvidar el papel transmisor u orientador que a menudo desempeñan en la literatura figuras de modesta categoría, y no considero arriesgado establecer que esta condensación de la ironía primitiva de Espronceda en la sátira punzante posterior se debe (aparte, por supuesto, de su progreso natural y otras probables influencias de difícil averiguación) al continuo contacto con el cáustico humorista. La estrofa que empieza “¡Bueno es el mundo! ¡bueno! ¡bueno! ¡bueno!”, puesta como lema del *Canto a Teresa*, la alusión al mismo autor en el canto tercero de *El diablo mundo* y su colaboración en el poema licencioso *Dido y Eneas* [escrito por los dos poetas], son hechos que se deben tener en cuenta y que pueden fundamentar esta suposición (Pujals 1972: 393).

Siempre cabe prestar atención al poso de la tradición propia en un artista; Leonardo Romero Tobar apunta hacia intertextos españoles omitidos por la crítica, tanto clásicos como modernos, presentes en Espronceda y en su grupo. Dentro de *El diablo mundo*, se trata de “citas y homenajes implícitos” a autores como Rodrigo Caro, Dante, Góngora, Pedro de Espinosa, Horacio, Garcilaso, Lope o Quintana (Romero Tobar 1992: LVI). Juan José Domenchina, remitiendo a Bonilla San Martín, afirma que la idea del poema es “eminentemente española” y que se remonta al siglo XII; a saber, a la novela psicológica *El viviente, hijo del vigilante*, de Abucháfar Abentofail (1185), que narra la historia de un muchacho

que llega a la madurez sin poseer un lenguaje articulado y que en su camino tropieza con diferentes situaciones dolorosas (cf. Domenchina 1972: 97). Según el mismo investigador, otra fuente nacional de primera importancia es el *Criticón* de Gracián (Domenchina 1972: 98).

Un aspecto importante del poema esproncediano es lo popular, sobre todo en su faz lúdica. Los cantos y los bailes, los diálogos, los vocablos coloquiales, los ambientes populares y de barrios bajos que llenan el *Canto V* tienen un contexto amplio y nada obvio, pues en la época de su creación, existía una moda popular entre la aristocracia, un afán popular institucionalizado y estilizado. Espronceda no es un poeta de la corte pero cabe tener en cuenta este dato como un fenómeno que estaba en el aire, lo mismo que es revelador el afán de la aristocracia por lo grotesco y lo macabro cuando se piensa en las pinturas de Goya, incluso en los encargos decorativos para los palacios. Domingo Ynduráin, dentro de dicha moda, menciona el pasatiempo de la aristocracia y la nobleza de imitar ambientes extraídos de los pliegos de cordel (Ynduráin 1992: 71). Se puede decir, por lo tanto, que, simultáneamente a la creación de *El diablo mundo*, se da una nueva encarnación de la cultura pastoril rococó a la española.

Por otra parte, parece muy pertinente la percepción que tiene Ynduráin del Lavapiés esproncediano, pues propone leerlo en el contexto del exotismo romántico. Romero Tobar retoma el hilo y, simultáneamente, proporciona un dato más para la situación de *El diablo mundo* en el sistema literario español. Ve en él un antepasado del esperpento y advierte que los dos, esperpento y exotismo, se canalizan en las figuras del gitano y del bandido:

[la] dimensión canalla y pre-esperpéntica del poema refleja lo que fue un tema de brillante atracción para los escritores románticos europeos: el exotismo patético y pasional de bandidos y gitanos, grupo social el último al que se aplicaba una suerte de análisis antropológico (George Borrow), o la fantasía noveladora (Mérimée con su *Carmen* de 1845) (Romero Tobar 1992: LXIII).

Espronceda opta, en este caso, por la “fantasía noveladora”, con un resultado inesperado, observado pertinazmente por Ynduráin: en el *Canto V*, Lavapiés, el barrio madrileño por excelencia está supeditado a un afán de

enajenación, pues de lo que trata el autor es de conseguir un ambiente andaluz (cf. Ynduráin 1992: 64-65).

La inspiración popular puede, como se ha visto, penetrar en una obra o bien directamente, o bien filtrada, y no sólo por una moda interna, literaria, como la afición de los escritores al folclore y la labor colectora de cantos, leyendas o romances; puede ser fruto de una moda extraliteraria (mundana) y de una primera elaboración o estilización que ésta supone.

En el contexto de los fenómenos culturales, llama la atención un hecho apuntado por Salvador García Castañeda y que hasta cierto punto puede considerarse una fuente de Espronceda. El investigador reconoce que “Adán es un Fausto” pero que también manifiesta una influencia de la novela folletinesca. Lucía, la muchacha muerta del último canto, también es folletinesca (García Castañeda 1979: 89). El florecimiento de la novela por entregas comienza justo en el XIX temprano y, además, Espronceda es acreedor de su popularidad y éxito, al conceptualizar su obra como poema por entregas.

Un último apunte popular-lúdico, ahora relativo a la ironía de *El diablo mundo* y sugerido por una consideración de Rubén Benítez acerca de su narración, concierne a la versatilidad del narrador, el cual, llegado el momento, produce una actuación irónica de raigambre medieval:

Espronceda es, por un lado, el genio que contempla la rebelión de los demonios; es también el filósofo que busca explicaciones sobre la vida y que experimenta la muerte y la resurrección; es Adán renacido, joven e inocente; y es sobre todo el entrometido narrador, que como un juglar medieval se presenta de golpe en el tablado para ironizar sobre lo que se ha visto o se ha dicho (Benítez 1972: 51).

El juglar medieval es un referente nunca mencionado en el comentario de la ironía romántica. Aquí aparece como una fuente fresca y sugestiva, junto con los otros afluentes populares arriba mencionados.

Ahora bien, las fuentes indicadas también han sido enérgicamente rebatidas, en las características genéricas y en cuestiones particulares de las obras comparadas. En efecto, las diferencias que separan *El diablo mundo* de las

influencias señaladas llegan a ser esenciales.

Ejemplo de ello, la diferencia de focalización entre el poema español y el *Fausto*, el cual, según Joaquín Casaldueiro, está centrado en el individuo, mientras la obra de Espronceda es el poema de la especie (Casaldueiro 1983: 220). Casaldueiro considera que no hay ninguna semejanza temática entre las dos obras y que la de Goethe constituye un obstáculo para comprender la española, error en el cual, sin embargo, incurrieron numerosos críticos, al tomar el *Fausto* como punto de partida para leer *El diablo mundo*. Por ejemplo, el mecanismo y el sentido del rejuvenecimiento del protagonista es muy diferente en los dos casos: mientras Adán pierde toda la memoria de sí mismo, en Fausto siempre permanece el doctor de antes. En Espronceda, no se da el pacto con el demonio “trocando el alma por el mundo”. Y, por otra parte, “lo que mueve al poeta español es el ritmo de la humanidad; ese terminar para volver a empezar, repetición constante en la cual se ha perdido todo propósito, todo sentido de finalidad (Casaldueiro 1983: 239).

A la luz de las reflexiones de Casaldueiro, se percibe claramente que Adán, en efecto, representa toda la especie y es un claro símbolo de ella, su cifra y compendio. Al principio, aún en la persona del viejo Pablo, está confrontado con una elección; en el *Fausto* hay deseo e intención, pero no elección. El protagonista, “este viejo, del cual aún ignoramos el nombre, es el hombre caduco, y a ese hombre [...] se le da a elegir entre la muerte y la vida” (Casaldueiro 1983: 101). Pablo representa, pues, toda una civilización que ha de decidir si mantiene su forma actual –y muere inevitablemente, por caduca–, o muere para resucitar. De ahí que Espronceda plantee la transformación de Pablo-Adán como una elección. En el sentido etimológico, el concepto de la *elección* está relacionado con el de la *crisis*: es el momento que exige elegir. En el hombre decrepito –toda una humanidad decrepita–, es lógico, por lo tanto, que se dé la tesitura de elegir. Y la elección, siendo un acto positivo, introduce un impulso vital.

No obstante, este impulso tiene una faceta rotundamente absurda, que anula el anhelo humano y enajena al hombre del universo de lo moral. Además, cancela la susodicha elección. Raya en el absurdo el hecho de que la vida se convierta en una fuerza impersonal, un flujo que arrastra al hombre, aunque no

sea para aniquilarlo, sino para alimentar los latidos de su corazón. Casaldüero expresa esta idea en los siguientes términos:

La vida es dolor y sufrimiento, sin embargo hay en ella un tal impulso y capacidad de seducción que atrae constantemente al hombre y le domina, quizá ni es exacto afirmar que el vivir es un acto voluntario. La vida está por encima de la voluntad. En realidad el hombre caduco no elige, se siente consolado, adormecido por la muerte, pero la vida le arranca de ese descanso. Parece como si el vivir fuera un acto, más que misterioso, irracional. No hay pacto, no hay nada fáustico, no está el hombre entre el mal y el bien. El hombre es un ser hecho de vida, tiene que vivir (Casaldüero 1983: 101-102).

Otra razón para considerar *El diablo mundo* una obra no fáustica, y desde un ángulo muy distinto, es la índole del personaje principal. José Moreno Villa y Juan José Domenchina opinan que el rejuvenecimiento de Adán no conlleva ningún esfuerzo ni otro gesto voluntario; de hecho, en su comentario, la metamorfosis presenta un aspecto humorístico. Según Moreno Villa, el poema de Espronceda es un fusión malograda del *Fausto* y de *L'Ingénu*, pero “mal definido y sin solidez”. La transformación de Adán

se nos escamotea recurriendo a trucos infantiles, como el sueño, las digresiones filosóficas y la intervención de una deidad que representa la Vida [el personaje que visita al viejo]. Es decir, que Adán viejo se rejuvenece por virtud de la vida misma. El no ofrece nada en pago, ni siquiera el esfuerzo, puesto que en lo mejor de su deseo de inmortalidad se echa a dormir (cit. en Domenchina 1972: 101).

Domenchina concluye que Adán “pide *inmortalidad*, y la pide a la española, escépticamente, como si pidiese peras al olmo, u otra excusada gollería, y se tumba a dormir. [...] Sin desconocer los riesgos a que se expone, prefiere «dejar que hagan», y dormir él a pierna suelta” (Domenchina 1972: 101-102).

La cita muestra que la afirmación de la desigualdad de los dos poemas tiene dos caras: una defiende que Espronceda es un poeta autónomo artísticamente, que no necesita inspirarse directamente en otras obras; la otra constata que no hay comparación porque Espronceda no la soporta. Domenchina escribe:

¿Cómo relacionar *El Diablo Mundo* con la sublime concepción goethiana? Sería irreverencia. Ni hay paridad ni hay plagio. Si el prurito del parangón nos mueve a la osadía de situar frente a frente la ultramefistofélica invención del genio alemán y *El Diablo Mundo*, de nuestro singular Espronceda, *El Diablo Mundo* queda reducido a los límites nada airosos del *pobre diablo* (Domenchina 1972: 95-96).

También, el crítico, quizá demasiado fiel a la geografía literaria estereotipada, identifica a Goethe con “la ambición, la gracia y la esbeltez góticas”, y a Espronceda con “el tumulto barroco”, como si estuviera tomando parte en una temprana polémica de clásicos y románticos (cf. Domenchina 1972: 97).

Como se ha dicho antes, quien más ha investigado la relación de Espronceda con Byron es Esteban Pujals. Según él, en las relativamente escasas relaciones literarias entre España e Inglaterra, uno de los problemas más importantes es el vínculo entre estas dos personalidades, dándose la circunstancia de que en los dos países es costumbre supeditar la escritura de Espronceda a la de Byron, práctica mala y poco fundada. Sí es fácil fijar los comienzos de la “leyenda del byronismo de Espronceda”: como se ha dicho, brota de comentarios contemporáneos de españoles, que posteriormente fueron retomados por hispanistas anglosajones (cf. Pujals 1982: 152). Gran parte de la popularidad de este juicio se debe a la leyenda: los dos poetas son personajes legendarios, y su nimbo se debe al mito literario de Fausto y de Don Juan aplicado a sus personas (Pujals 1982: 154). Pujals ha realizado estudios comparados de los dos autores, tratando en detalle varios aspectos formales y de contenido. A través de ellos, llega a conclusiones nítidas, cercanas a la afirmación de Ramón Menéndez Pelayo, quien asegura que a lo sumo, pueden señalarse dos docenas de versos más o menos próximos entre los poetas, además de cierta semejanza general, como ocurre entre hermanos (cf. Pujals 1982: 153). Otros investigadores, como Narciso Alonso Cortés o Georges Ridenour, concuerdan con este juicio (cf. Carnero 1999: 116).

Pujals compara, entre otros asuntos, los sentimientos en la obra de los dos poetas (cf. Pujals 1982: 158-172). La soledad, por ejemplo, en Byron resulta ser una necesidad y una afición real, mientras que Espronceda, “como buen español”,

según dice Pujals, no la soporta ni en la literatura, ni en la vida, a pesar de que se trata de una actitud emblemática del romanticismo. En Byron es muy importante el recuerdo del pasado; Espronceda, por el contrario, no lo reaviva nunca⁷². El inglés tiene un sentido de la naturaleza muy desarrollado y lo manifiesta de una forma auténtica y fresca; no así el español, quien trata la naturaleza como por obligación y aplica un tratamiento literario convencional, a consecuencia de lo cual, la naturaleza aparece “acicalada con el ropaje gastado y convencional de las viejas escuelas españolas” (Pujals 1982: 160-161).

Con respecto a la sátira de Espronceda, Pujals concluye que “de ningún modo podemos considerar sus orígenes como de filiación byroniana”, y no sólo porque los dos escritores se nutran de fuentes literarias distintas, sino también por diferencias de temperamento. Los alicientes satíricos de Espronceda son “puramente españoles”, picarescos y donjuanescos, lo cual se manifiesta en *Sancho Saldaña* o en *El estudiante de Salamanca*. En cuanto a *El diablo mundo*, la diferencia del *Don Juan* en este aspecto es patente:

Abruma la diferencia que hay entre uno y otro poema, incluso en este sentido. No puede compararse la sátira de Espronceda con el humor de Byron; y la amargura que se desprende de *El diablo mundo* se opone directamente a la cantidad de alegría que se encuentra esparcida en el *Don Juan*. La sátira acalorada y enérgica de Espronceda contra la política absolutista, la religión y la sociedad, se presenta casi siempre revolucionaria y ofensiva, con afán renovador o demoledor. Lord Byron, por otro lado, se burla complacientemente del mundo en que vivimos sin sentir –salvo raras excepciones– ninguna necesidad de reformarlo (Pujals 1982: 160).

En lo moral, Byron es “indiferente y negativo y burlesco”, lo cual participa en la formación de su humorismo: su narrador “sonríe generalmente con británica complacencia”; no tiene ninguna pretensión moral y los héroes byronianos son, “aunque funestamente atractivos, desenfadados y amorales”. No así Espronceda, quien “reacciona con intransigencia española”. El poeta español también es más enérgico y agresivo en el ataque contra la religión y en la duda sobre la existencia de Dios. Su postura es “afilada y corrosiva”, y cínica (Pujals 1982: 165-167).

Una diferencia radical separa el destino de la sátira en ambos autores:

⁷² Cabe oponer el reparo de que en *El Canto a Teresa*, el recuerdo constituye el soporte mayor del texto.

aunque atenten contra los mismos conceptos o las mismas instituciones, Espronceda es impersonal⁷³, mientras Byron se goza en ataques personales (cf. Pujals 1982: 160). No obstante, Pujals considera que sus críticas, desafíos y burlas no son tan enérgicos como el discurso de Espronceda, quien tiene también más desfachatez (notoria en las *Canciones*). El arma de Byron, su fórmula contra la hipocresía, la ambición humana y las costumbres criticables es “despreciativa y blandamente humorística”. La voz de Espronceda es un grito doloroso contra la crueldad y el egoísmo imperante entre los hombres (cf. Pujals 1982: 167-169).

También el pesimismo de los dos poetas –relacionado con la sátira–, es de otra índole: en el poeta español, es fruto del desencanto del amor y de las ilusiones juveniles; en el inglés, se trata de una inclinación del temperamento. Pero Byron la sobrepone su humor, “la dádiva bienhechora del humor”, al decir de Pujals, la cual disuelve la visión pesimista; gracias a ello, el *Don Juan* está impregnado de un “escepticismo risueño” (Pujals 1982: 164-165). En el contexto del poema digresivo, es evidente la conexión entre el humorismo y la postura filosófica de un escritor, sin que el vocablo tenga una carga de sistema filosófico en toda regla. Se trata de una manera de ver y aprehender la realidad y, en especial, de las bases del pensamiento de un escritor. Tal es la visión de Pujals, cuando afirma:

Espronceda es el máximo representante del romanticismo exaltado en España, y su posición filosófica tiene puntos de contacto con Byron. Es escéptico y pesimista, como él; aunque su duda y su dolor se manifiestan de manera punzante y amarga, que nunca logrará bañar en el suave humorismo de la segunda época de Byron. Sus primeras poesías, imitativas y dieciochistas, carecen de estos matices del pensamiento romántico. Por ser temperamento menos pensador y menos melancólico que Byron, así como mucho menos subjetivo, la posición filosófica de Espronceda aparece más tardía que en el lord inglés [...] (Pujals 1982: 164-165).

También es diferente la plasmación del amor en los dos autores. Pujals compara el *Canto a Teresa* y *The Dream*, y llega a una imagen muy representativa de las conclusiones generales de sus análisis: “La obra de Byron está planeada con arte superior a la de Espronceda; pero la crepitante energía de la llama vertical del *Canto a Teresa* deja muy por debajo al nostálgico rescoldo del hermoso «sueño»

⁷³ Salvo excepciones. Véase p.ej. el ataque al conde de Toreno en el *Canto I* de *El diablo mundo* (1396-1475).

del bardo inglés” (Pujals 1982: 162).

En el terreno extraliterario, Pujals desmiente el juicio de que Byron sea una fuente de las ideas ilustradas, enciclopedistas de Espronceda. De hecho, sus ideas tienen una filiación más directa con Francia, ya que a finales del siglo XVIII lo francés irradia libremente hacia España, además de que en la tierna infancia del poeta, los franceses “se establecen materialmente en la Península con la invasión napoleónica y José I”. De manera que

dichas ideas avanzadas se encuentran en el ambiente durante la mocedad de Espronceda, y en España las recoge éste sin necesidad de acudir a lord Byron por ellas. Los arranques liberales de nuestro poeta vienen de los tiempos de Riego y los Numantinos [la sociedad secreta juvenil de la que fue miembro]; y, por lo que toca a irreligiosidad, escepticismo e ideas sociales atrevidas, en España son casi siempre formas consustanciales con el liberalismo político y el librepensamiento (Pujals 1982: 163).

La extensa investigación de Pujals le lleva a una apreciación genérica y a una valoración comparativa de los dos poetas (Pujals 1982: 172-177), donde se indica aquello en lo que cada uno de ellos supera al otro. El balance final favorece al autor de *El diablo mundo*. En conjunto, su poesía “es más selecta y está más cercana al estilo contemporáneo” que la de Byron. Éste tiene fecundidad creadora, una mayor profundidad del pensamiento y un gran talento narrativo; Espronceda tiene superiores dotes líricas y mayor inspiración poética (Pujals 1982: 173). En Byron hay “más hondura, más densidad filosófica; desde luego, el inglés es un poeta de vuelo más potente y sostenido y su figura tiene una amplitud y una universalidad que no se puede conceder al español”. Pero Espronceda se desenvuelve mejor en las poesías líricas sueltas y en los fragmentos líricos incorporados a los poemas épicos, los cuales presentan un lirismo intenso que en vano buscaríamos en Byron. Éste, menos afortunado en los géneros poéticos menudos, en tanto poeta narrativo es muy superior a Espronceda:

Es como narrador que el poeta español no puede competir con Byron; por eso *El diablo mundo* no es tan sostenido como el *Childe Harold* o el *Don Juan*. Cuando a Espronceda le falla la inspiración, se desploma. No le sucede así al inglés, que recurre a sus disquisiciones históricas, artísticas y literarias, siempre interesantes (*Childe Harold*) o a la franca y amabilísima fuente de su buen humor (*Don Juan*). La fuerza de su elocuencia, la fertilidad de su vena filosófico-poética y la seguridad de su palabra, amena, persuasiva

y fluyente, jamás le faltan (Pujals 1982: 172-173).

Pujals discute y rebate la opinión de algunos investigadores anteriores, como Philip Churchman, de un supuesto plagio de Byron en la poesía de Espronceda, mediante acotación de pasajes correspondientes de los textos (cf. Pujals 1982: 174-76).

En definitiva, Byron resulta más potente en tanto narrador y tiene más envergadura en general; Espronceda es superior en el sentido lírico, en el estilo y también en el virtuosismo métrico (Pujals 1982: 176).

La aportación del autor de *El diablo mundo* a la poesía española está reconocida y se ha insistido en que alcanza mucho más allá del romanticismo y del siglo XIX. Jaime Gil de Biedma explícitamente llama a Espronceda el primer poeta contemporáneo de la lengua española. Subraya también su rareza prosódica, así como un asunto que nunca se ha puesto en tela de juicio, aun en las épocas que no valoraban sobremanera su obra:

Nunca, ni siquiera en los años que menos se le ha estimado, han dejado de reconocerse en Espronceda ciertas cualidades. La sensibilidad –tan nueva– para la captación de esa voz secreta que “sólo el alma recogida entiende”, el don inventivo de melodías verbales –más raro en nuestra poesía de lo que suele creerse–, la nerviosa eficacia narrativa y descriptiva, el casi infalible sentido de la caracterización del personaje... [...].

Espronceda es en nuestra lengua el primer poeta contemporáneo. Cuando se piensa que ese paso fue dado en muy pocos años, con toda naturalidad, por un escritor con una experiencia vital e literaria intensa, sin duda, pero bastante limitada, uno se siente penetrado de una saludable admiración por su persona y su obra. Llegar a concebir y escribir así la poesía era, acaso se diga, un imperativo de la época, pero los imperativos de una época muchas veces quedan incumplidos. Y las conquistas de Espronceda son lo bastante sólidas como para que una parte importante de la poesía española posterior se haya fundado en ellas (Gil de Biedma 1966: 20-21).

El poeta aparece como el fundador de la expresión moderna de la poesía castellana. Pero también es considerado un puente que se tiende hacia la tradición y un catalizador de la misma; desde posturas decimonónicas, actualiza la tradición, confiriéndole una mayor capacidad comunicadora más allá de su época, mirando hacia sus tiempos e incluso hacia el modernismo. Lo realiza en el terreno

de su escritura, por su cuenta, pero su experiencia deja una huella metodológica (de la metodología interiorizada y no teórica de los poetas) en otros artistas: un modo de adquisición, asimilación y transmisión de lo tradicional. Según Leonardo Romero Tobar,

Espronceda sirvió el modelo de la asimilación de formas, temas y ecos verbales de la anterior poesía. Si alguno de los poetas del grupo simboliza mejor que nadie la fidelidad a lo tradicional ése fue José Zorrilla. Pero al estímulo de la tradición se unió la invitación a la novedad; novedad en las formas métricas, en la tipología de ciertas imágenes y en la concepción del hecho poético como una marca de la individualidad en la que el poeta al escribir se describe a sí mismo (Romero Tobar 1992: LXVI).

En la misma línea, Jenaro Talens aclama al poeta extremeño como uno de los pilares de la escritura poética moderna, un artista moderno y actual (cf. Talens 2000: 83). Romero Tobar entiende todo el siglo XIX y principios del XX como una galaxia esproncediana *sensu largo*: “La mejor lírica del resto del siglo vivió en la estela de sus adivinaciones y de sus hallazgos: Bécquer, Zorrilla, la tendencia que Cossío denominó la «poesía plástica y doctrinal», atisbos de Rubén y de los modernistas” (Romero Tobar 1992: LXV). También inspira a Campoamor, Núñez de Arce, Manuel Reina y a prosistas: Galdós, Baroja, Rosa Chacel o Francisco Ayala, procurando un “motivo sugeridor de aventuras novelescas, o del difícil ejercicio de la comunicación humana” (Romero Tobar 1992: XVIII).

Antes de Espronceda, de acuerdo con lo que afirma Robert Marrast, en España no existía una tradición de crítica de la sociedad en la poesía, salvo recurriendo a temas históricos. El autor de *El diablo mundo* prescinde de éstos, animado por el ahínco de ser testigo de su tiempo (cf. Marrast 1986: 37 y 43).

Varios críticos coinciden en que una parte importante del mérito de Espronceda descansa en sus experimentos y sus aportaciones métricas, en las cuales fue buen alumno de los maestros antiguos y atrevido buscador de soluciones nuevas (cf. p.ej. Marrast 1986: 44). En este aspecto, la culminación de su poesía son las *Canciones*, las cuales, en términos de Romero Tobar, “desde el punto de vista de su configuración métrica, [...] consagran definitivamente los ensayos polimétricos que había tanteado el poeta con anterioridad” (Romero

Tobar 1992: XXXVII). La polimetría y la soltura en su uso son cualidades inigualables en el poeta; pero su escritura altera la praxis poética mediante otras aportaciones, palpables pero a veces difíciles de objetivar, pues

más allá de la fórmula de *captatio benevolentiae*, Espronceda allega a la poesía española mutaciones de carácter parcial (modulaciones métricas, pungentes ritmos acentuales, personales construcciones de estilo, imágenes originales, deliberada fusión de registros expresivos contrapuestos, peculiar tratamiento de nuevas modalidades genéricas como la *canción* y el *poema narrativo*) y, además, origina un cambio de rumbo en la forma de comunicación lírica con la invención, en España, del monólogo dramático (Romero Tobar 1992: XXVII).

Por otra parte, existe la opinión de que la importancia de Espronceda no radica en una absoluta novedad de sus contribuciones, sino en encarnar la tendencia a la transformación que rige su época. Romero Tobar afirma que ni la actividad pública del poeta, ni su relación con Teresa Mancha fueron tan transgresoras ni rompedoras como reza la leyenda, tomando en consideración el agitado contexto histórico-político y social del momento. Lo relevante es, por lo tanto, “el énfasis con el que su propio temperamento venía a acentuar lo que ya estaba disuelto en el ambiente que le rodeaba” (Romero Tobar 1992: X).

Jenaro Talens recalca el potencial que encierra el *Canto I* de *El diablo mundo*; para él, constituye el “origen desde un simple nivel lingüístico y retórico, de gran parte de la mejor poesía posterior (Rubén, el propio Antonio Machado)” y “puede entenderse así como la constatación de una muerte: la de la tradición literaria como punto de que partir” (Talens 2000: 116). Esto se debe a que el *Canto I* es “resultado de la puesta en cuestión de todo un sistema de pensamiento y del discurso que le da vida”; o, dicho de otra manera, deconstrucción desde dentro del ya aludido lenguaje ineficiente (Talens 2000: 117). Nuevamente desde la concepción del lenguaje y del estilo como protagonista y como sentido del poema, el investigador define el texto esproncediano como “aventura de lenguaje” y es ahí donde empieza la conexión de la obra con la escritura contemporánea. Dicha aventura “comporta, como presupuesto, la ruptura con un discurso heredado [...]”. Y es a raíz de la ruptura cómo se teje una continuidad y una congruencia en el poema, sutil y lógica, que se escapa a varios críticos de

Espronceda; a la luz de las palabras de Talens, puede verse el *Canto a Teresa* no como una escapada o una pérdida de control sobre el poema, sino como una respuesta al *Canto I*. Respuesta oculta en medio de la sorpresa y el descontento de un lector amante de lo lineal; pero Talens viene a decir que el *Canto a Teresa* está provocado por la insuficiencia lingüística que se pone de manifiesto en el *Canto I*: el destierro de un lenguaje operativo, infligido al sujeto narrador. En términos del propio investigador, “en este sentido el *Canto II*, el célebre *Canto a Teresa*, no es en absoluto un añadido, sino la corroboración, en otro nivel, del *Canto I*. No sólo la muerte del discurso como realidad objetiva, también la del yo como centro de esa realidad” (Talens 2000: 117). Y puntualiza a continuación: “No es una muerte, sino un asesinato, en la medida en que Espronceda *mata* un discurso” (Talens 2000: 118).

Este comentario sobre la muerte del yo como centro de la realidad es sumamente llamativo, por cuanto contradice, si se piensa en sus consecuencias ulteriores, la idea del poema digresivo como exaltación del yo del narrador. Aquí, esta forma poética aparece no como una fórmula moldeable de acuerdo con las andanzas del sujeto, sino como una privación, un veto y hasta un exilio. No se trata de un manifiesto que se compone libre y caprichosamente, sino de la memoria de una muerte: la del centro de la realidad y de su idioma.

La historia del protagonista se corresponde con el proceso que sufre el lenguaje. El *Canto a Teresa*, contrariamente a su posición separada y suelta en la obra, y la extrañeza de muchos lectores ante la falta de vínculo, resulta ser una pieza imprescindible en una obra que tiene por tema la muerte, la renovación y la metamorfosis. De esa manera la entiende Talens, cuando afirma: “El *Canto a Teresa* no es, pues, un añadido inconsecuente, sino una etapa *necesaria* para comprender la transformación del viejo en Adán” (Talens 2000: 118). Para comprender el significado del *Canto II*, es preciso enlazar las dos líneas argumentales: la débil de la historia aparente de Adán y la fuerte de la historia oculta del lenguaje. A raíz de ello, podemos contemplar el *Canto II* como un elemento semántico, como se desprende de la apreciación de Talens, de que dicha parte “cumple una función estructural y semántica precisa que, entre otras cosas, consiste en indicar la necesidad de la muerte como tránsito. Así, *Canto III* se

inicia con un nacimiento y no un rejuvenecimiento” (Talens 2000: 119).

De las reflexiones de Talens se infiere que Espronceda presenta dos cualidades en cuanto atañe al lenguaje: la sensibilidad a sus cambios y la incorporación de su ritmo vital al de la historia narrada. Espronceda toma una posición perfectamente vanguardista y esto constituye una gran aportación a la poesía castellana. En palabras de Talens,

[...] su aventura de lenguaje es, por el hecho mismo de serlo hasta sus últimas consecuencias, un antecedente de ciertas zonas de la vanguardia contemporánea, para las que, como para Espronceda, el problema de la literatura no puede resolverse sin salir de una vez por todas de lo que siempre se ha entendido –en forma bastante unilateral y restrictiva– su único espacio: la propia literatura (Talens 2000: 125).

Ahora bien, no todos los críticos de *El diablo mundo* perciben la grieta que se abre entre los primeros cantos, y los demás recursos rupturistas del poema, como prueba de una intención del poeta y parte de un desarrollo, irregular pero lleno de sentido, de la obra. En muchos análisis surge el término de la coherencia y de su falta; muchas veces, a los ojos de la crítica española, la estructura de la obra constituye un problema y un defecto. Los lectores-críticos no saben cómo encajar el *Canto a Teresa* dentro del conjunto; en su percepción, es una pieza completamente ajena al resto, sin por ello perder su valor literario, realizado, precisamente, como un logro mayor de la lírica española. El resto, por su parte, es un texto incongruente y deshilvanado, adjetivo éste que sintoniza con el sugerente fallo de Juan José Domenchina, de que *El diablo mundo* es un “violento cajón de sastre” (Domenchina 1972: 108). Tal partición –hermosura excepcional del *Canto II* y desorden del resto–, se admitió en el siglo XIX, con las opiniones de Juan Valera y Marcelino Menéndez Pelayo, entre otros. Al decir de Leonardo Romero Tobar, estos críticos “contribuyeron a la traza de una interpretación de *El diablo mundo* en la que, reconociendo los hallazgos de secuencias parciales inolvidables, predomina un entendimiento de su «caótica» composición y su vacuo contenido filosófico” (Romero Tobar 1992: LII).

Parece que el malestar de los críticos, antiguos y contemporáneos, está cifrado en tres conceptos: conjunto, coherencia y justificación. El primero es el emblema y casi sinónimo de la organización del texto; la segunda, una cualidad

que dichos críticos echan de menos; la tercera es un elemento que exigen y buscan⁷⁴, en vano.

Pero la frustración no es culpa de un objeto de examen vacío de contenido e imperfecto, sino de una búsqueda mal planteada. Los críticos se empeñan en encontrar en el poema digresivo cualidades que le son totalmente ajenas y aplican criterios de análisis y valoración que le son ajenos también. Así, de entrada anulan la legitimidad de sus pretensiones y condenan el esfuerzo crítico al fracaso. La coherencia no es posible allí donde el principio y el encanto del narrador es la digresión; segundo, es improductivo buscar un conjunto en una obra fragmentaria; y finalmente, no se debe pedir justificación a un narrador ultrarromántico, que es arbitrario y autónomo por definición.

El rechazo de *El diablo mundo* es, por lo tanto, resultado de un malentendido, en el que incurre buena parte de la crítica española, partiendo de una premisa de lectura lineal, y también escritura lineal, de la obra. La peculiaridad de la forma poética del poema digresivo, lo específico de su organización, de su exposición y de su expresión, le son desconocidos, y asimismo el entendimiento de sus méritos. A modo de ejemplo, Domingo Ynduráin opina: “Creo que el valor de este largo poema que es *El Diablo Mundo* reside en versos, estrofas sueltas que, aquí y allí, captan el interés del lector; dudo mucho de que, como conjunto, se sostenga: hay sensaciones, aciertos descriptivos, imágenes felices...” (Ynduráin 1992: 57).

Si para Ynduráin la obra está malograda como conjunto, es porque el investigador fija el referente del conjunto y a partir de él, busca el sentido del texto. Tanto él como otros críticos parecen insensibles al valor estético de la digresión, al placer peculiar de la escritura y de la lectura del poema digresivo. También son indiferentes a la digresión como medio de expresión autónomo, no secundario y no subordinado a un discurso principal, y solvente en tanto vehículo

⁷⁴ Por ejemplo, en Juan Alcina Franch: “Dos clases de razones pueden, quizá, justificar la impresión de esta elegía romántica [el *Canto a Teresa*] entre los cantos de *El diablo mundo*. De una parte puede explicarse por el carácter un tanto improvisado de la misma publicación por entregas. De otra parte, hay que tomar en cuenta la importancia sustancial que la digresión tiene en la textura de *El diablo mundo*” (Alcina Franch 1976: 25). En este tipo de observaciones, ocurre lo mismo que lo que se recrimina a *El diablo mundo*: siendo puntualmente o del todo ciertas, no atienden a una idea relevante. En realidad, la justificación de la estructura del poema no es necesaria para su entendimiento ni para la satisfacción del lector.

de las ideas. Siendo así, no es extraño que Ynduráin, al escribir lo ahora citado, evoque y suscriba a Luis Cernuda, para quien los románticos españoles carecían de sustancia y pensamiento, en comparación con los de otros pueblos europeos. En esa comparación “no es posible sino concluir que nuestros románticos, como Byron y Musset, sólo buscaban ahí pretexto para su garrulería y *cabotinage*. Pensamiento no lo tenían” (cit. en Ynduráin 1992: 57).

La extendida opinión de la estructura defectuosa de *El diablo mundo* está, sin embargo, contrapesada por consideraciones que se comprometen en su defensa. Aunque parece más apropiado desligarse del concepto de la *estructura* – por fácilmente vinculable al normativismo y a los criterios del orden y de la lógica–, y emplear por ejemplo el de la *composición*, los críticos e investigadores en cuestión reivindican, precisamente, la legitimidad de la estructura desestructurada.

De hecho, según afirma Rubén Benítez, los dos aspectos de la obra de Espronceda que más ocuparon a los críticos son: su relación con otros poemas filosóficos del romanticismo europeo y su extraña estructura. El primero en observar el sentido de esta última fue Joaquín Casaldueiro; Benítez, por su parte, alega: “me parece evidente en él [en Espronceda] un afán de estructuración formal. Por tratarse de una obra inconclusa, esa estructuración resulta menos clara” (Benítez 1991: 48-49). Leonardo Romero Tobar presenta una defensa expresa y positiva del poema, detrás de la cual se adivina la razón de emprenderla, que seguramente fueron las recriminaciones de los críticos, de frivolidad, poco oficio y ningún rumbo en Espronceda:

Durante mucho tiempo se ha insistido muy superficialmente en la incoherencia de un poema que desde una «Introducción» de pretensiones trascendentales derivaba hacia una historia de aventuras folletinescas avecindadas en el Madrid de 1840; según ese entendimiento, el *Canto a Teresa* es una conmovedora elegía engastada arbitrariamente en un tejido de digresiones y escenas de *malas costumbres*. Un poema, en conclusión, apresurado y divagatorio del que el propio escritor se exculpaba: «terco escribo en mi loco desvarío / sin ton ni son y para gusto mío» (Romero Tobar 1992: LIII).

Según Romero Tobar, el tema central del poema es el paraíso perdido (Romero Tobar 1992: XLII). La idea concuerda con las líneas generales del

ideario esproncediano, donde los temas de la inocencia perdida o de la ilusión rota y el desengaño están siempre presentes.

Estos motivos y sentimientos, así como la importancia capital del bien perdido en *El diablo mundo*, ofrecen una respuesta para aquellos que juzgan el *Canto II* un añadido casual al poema. Es precisamente la pérdida la que constituye el nexo con el resto del texto: la constante del paraíso perdido y la desaparición de una mujer amada convergen en una conmovedora y silogística declaración de amor, producida por el sentimiento y la memoria.

4. José Joaquín de Mora. *Don Opas*

En la presente investigación, la figura de José Joaquín de Mora (1783-1864) interesa en su faceta de escritor y en concreto, poeta; pero su actividad abarca un campo mucho más amplio y más variado. Raras veces se encuentran personajes tan polifacéticos y que, al mismo tiempo, tengan tanto mérito en sus diversas actividades; sin pasar por alto la envergadura geográfica de éstas, la cual en el caso de Mora abarca dos continentes: Europa y Latinoamérica. Mora fue abogado, periodista, profesor y fundador de instituciones de enseñanza, estadista, cónsul, alférez de caballería y, además, poeta, dramaturgo, crítico y traductor⁷⁵. Su obra en tanto escritor es bastante amplia pero en el conjunto de la producción de su pluma, la ficción representa sólo una parte. La actividad estrictamente literaria ocupó una posición variable en su quehacer, quedando en algunas temporadas más o menos eclipsada por su actividad pública.

El mayor en edad entre los cuatro autores aquí estudiados, Mora es también el más neoclásico, como se advirtió en el apartado dedicado a la sátira de la primera parte de esta tesis. Su formación literaria, la influencia de Alberto Lista y características propias de su temperamento literario hicieron que no llegara a ser

⁷⁵ En la información biográfica sobre Mora, aprovecho las siguientes fuentes: Amunátegui 1888; Monguió 1967; Rivadulla, Navarro, Berruezo 1992; Torrejón Chaves 1992.

un representante típico del romanticismo, aunque varias circunstancias de su vida –entre ellas, la emigración londinense–, ofrecían oportunidades para imbuirse plenamente en lo romántico. Dicha experiencia, por cierto, sin lugar a dudas coadyuvó en la evolución del poeta y en su antes mencionado cambio de postura respecto de Byron. Pero en opinión de varios críticos, Mora hasta el final mantiene un “arrastre clasicista”, según expresión de Luis Monguió.

Sin ser romántico nato, su producción literaria de los años 1820 y posteriores, así como su pensamiento literario, demuestran, sin embargo, que una parte de su personalidad tiende hacia el romanticismo. Este hecho es corroborado por dos circunstancias muy peculiares. Primero, el cambio de postura frente al movimiento romántico entre los años de la polémica calderoniana y la época del exilio: Mora es uno de los protagonistas de la querrela calderoniana, del lado clasicista; años después, demuestra un interés de lo más vivo por la nueva literatura inglesa, considerándola el modelo para la renovación de la poesía española y atestiguando sus ideas mediante varias traducciones al castellano. La segunda circunstancia es la amplitud de miras en materia de ideas y corrientes literarias, de la cual Mora da prueba en sus escritos críticos y la cual lo hace sensible a lo universal en la literatura, en desprendimiento de la división clásico-romántico; dicha apertura le previene de tomar posturas estéticas al dictamen de las ideologías.

Con todo, es cierto que en su obra literaria, el temple clasicista se manifiesta en mayor grado que en los otros autores objeto de estas páginas, fenómeno ilustrado por algunos géneros poéticos cultivados por el poeta: fábulas, odas, elegías o epístolas morales. No obstante, el panorama amplio de las formas elegidas por Mora impide su calificación como neoclásico que no admita otra perspectiva literaria.

Además de composiciones poéticas, de las cuales se hablará más adelante, el escritor ha dejado distintas clases de obras: artículos de prensa, obras de teatro, refundiciones teatrales, escritos políticos, discursos, exposiciones, ensayos, diccionarios o compendios, libros de texto y proyectos de leyes, como lo es la Constitución de Chile de 1828.

Dada la intensidad de la actividad del autor de *Don Opas* y el hecho de que

no siempre se trate de literatura *sensu stricto*, es preferible comentar brevemente el repertorio de su escritura antes de referir la cronología de su vida y el tipo de actividad que corresponde a sus sucesivas etapas. La relación de las obras de Mora elaborada por Monguió (Monguió 1967: 350-362) comprende más de cien entradas, incluyendo las traducciones y colaboraciones, así como el papel de editor o director, en el caso de los periódicos. Entre las publicaciones no periódicas se hallan, por ejemplo, las siguientes: varias obras con el título de *Catecismos* y con carácter de manuales, que publica desde los años 1820 y que versan sobre diversas materias: geografía, economía política o gramática castellana; varios manuales de disciplinas académicas: cursos de derecho, ética, literatura, lógica y oratoria; *Colección de sinonimos de la lengua castellana* (1855); una de las obras más conocidas: *De la libertad de comercio* (1843), donde se exponen las ideas económicas liberales de Mora; *Cuadros de la historia de los árabes, desde Mahoma hasta la conquista de Granada* (1826), un dato interesante en vista de la posterior creación de *Don Opas*; o también, para dar cuenta de la actividad inagotable y diversa de su autor, *Gimnástica del bello sexo, o ensayos sobre la educación física de las jóvenes* (1824), escrita en prosa y en verso.

De la muy intensa ocupación periodística de Mora se habla más abajo, respetando la cronología de los títulos. En este punto, cabe mencionar su papel como traductor, pues gracias a su trabajo en el terreno de las lenguas inglesa y francesa, principalmente, da a conocer en castellano un número de obras, entre ellas *Ivanhoe* y *El talismán* de Walter Scott, ambas en 1825, tratándose en ambos casos de la primera traducción castellana completa. Años después (1849), otra aportación significativa será la traducción del francés de *La Gaviota*, por Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), hija del antiguo adversario de Mora en la polémica calderoniana. Del francés traduce el poeta también a Fénélon y a Chateaubriand, entre otros; y del italiano, la obra *Historia antigua de México...*, de Francisco Saverio Clavijero (1826; por cierto, no es la única traducción de Mora en el campo de la historia). Amén de traducciones en sentido estricto, el poeta realiza adaptaciones de obras francesas para el teatro, por ejemplo *La Comedianta* (1818, basada en F.G.J.S. Andrieux,) y *La Aparición y el marido* (1818, basada en P.-N. Destouches). A propósito del teatro, no se pueden omitir dos títulos originales,

escritos y estrenados en Chile con gran éxito: *El embrollón* (1828) y *El marido ambicioso* (1828); esta última fue representada durante la función de celebración oficial de la promulgación de la Constitución chilena, de la cual, como se ha dicho, Mora fue co-autor.

También en Chile destaca mucho la crítica teatral del poeta; lejos de ser la única época en la que el Mora-periodista se dedicara a la cultura, su trabajo crítico en torno al teatro, efectuado precisamente en Chile, resulta de particular importancia para el empuje inicial y el desarrollo del teatro romántico en ese país.

El poeta, aunque poco tiene en común con el viajero romántico del *grand tour*, a lo largo de su vida reside en siete países diferentes, en una condición mixta de exiliado y algo como héroe nacional; o en todo caso, un hombre de grandes méritos allá donde fuere. Quizá no sea casualidad que su vida comenzara en Cádiz, la cual desde el siglo XVII había sido el centro mercantil más potente de España, así como un lugar de cruce de personas e ideas, abierto al exterior y, precisamente a finales del XVIII, marcado por “profundas esperanzas, las que representaban el apogeo del autoritario ilustrado personificado en la figura del rey Carlos III”, según explica Juan Torrejón Chaves (Torrejón Chaves 1992: VIII). Según el mismo investigador, la libertad del comercio, puesta en práctica en Cádiz, incentiva la posterior defensa que hace Mora de la libertad económica. Paralelamente, a finales del siglo XVIII, la próxima quiebra hacendística del Antiguo Régimen es evidente; también, se presiente una cesura, un cambio de época.

El ambiente de aquellos años y el de la ciudad en particular va a la par con la tradición familiar de Mora: su padre, abogado militar, y su abuelo, profesor, representan dos de las principales actividades de José Joaquín (Torrejón Chaves 1992: IX). De hecho, la formación universitaria del joven poeta está encaminada a los estudios de derecho, efectuados en Granada, ciudad en la cual Mora impartió también clases de lógica. Poco después, en 1808, al estallar la guerra de la Independencia, el poeta se alista en un regimiento de dragones y toma parte en la batalla de Bailén. En 1809 y en rango de alférez de caballería, cae en manos del enemigo y es trasladado a Francia, donde permanece hasta 1814. En Francia conoce a su futura esposa, Françoise Delauneux, quien será también su

colaboradora en las futuras empresas de enseñanza, sin dejar de tomar iniciativa propia en este campo (por ejemplo, será fundadora de un colegio para señoritas en Lima).

En aquella época, Mora se involucra en un debate, ya mencionado, que constituye un hito en la historia –no sólo la literaria, pues se trata, por ejemplo, del concepto del pueblo y de la historia patria–, en el siglo XIX español: la polémica calderoniana⁷⁶. En concreto, participa en su segunda etapa, la cual, tras los preliminares de 1805-14, se desarrolla a lo largo de los años 1814-20 en la prensa gaditana (en particular, en el *Mercurio Gaditano*). Como es sabido, la polémica gira en torno a la figura de Calderón, ensalzado por Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) y su esposa Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838), en tanto cifra del carácter español, esencialmente conservador, católico y monárquico. Dada la incipiente fascinación del romanticismo europeo por Calderón, la suscripción del romanticismo por Böhl y sus partidarios no es nada sorprendente. Pero la adhesión al romanticismo como corriente estética parece un fenómeno secundario: lo que anima el debate son cuestiones ideológicas. El bando contrario, el neoclásico, cuyos protagonistas son Mora y Antonio Alcalá Galiano, niega la identificación de lo barroco con lo nacional, recriminando a Böhl la utilización de lo literario al servicio de un modelo ideológico de España que se pretende exclusivo. Böhl y Larrea sostienen que el carácter de España la hace incompatible con la preceptiva literaria del neoclásicismo francés y con las ideas revolucionarias procedentes de Francia, así como con las ideas liberales en general.

Según Ermanno Caldera y Guillermo Carnero, Larrea atribuye a España “el papel de líder de una política contrarrevolucionaria de alcance europeo, de la que saldría la regeneración de una Europa destruida moral y políticamente por la Revolución Francesa” (Caldera, Carnero 1997: 113), a la luz de lo cual en las ideas del bando conservador se puede constatar cierto rasgo mesianista.

En palabras de Carnero y Caldera, los defensores de Calderón presentan la idea de España como “baluarte de la religión, la monarquía y la honra”, y es desde estos valores desde los cuales ha de producirse “una literatura distintivamente

⁷⁶ Aprovecho las explicaciones de Ermanno Caldera y Guillermo Carnero 1997.

nacional” (Caldera, Carnero 1997: 113).

Mora, principalmente desde posturas literarias –por precaución política en cuanto liberal en plena España absolutista–, se opone a las opiniones y, como se ha dicho, al modelo ideológico que difunden los conservadores. El debate se asemeja a un enfrentamiento de clásicos y románticos corriente en los albores del romanticismo en cualquier país; también es corriente que las cuestiones literarias se entrelacen con aspectos políticos. Sin embargo, el caso de España no deja de resultar único, teniendo en cuenta la tesitura de los valores defendidos: como señalé en páginas anteriores, los propugnadores del romanticismo son ultraconservadores, antirrevolucionarios y partidarios del Antiguo Régimen, mientras sus adversarios neoclasicistas profesan ideas políticas liberales. Además, en esta polémica se da, de la mano del bando de Böhl, una identificación de los liberales con los intelectuales y funcionarios afrancesados. En el plano literario, se identifica el afrancesamiento en el sentido de preceptiva neoclásica con el afrancesamiento en política; sumando todos los elementos que intervienen en este razonamiento, afrancesado es igual a neoclásico y es igual a revolucionario (cf. Caldera, Carnero 1997: 122).

Pese a la postura antiromántica en el debate, Mora siempre siente admiración hacia Shakespeare. Respecto de Byron, su idea sufre una evolución sustancial a lo largo de años. Es conocido su comentario de 1819, en referencia a las doce estrofas del *Childe Harold*, traducidas por él mismo, donde afirma:

Tal es el cúmulo de desatinos que una secta de fanáticos en literatura se atreve a presentar como modelo de verdadera y sublime poesía. Si entrásemos en el examen literario de estas composiciones, veríamos desvanecerse casi todas sus bellezas y no hallaríamos sino metáforas violentas, frases incoherentes y pensamientos extravagantes (cit. en Monguió 1967: 81).

La ambigüedad de la postura de Mora consiste en que el año anterior, había adaptado un artículo de un autor extranjero que prodiga encomios hacia el poeta inglés. Pero durante su exilio en Londres, Mora se convencerá plenamente y adoptará lo byroniano en su propia escritura. El juicio sobre un poeta incoherente

y extravagante quedará reemplazado por una admiración tan alta que Mora llega a ver en Byron al artista-guía para la renovación de la decaída poesía española. Para dicha regeneración, se precisa de la aparición de un Byron homólogo español –y Mora cree encontrarlo en Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), quien posteriormente lo decepcionará–.

La actuación del poeta durante la polémica calderoniana revela un rasgo importante de su pensamiento: la defensa de lo castizo, por paradójico que parezca. Monguió enlaza su antibarroquismo del tiempo de la querrela con el posterior antigalicismo, tanto mental como lingüístico; tanto en el idioma en sí, como en su empleo literario. A la luz de ello, se explica hasta el “nuevo aprecio”, el cambio de valoración que, tiempo después del debate con Böhl, hace Mora del barroco español (cf. Monguió 1967: 119). Por cierto, en el mismo orden se sitúa la evolución del compañero de Mora, Antonio Alcalá Galiano, desde *Los mismos contra los propios* (1818), un folleto de autoría de ambos, hasta el prólogo a *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas (cf. García Tejera 2000: 132-133).

De vuelta a España, durante el Trienio Liberal (1820-23), Mora ejerce de abogado y se dedica al periodismo, a la vez que se vincula de forma patente al bando liberal. Entre los títulos de prensa en los que colabora o que dirige, cabe destacar el periódico madrileño *Crónica Científica y Literaria*, que en 1820 se convierte en el diario *El Constitucional, o sea Crónica Científica, Literaria y Política*.

En 1823, con la vuelta al poder de Fernando VII, comienza la segunda oleada de emigración en el siglo XIX español, estudiada por Vicente Llorens (1968): la primera –el llamado exilio doceanista–, junto con la de 1823, abarcan alrededor de treinta y cinco mil personas; entre ellas, cuenta Mora, en tanto liberal declarado.

El poeta llega a Londres, un gran centro de emigración española, donde residirá hasta 1827. Pronto conoce a Rodolfo Ackermann, un editor que a lo largo de su estancia le proporcionará trabajo de traductor o de redactor de publicaciones destinadas a los estados latinoamericanos emergentes. En la casa de Ackermann, Mora publica también poesías propias (*Meditaciones poéticas*, 1826, o *Rimas en celebridad de las fiestas mayas*, 1827). La vida en Londres infunde al poeta

admiración por Inglaterra en los distintos aspectos, incluidas sus instituciones y su literatura; el cambio de ideas a favor del romanticismo se consolida en artículos críticos y en traducciones al castellano.

La obra más conocida de Mora en la época londinense es, sin duda alguna, el *No me olvides*, una colección de textos en verso y en prosa destinada al público de habla hispana, con un propósito ameno que prevalece. *No me olvides* se publica en cinco volúmenes diferentes, a lo largo de los años 1824-27. La temática de las obras incluidas en él es muy diversa; cabe destacar la capacidad del autor para la parodia y su respuesta a la narración romántica de aventuras fantásticas y descabelladas (cf. Monguió 1967: 87). Más tarde, Mora volverá a componer un volumen parecido, bajo el título de *Aguinaldo* (impreso en 1833 con fecha de 1834, en Lima); dicho sea de paso, en este tomo, se halla una curiosidad polaca: un poema titulado *El polaco en el destierro*, reacción del poeta a la insurrección de Varsovia de 1830. En las ediciones posteriores, la composición se publica bajo el título de *El desterrado* (cf. Monguió 1967: 87).

En Londres, Mora conoce a distintas personalidades latinoamericanas, entre ellas al liberal argentino Bernardino Rivadavia (1780-1845), quien en 1827 se erige en presidente del gobierno de su país e invita al poeta a trasladarse allí. Mora, ante la persistencia de Fernando VII en el trono español⁷⁷, acepta el ofrecimiento y se marcha a Buenos Aires, iniciando así una época de más de diez años en el continente americano.

Sólo un número restringido de exiliados españoles se dirige allí, a causa de la distancia geográfica pero también por otro motivo, a saber, la lucha de los nuevos estados americanos por la independencia de España. Daniel Rivadulla, Jesús Raúl Navarro y María Teresa Berruezo describen la situación como poco propicia “para marchar a un continente convulsionado por la guerra y en el que los

⁷⁷ Ya en aquel tiempo, hasta cierto punto se nota en Mora el desencanto que empapa sus obras posteriores, como el propio *Don Opas*. En la cita que sigue, procedente de una edición de *El Mercurio Chileno* de 1829, el poeta describe lo que le inspira España, entumecida y embrutecida bajo el gobierno de Fernando, a la vez que pinta su condición de exiliado: “Las Musas han abandonado la triste península española, en compañía del saber, de la libertad y de la virtud. La España, dominada por un tirano, embrutecida por la intolerancia y por el fanatismo, y devorada por facciones implacables, ahuyenta de su seno a todo el que no puede ponerse al nivel de la barbarie que domina en sus fértiles regiones. Sus hijos más ilustres vagan en el día en tierras extrañas, mendigando a veces una escasa subsistencia. Mas no por esto se ha extinguido en ellos la llama del genio” (cit. en Rivadulla, Navarro, Berruezo 1992: 125-26).

españoles sólo podían despertar desconfianza, recelo y odio”. En ese contexto, la circunstancia de Mora es más favorable; según prosiguen los historiadores, “en este sentido, algunos fueron más afortunados al llegar a América desde Inglaterra, contratados como profesionales por esos gobiernos [de los estados nuevos] para colaborar en la construcción y el progreso de las nuevas naciones” (Rivadulla, Navarro, Berruezo 1992: 22).

Por otra parte, es cierto que para 1827, España había perdido el dominio del continente que tenía anteriormente; y no debe obviarse la paradoja apuntada por los susodichos científicos, la cual determina la condición de muchos contemporáneos de Mora:

En los primeros balbuceos de la historia contemporánea americana, la derrotada metrópoli continuó estando presente, a pesar de la desconfianza generalizada hacia sus nativos, y curiosamente esta presencia fue acaparada por los desterrados de su despotismo, aquel contra el que también habían luchado los patriotas americanos. Con su carácter heterogéneo, la emigración política del liberalismo español dejó una huella desigual en América. A veces, su contribución fue inquietante y desestabilizadora, mientras que en otras ocasiones adquirió el compromiso de una responsabilidad de primer orden en el progreso de esos países (Rivadulla, Navarro, Berruezo 1992: 126).

Esta clase de paradojas cayó en suerte a muchos pueblos durante el siglo XIX: sin ir más lejos, los soldados polacos de Somosierra, en 1808, lucharon en contra de los españoles invadidos por Napoleón, precisamente porque su país había sido invadido y Napoleón representaba para ellos la mayor esperanza de liberación.

Ya en Argentina, Mora es encargado de dirigir el órgano de prensa del gobierno de Rivadavia, la *Crónica Política y Literaria de Buenos Aires* (marzo - octubre 1827), la cual conjuga el perfil de diario con el de revista, al incluir artículos de tema literario y científico, de lo cual Mora se preocupa en todas las etapas de su trayectoria periodística. El poeta también trabaja como profesor. Goza de buena posición en el país pero meses más tarde, Rivadavia es depuesto por los conservadores que vuelven al poder, y Mora sale de Argentina.

El siguiente período de su vida es el más significativo de su periplo americano. En 1828, a invitación del presidente chileno Francisco Antonio Pinto

(1785-1858), el poeta desembarca en Chile, por entonces el país que mayor actividad de los exiliados españoles concentra. Dirige, con el también español José de Passamán (1788-1850), la revista *Mercurio Chileno* (1828-29). En el mismo año de su llegada, junto a otro exiliado Andrés Gorbea (1792-1852), funda el Liceo de Chile, una institución de enseñanza moderna y ambiciosa, pues su plan de estudios abraza todas las ramas de la ciencia. En este sentido, se da una discrepancia entre la idea y los medios de los que dispone el centro, pues Mora y Gorbea son prácticamente sus únicos profesores –lo cual también da fe del ánimo de Mora, del que dio numerosas pruebas, sobre todo en los momentos de fracaso de sus empresas, que no fueron pocos–.

El plan de estudios del Liceo parte de las ideas de varios pensadores apreciados por Mora, como Gaspar Melchor de Jovellanos, Adam Smith o Jean-Charles-Leonard Simonde de Sismondi. La importancia de esta institución consiste en permitir, por ejemplo, estudiar derecho en un tiempo en el que aún no existe la santiaguina Universidad de Chile, creada en 1842. Sin embargo, el perfil liberal del Liceo hace que, al igual que había ocurrido en Argentina, a la hora de la caída del gobierno liberal, su actividad cese progresivamente, hasta desaparecer definitivamente en 1830.

En la temporada chilena de Mora, cabe tener en cuenta los antedichos logros teatrales y críticos, y el trabajo en la elaboración de la Constitución chilena, el cual, a pesar del inicial fracaso parlamentario de esta propuesta legal, es recogido en la Carta Fundamental de 1833. En 1829, se concede a Mora la ciudadanía chilena; no obstante, desterrado tras el cambio político, el poeta siente recelo y hasta odio hacia Chile (cf. los comentarios de Amunátegui a lo largo de su libro). Respecto de la aportación del poeta en tanto que abogado y constitucionalista, Rivadulla, Navarro y Berruezo afirman:

El proyecto elaborado por Mora no había fracasado, pero las condiciones políticas impidieron la materialización inmediata de su obra. Sin embargo, su aporte jurídico a más largo plazo, a la creación del régimen político que se instauró en Chile desde 1830 a 1891, fue vital, erigiéndole en uno de los principales pilares de la historia constitucional chilena (Rivadulla, Navarro, Berruezo 1992: 111).

Nuevamente desterrado, y al igual que otros españoles, Mora se afinsa en Perú, para continuar sus labores de Chile. De este período (1831-34) destacan sobre todo sus empresas en la enseñanza; en Lima se publica el citado *Aguinaldo* (1834), pero es la única obra puramente literaria de esa etapa (Monguió 1967: 107). Al principio, Mora imparte clases de filosofía en el Colegio Militar de Lima; pero desea crear una institución propia y, con el apoyo del presidente liberal Agustín Gamarra (1785-1841), en 1831 se inaugura el Ateneo de Perú. Por falta de número suficiente de estudiantes, el primer curso se suspende pero a petición de los alumnos, Mora imparte clases particulares de derecho, cuyo contenido liberal suscita polémica con la oposición conservadora al presidente. Tras la derrota de la dictadura de Gamarra, en 1834, Mora nuevamente abandona el país en el que vive y trabaja.

Desembarca en Bolivia, cuyo presidente, Andrés de Santa Cruz (1802-1865), contratará sus servicios hasta 1838, en Bolivia y fuera del país. El poeta se dedica, como siempre, a la enseñanza, al periodismo y a la política. Primero, trabaja en la reforma de la enseñanza pública, con mérito para el aumento del número de las escuelas de artes y oficios, así como de las becas de estudios. Colabora en la creación de la Universidad Mayor de San Andrés y ocupa en ella la cátedra de literatura, siendo también profesor de filosofía, derecho y economía política. Además, es autor de libros de texto de gramática española y de derecho, como se ha dicho antes. Su producción periodística es intensa. En 1836, aparece el volumen de *Poesías*, reelaborado y reeditado en 1853.

En el mismo 1836, Andrés de Santa Cruz nombra a Mora su secretario privado; tras constituirse la Confederación Perú-Bolivia, el poeta se encarga de dirigir su primer título de prensa, *El Eco del Protectorado*. Ante el conflicto de la Confederación con Chile, Mora emprende un viaje diplomático a Londres para conseguir la mediación de Gran Bretaña; la misión fracasa. Cuando la Confederación se disuelve y el presidente Santa Cruz deja de gobernarla y emigra a Ecuador, Mora también pierde su cargo. Se queda en Londres y sigue trabajando para el antiguo presidente, volviendo a ser, de una manera inesperada, un exiliado en Inglaterra.

Mientras reside allí, en 1840 publica el volumen de *Leyendas españolas*,

en cuatro lugares distintos en el mismo año: Londres, París, Madrid y Cádiz. Se trata de una colección de veintiún poemas originales del poeta, casi todas de tema histórico, y todas ellas escritas en verso. La obra más extensa del volumen es *Don Opas*, que constituye uno de los focos de interés de esta investigación. De las *Leyendas* y de *Don Opas* se volverá a hablar en seguida.

En los años 1840, al cabo de dos décadas de exilio y de actividad polifacética en el extranjero, el poeta vuelve a España. De 1844 a 1846, es Regente de Estudios del Colegio de San Felipe Neri en Cádiz, en cuyo puesto lo habían precedido Alberto Lista y, pasajeramente, Antonio Alcalá Galiano. Después, se traslada a Madrid. En 1848 es elegido individuo de número de la Real Academia Española.

En 1856 se encuentra de nuevo en Londres, donde esta vez desempeña el cargo de cónsul de España. No cesa su actividad de escritor, periodista y editor: colabora en la parisina *Revista Española de Ambos Mundos* y en la madrileña *América*. En 1858 publica una alabada edición de poesías de Fray Luis de León. En 1860, es elegido miembro correspondiente de la Universidad de Chile en España.

Tras la presentación del *curriculum vitae* abundante de Mora, cabe caracterizar con más precisión su creación literaria. A efectos de este estudio, lo más interesante es su actitud frente al romanticismo y la huella que deja en su poesía George Gordon Byron.

Como se ha dicho, Mora conserva durante toda su vida un “talante racionalista” y un “arrastre clasicista”, en términos de Luis Monguió. No obstante, presenta una tendencia ecléctica y, finalmente, romántica en la poesía; paralelamente, sus consideraciones conceptuales sufren una evolución representada, por ejemplo, en su idea de la imaginación. Dicha evolución es significativa, pues constituye un enlace del poeta con lo romántico, más fehaciente que una declaración verbal o incluso composiciones literarias, cuyo romanticismo podría ser, en teoría, transitorio. Monguió explica el paulatino paso del poeta desde el racionalismo, según el cual la imaginación sería un “mero auxiliar de la razón, un instrumento con el cual podían adornarse y dulcificarse las

asperezas de aquélla [de la razón]”, hasta un punto de vista bien distinto:

en Lima, alcanzó a considerar la imaginación como un agente intermedio entre el mundo de lo sensible y el de lo intelectual, lo cual le permite estimar allí la literatura amena no como un auxiliar o como un simple adorno de los descubrimientos de la filosofía, sino como un ejercicio menos exigente que el raciocinio puro pero más elevado que las manifestaciones de la mera sensación (Monguió 1967: 118).

Aunque Mora no es un romántico nato, tampoco es un clásico formalista, y menos un defensor dogmático del neoclasicismo. Cuando, entusiasmado por Byron, ve en éste el acicate para la renovación de la poesía española, da prueba de desinterés y demuestra que las ideas son para él más importantes que las ideologías. Sin embargo, como se ha señalado, la práctica literaria de Mora no es totalmente identificable con lo romántico. Monguió ofrece una aportación interesante al contrastar dos poemas suyos, los dos de 1833 y ambos con el título de *Imitación de Lord Byron*. El primero de ellos es un soneto, inspirado en *The Devil's Drive*, donde se plasma al diablo que, al contemplar la batalla de Leipzig, constata que es innecesario, pues los hombres se desenvuelven muy bien para desempeñar sus tareas. Ahí terminan las similitudes; Monguió alega varias diferencias significativas:

Byron es específico, su referencia es a cierta batalla de las guerras napoleónicas. Mora, en cambio, generaliza; su referencia es a cualquier loca y monstruosa guerra. Byron personifica los desastres de la guerra en tres figuras, la viuda, la novia, el niño y se permite unos versos blasfemos: «and she [la joven] look'd to heaven with the frenzied air, / which seem'd to ask if a God were there!» Mora, en cambio, sintetiza esos desastres en una figura de Pietà, de Dolorosa: «muere en los brazos de la madre pía / la prenda cara que su dicha encierra». Byron ironiza a lo largo de sus estrofas. El poema de Mora es perfectamente serio y moralizador; su única ironía está en el verso final, libre versión de uno de Byron. «The Devil's Drive» era, según el propio Byron, «a wild, rambling, unfinished rhapsody», y las tres estrofas en cuestión constan en total de treinta y dos versos. Mora, en cambio, se ciñe a la forma estricta de los catorce versos de un soneto. El léxico de Byron es agitado, a veces tético (sulphury glare, cry of despair, mountain of slain, waves of hell, icy tear, frenzied air, hollow cheek, etc.). Mora por el contrario emplea el léxico de un filantropista moralizador (demencia impía, nefanda guerra, madre pía, prenda cara, etc.). El texto de Byron, en fin, ha sido en este caso esencialmente desromantizado por Mora (Monguió 1967: 77).

La segunda *Imitación* es todo lo contrario de la primera: Mora potencia el espíritu byroniano. Lo más llamativo es que los dos poemas se publican a cuatro semanas de distancia, a lo largo del mes de enero de 1833. El tema de la segunda *Imitación* es la soledad del amante desgraciado; su posible fuente, *Stanzas to a Lady on Leaving England*. Monguió analiza la técnica de Mora afirmando que esta vez, el autor amplifica en lugar de sintetizar, detalla más que Byron y, en general, es más explícito que él. El planteamiento general lleva al crítico a una conclusión inesperada:

así como Byron insiste en cada estrofa que ello [el sufrimiento y la soledad del amante] es debido a la exclusividad de su amor no correspondido, Mora encuentra alivio en su aislamiento –irónica, byronianamente– en una ruptura que ha liberado a los dos amantes: a la amada, para que pueda gozar de las pasiones que excita su beldad; al amante, para que pueda sumirse en la contemplación de la Naturaleza. En este poema Mora parece más byroniano que el mismo Byron (Monguió 1967: 79).

Para comprender el cambio radical de una “desromantización” a una “sobrerromantización” de Byron, Monguió evoca el prefacio de Mora al *No me olvidas* de 1825, donde el poeta explica que, al consejo de José María Blanco White (1775-1841), había

«procurado en sus composiciones serias impregnarse del gusto y del carácter dominante de la poesía inglesa», pero que no se había atrevido «a grandes innovaciones, ni a sacudir de un todo el yugo de los modelos que su educación literaria lo ha acostumbrado a respetar», aunque si no lo había hecho no había sido «ni por falta de deseos ni conocimiento» [...] Pero en el caso de la segunda imitación –prosigue Monguió–, sus deseos y su conocimiento parecen haberse sobrepuesto al respeto por los modelos clásicos. Mora, como Jano, mira en dos direcciones: una, la del gusto clásico profundamente enraizado en él; otra, la del gusto que va abriéndose camino en sus propios días (Monguió 1967: 79-80).

La sensibilidad a los valores de la poesía de Byron lleva a Mora a componer más obras de su estilo y temple, por ejemplo *El árbol de la infancia* de 1825 (fuente: *Lines Written Beneath an Elm in the Churchyard of Harrow*) y otros poemas más o menos cortos (cf. Monguió 1967: 81). En el tomo de *Poesías* de 1836, se encuentra una obra un tanto más extensa, *El Convite* (escrita

probablemente en 1834-35), la cual, a raíz del tema del banquete plasmado en ella, ofrece digresiones humorísticas a lo byroniano, en torno a los platos servidos. Las digresiones versan sobre distintos países y culturas contemporáneas e históricas (los italianos, los germanos, los hunos, los godos...); se cita una anécdota de la historia romana, etc. (Monguió 1967: 216).

Durante su estancia en Chile⁷⁸, Mora empieza a escribir un poema que demuestra inspiración byroniana desde el mismo título: se trata de *Don Juan*, una obra digresiva que Miguel Luis Amunátegui califica de “imitación lejana” del poeta inglés. En Lima, Mora termina hasta el tercer canto y para el año 1844 ha concluido cinco. No obstante, existe una divergencia entre Amunátegui y Monguió, respecto de la publicación: Amunátegui afirma que en 1844 se publican los cinco primeros cantos (no menciona lugar ni forma de publicación) y que en 1845 el diario santiaguino *El Siglo* reproduce los tres primeros y una parte del cuarto canto (Amunátegui 1888: 268-69). Monguió, a su vez, llama la atención sobre la coincidencia temporal, en 1840, de la publicación de *Leyendas españolas* con la del primer canto del *Don Juan*, en Lima (Monguió 1967: 304-05)⁷⁹.

En una carta a Ventura Blanco Encalada, de 1837, el poeta explica su actual estado de ánimo, que resulta subyacer a *Don Juan*, así como a *Leyendas españolas*. La clave de su intención y de su tono parece ser la “malignidad inocente”, la cual, sin odio ni rabia, dota al poeta de una mirada lúcida para representar la realidad, incluido todo aquello que provoca disgusto, aversión o, por otra parte, desesperación (cf. Amunátegui 1888: 313-14).

El desencanto es un motivo a tener en cuenta en relación con la obra del poeta gaditano y con *Don Opas* en particular. El propio Mora lo admite y admite también la rabia como un aliciente a la escritura, un elemento inspirador que, diríase, pertenece a la fisiología de la creación. Otra carta a Blanco Encalada, de 1832, reza:

⁷⁸ De una carta a un destinatario indeterminado, del 8 de octubre de 1831, se deduce que Mora había concluido el primer canto de la obra, cf. Amunátegui 1888: 268.

⁷⁹ Hasta esta etapa de la investigación, ha sido imposible consultar la obra. El impedimento ha hecho que no se pueda desarrollar este punto y que el *Don Juan* de Mora no pueda apreciarse en la perspectiva del interés del poeta por lo digresivo. Con todo, los datos aquí citados, en el momento de poder recurrir al texto, abren una vía interesante para una investigación futura.

De mí puedo decir que siempre que escribo versos, estoy medio acalanturado, y esto es que no soy la más sentimental de las criaturas, ni la más blanda de corazón. Así es que lo que más pone en movimiento mi numen en la actualidad es la *rabia*, la cual también pertenece a la parte sensitiva, si no miente Aristóteles; pero es una rabia mansa, excitada por las infinitas tonteras del género humano, una rabia sarcástica que se evapora en cadenciosas desvergüenzas contra todos los follones que conozco (cit. en Amunátegui 1888: 271).

Mora es un autor muy seguro de sus ideas sobre la literatura. Además de un determinado temperamento poético, que ya se ha dicho que no es genuinamente romántico, tiene también un gusto bien determinado; se posiciona a favor y en contra de fenómenos literarios, de movimientos y de autores. Simultáneamente a la escritura de *Leyendas españolas*, en 1835, define su objetivo en los siguientes términos (proceden, una vez más, de una misiva a Blanco Encalada):

Me he echado en brazos de la Poesía con el ánimo de introducir entre mis compatriotas un pequeño cisma contra los *quintanistas* y *melendiztas* y sus anacreónticas y odas epilépticas, tratando de vencer algunas dificultades y de aventurar algunas innovaciones. He tocado todas las teclas, y he tocado de toda clase de ritmos; y aunque haré tanto ruido en el mundo como un ratón en un concierto, logro mi objeto principal, que es divertirme (cit. en Amunátegui 1888: 311).

Mora se expresa en contra del romance y de la rima asonante en general, a favor de una versificación más compleja, eco de lo cual se encuentra también en *Don Opas* (I, CXII-CXV); el poeta critica satíricamente la Escuela de Salamanca, a la cual identifica con la defensa del romance y de lo bucólico (cf. Amores García 1999: 145).

La idea de la renovación de la poesía castellana también está fortalecida por modelos a seguir, propuestos con gran capacidad para distinguir entre sus valores particulares: en un artículo de 1826, destinado a los poetas del Nuevo Mundo, con el ánimo de restituir el esplendor de la poesía antigua, el autor aconseja leer a los griegos, a los latinos y a los ingleses, superiores estos últimos a la mayoría de los franceses (cf. Monguió 1967: 82). La admiración por Byron se une a la que Mora profesa hacia otros escritores ingleses: Shakespeare, Dryden,

Pope, Wordsworth, Scott y otros (Monguió 1967: 83).

En la propia obra de Mora, la antedicha adopción del espíritu de la poesía inglesa no es absoluta. Entre las tonalidades de su dicción, Monguió distingue el espíritu de los clásicos; y en la poesía festiva, la tradición española y la andaluza (Monguió 1967: 83).

En el programa literario del poeta –en todo caso, el programa soñado–, se incluye la creación en España de la comedia histórica. Este propósito guarda relación con la lectura de Shakespeare. Mora encuentra a un escritor idóneo para realizar esa idea: Moratín; pero le recrimina la falta de valor para explotar sus dotes, que no son pocas: “sal, artificio, corrección, pureza” y buen gusto. No obstante, Moratín desaprovechó su disposición al ceder al gusto afrancesado que daba preferencia al teatro de caracteres (el pedante, la mojigata, etc.) sobre los temas históricos, los cuales en principio ofrecían grandes posibilidades al teatro español. Mora busca un poeta atrevido y autónomo, independiente de modas y gustos ajenos; por eso arremete contra los autores fieles al absolutismo fernandino, recurriendo también a una expresión satírica, como lo hará un poco más tarde José de Espronceda en *El Pastor Clasiquino* (cf. Monguió 1967: 104 y 107).

A propósito de este último, Montserrat Amores García llama la atención sobre el hecho de que Mora, deseoso de encontrar a un Byron para la literatura española, a las alturas del año 1835, no manifieste conocimiento de la obra del autor de *La canción del pirata*. Aun desencantado de las posibilidades de Martínez de la Rosa y aunque, por otra parte, en 1835 Espronceda no había dado a conocer ni *El estudiante de Salamanca*, ni *El diablo mundo*, Mora podía haber entrevisto en él la promesa que esperaba (cf. Amores García 1999: 146).

En la aproximación de Mora a la literatura, destaca la ya mencionada carencia de dogma. Sus reflexiones sobre la poesía de la Grecia antigua revelan una forma de enfocar el objeto de consideración, que se caracteriza por un gran desinterés; es más importante buscar la explicación de dicho objeto que determinar posturas a favor o en contra. Esto se infiere de la búsqueda del significado último de los fenómenos, apartando el significado circunstancial que puede ser retenido a efectos de una polémica. Evidentemente, Mora está en contra

de los modelos literarios franceses y, en consecuencia, de un uso mecánico de la tradición de la Antigüedad. Pero su rechazo no es simple recelo, ni tampoco simple casticismo: la idea está fundamentada en la consideración de la poesía griega en su contexto histórico. Los griegos no imitaban modelos ajenos, su poesía fue expresión espontánea de su idiosincrasia, cosa que ha de volver a proponerse la poesía española en el siglo XIX, a semejanza de otras literaturas románticas. Dicha espontaneidad es acorde con el respeto a la disposición natural de cada pueblo. En este sentido, Mora comparte la idea de su antiguo compañero de batalla Antonio Alcalá Galiano, expresada en el prólogo a *El moro expósito*:

[El romanticismo] ha roto la cadena de tradiciones respetables y dado un golpe mortal a ciertas autoridades tenidas hasta el presente por infalibles... Han abandonado los poetas los argumentos de la fábula e historia de las naciones griega y romana como poco propios para nuestra sociedad. [...] Vuelve por estos medios la poesía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos, una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera, y no remedo de lo encontrado en los autores que le han precedido ni tarea hecha en obediencia a lo dictado por críticos dogmatizadores (cit. en Navas Ruiz 1971: 121).

Las palabras de Alcalá Galiano dejan claro el propósito de la inspiración en Grecia y de cualquier otra inspiración: han de retomarse no los medios, o las soluciones particulares, sino los mecanismos y las ideas subyacentes a ellos. La expresión de la España del siglo XIX no puede ser la misma que la de la Grecia antigua ni de ningún otro momento histórico. Luis Monguió apunta a que Mora, al recalcar la necesidad de seguir la disposición natural, se basa, además, en la enseñanza de una escuela filosófica que lo había marcado en todos los aspectos: la doctrina escocesa del *common sense*. El testimonio de los sentidos propugnado por ella, junto a la idea del sentido común como auxiliar del conocimiento, fortalecen, sin duda, una postura adogmática. Monguió añade la idea del buen gusto como co-regidora del pensamiento teórico de Mora; entre ambos, el sentido común y el buen gusto alejan al poeta de “los adherentes *por sistema* a las escuelas o facciones tanto clásicas como románticas [las cursivas son mías – JCN]” (Monguió 1967: 306).

En el prólogo a las *Leyendas españolas*, Mora, con resolución y sorpresa al

mismo tiempo, hace referencia a la batalla de los clásicos y los románticos, en la que no quiere participar por motivos que merece la pena citar *in extenso*:

Tengo una razón muy poderosa para abstenerme de tomar parte en esta disputa: y es que no la entiendo. Tan incomprensible es a mis ojos el clásico que desdeña, desprecia o ridiculiza los nuevos elementos artísticos que ha introducido en la Literatura de los pueblos meridionales, el mayor conocimiento que han adquirido de la alemana y de la inglesa, como el romántico que trata tan irrespetuosa y hostilmente a los modelos de perfección que abundan en las filas contrarias. Nadie me hará creer que Shakespeare es un bárbaro, y Calderón un extravagante; ni tampoco podré persuadirme que fueron dos genios de primer orden, por la única y exclusiva razón de no haberse sometido a ciertas reglas, y de no haber adoptado cierto género de imágenes y metáforas que son, en entender de ciertos hombres, condiciones necesarias y límites positivos de la excelencia literaria, y trabas mezquinas y absurdas, en opinión de otros que batallan en las filas opuestas. Aquella excelencia, según me lo han enseñado mis maestros, y según lo que la experiencia de todos los siglos confirma, nunca podrá obtenerse, sino adoptando el género de composición y el giro de ideas más análogas a las disposiciones naturales y al temple espontáneo del individuo, y jamás será el resultado de un sistema, ni del empeño de justificar prácticamente *invita Minerva*, ciertas opiniones, modas o doctrinas. De este último principio nunca saldrán más que producciones contaminadas con aquel insoportable vicio, que es el mayor enemigo de la originalidad, del buen gusto y de la perfección literaria: la afectación (Mora 1840: XII-XIII).

A continuación, el poeta pide que sus *Leyendas* no se aprecien según los criterios de ninguna doctrina, sino que se lean como suyas propias.

Con todo, la crítica literaria no siempre se ha mostrado favorable a la obra de Mora. No todos le son tan propicios como Luis Monguió, el biógrafo soñado de todo escritor, aunque por lo general se reconoce su dominio de la técnica, su soltura en la versificación y su afán por las formas métricas complejas. Se destaca el poso clasicista que persiste en él y se le recrimina una escritura razonada. Miguel Luis Amunátegui expresa un juicio escueto y bastante severo, cuya distribución gráfica en el libro –en párrafos sobrios y tan cortos como una frase sola–, lo convierte en implacable. Según él, el único mérito literario del poeta son las *Leyendas españolas*, salvando cuyo volumen, Mora “se ha apartado muy poco de los senderos trillados”. El crítico prosigue, en dicho tono de sentencia escueta:

Las poesías de Mora tienen calidades negativas, más bien que positivas, esto es, carecen de defectos, pero no abundan en bellezas.

Sus composiciones son clásicas, no porque deban ser propuestas como modelos a las generaciones presentes y futuras, sino por cuanto están vaciadas en el molde de la escuela denominada clasicismo.

No hay en ellas esos chispazos que revelan un cerebro poderoso y creador, ni esas efusiones inefables de una sensibilidad exquisita.

Les falta la originalidad (Amunátegui 1888: 340).

Sin negar al poeta inclinaciones románticas, Monguió repara en la diferencia que su temperamento, reforzado por las ideas de los filósofos del *common sense*, interpone entre él y una mente romántica genuina. Dice, a propósito del poema *El clima*, procedente del *Aguinaldo*:

Parece como si en este poema se nos manifestase su autor cediendo, aunque no lo quiera, a la placidez de la vida grata: las sensaciones placenteras se le imponen; la pura razón –la razón que se encabrita ante las alturas y las dificultades– les cede el paso. Es decir, que si bien nos hallamos siempre ante el problema de determinar la relación entre el mundo físico y el espiritual que un romántico resolvería monísticamente, con un absoluto, Mora fiel a los antecedentes filosóficos que adujimos antes, reconoce que no siempre puede el hombre respirar el aire ahilado de las grandes alturas, reales o metafóricas, de la cordillera o del intelecto [...] y que a veces cede a la simple dicha del existir, sin complicaciones. Lo romántico sería tender a lo sublime y desesperarse al no alcanzarlo; Mora, por el contrario (como Addison, como Blair, como Reid, como Stewart), reconoce las humanas limitaciones (Monguió 1967: 99).

María del Carmen García Tejera matiza la imagen del Mora conciliador y ponderado, recordando el poema de 1836, *El melancólico*, a favor de la opinión de que las líneas del prólogo ahora citado “en ningún momento pueden encubrir su [de Mora] verdadera actitud hacia el Romanticismo”. El poema en cuestión dice, dibujando una caricatura del romántico: “Pálido, desgredado, macilento, / mejilla hundida y húmedos los ojos, / en muelle canapé medio sumido / y en los profundos piélagos absorto”. Pasando de las reflexiones teóricas de Mora a su praxis literaria, la investigadora considera que ésta “apenas tiene nada de romántica”. Y añade: “si hubo en él algún intento de conciliación teórica con el Romanticismo, su obra poética lo echa por tierra” (García Tejera 2000: 134).

Cabe volver a las propuestas teóricas, que no abstractas, de Mora, respecto de la poesía española y de un Byron español, en el contexto de las *Leyendas*. Montserrat Amores García llama la atención sobre el hecho de que sea la ausencia de un homólogo de Byron y de sus consiguientes valores de renovación en España la que impele a Mora a introducir el arte byroniano a su manera, resultado de lo cual son, precisamente, las *Leyendas españolas*. A la hora de su publicación, Mora no tiene conciencia de la paralela preparación –con resultados mucho más completos y con una madurez artística infinitamente mayor–, de *El diablo mundo* de Espronceda. Pero las *Leyendas* tienen el mérito de mostrar una posibilidad importante para el romanticismo historicista. En palabras de Amores García, se trata de haber mostrado “cómo el «romanticismo tradicional», aquel que intentaba recuperar el pasado histórico, podía dotarse de contenido social y político [...]”. Con todo, según prosigue la investigadora,

Espronceda siguió llevándole la delantera porque en 1835 publicaba *La canción del pirata* y *El mendigo*, apartándose definitivamente del formalismo del primero para incorporarse plenamente al segundo, y en el mismo año en que se publicaron las *Leyendas españolas* de Mora publicaría *El estudiante de Salamanca* en el volumen de *Poesías*, ofreciendo al lector una lección parecida a la de Mora (Amores García 1999: 146).

Miguel Luis Amunátegui prueba que las *Leyendas españolas* se escribieron en Bolivia; por la mención en la octava CI del canto I y por otra mención en una carta, Mora deja constancia de haber estado componiéndolas en 1835 (cf. Amunátegui 1888: 322-23). El biógrafo relaciona la obra con Byron y con *Don Juan* en concreto, destacando la presencia de las digresiones. También recalca la mezcla de lo serio y lo festivo, a manera de Byron y de Ariosto. Pero en esto, según él, termina el parecido. Mora no sale muy bien parado de la comparación:

El poeta español está muy lejos de desplegar la sublime entonación del poeta inglés.

No posee como Byron ni la brillantez de la fantasía, ni el ardor de la pasión.

Sus figuras son por lo general poco o nada pintorescas; sus reflexiones, comunes, aunque con frecuencia sensatas.

Murmura de los reyes, de los sacerdotes, de los nobles; se burla de ellos; pero más o menos en el tono que suele hacerlo un periodista (Amunátegui 1888: 323).

A continuación, Amunátegui discute con la idea de Mora sobre la relación de la forma y del contenido en la poesía. Critica la identificación que realiza el gaditano, por no distinguir entre los contenidos apropiados para la poesía y los que convienen a la prosa; en este sentido, para Mora, el cambio de modo de expresión no implica cambio de razonamiento alguno. Amunátegui resume: “La poesía era para Mora el razonamiento común expresado en versos dificultosos y esmeradamente elaborados. [...] Era tan indulgente por lo que tocaba a la materia misma, como riguroso por lo que tocaba a la forma métrica” (Amunátegui 1888: 324). El crítico recrimina a Mora indiferencia ante las diferencias de “ideas y de afectos”, y del “colorido del estilo”, que separan la prosa y la poesía.

De manera que las dos formas de expresión parecen distinguirse, a los ojos de Mora, por el uso del verso rimado, eso sí, cuidadosamente pulido. Amunátegui cifra en ello la razón del fracaso del poeta en las *Leyendas españolas*. Afirma que

el verso es propio sólo para servir de órgano a asuntos que por su belleza, su gracia u otras calidades de este género, merezcan ser expuestos con especial esmero.

[...]

La relación necesaria que debe existir entre la naturaleza del razonamiento, y el primoroso arte que se trata de lucir en ese lenguaje armonioso denominado versificación, no significa de ninguna manera que deba buscarse la exageración o la extravagancia. El poeta puede ser muy noble y muy brillante sin caer en la hinchazón.

No se concibe cuál sería el objeto de expresar en verso, y particularmente en verso difícil, aquello que podría ser comunicado muy bien con la vil prosa, o a lo menos con una prosa cuidada, aunque no sujeta a trabas tan estrechas como las del metro.

Por ajustarse a un sistema contrario, Mora, a pesar de ser uno de los versificadores más eximios e ingeniosos de la lengua castellana, no ha logrado muchas veces sostenerse a la altura debida en gran número de sus estrofas (Amunátegui 1888: 326-27).

Con todo, el crítico reconoce las *Leyendas* como la mejor obra del poeta.

Tras su primera edición, el volumen tuvo muy buena acogida. Alberto Lista llegó a publicar tres artículos acerca de él; reconoce su novedad en las letras españolas, con lo cual su autor pudo considerar cumplido y recompensado su propósito. Con respecto al lenguaje y la composición, Lista dice:

El lenguaje por lo general es puro y correcto; la versificación fluida y sonora, aunque tal vez peca por la multiplicidad de versos pareados, que no hacen buen efecto demasiado repetidos, a no ser en el género festivo; los adornos, acomodados sin afectación y distribuidos con sobriedad; el tono pasa con frecuencia, a imitación del Ariosto, de lo

grave a lo tierno y a lo jocoso (cit. en Amunátegui 1888: 327).

Lo que no suscribe Lista es el rechazo de los arcaísmos por Mora. Esta postura del autor de las *Leyendas* explica por qué en su obra se hallan bastantes anacronismos. Si bien debe tenerse en cuenta la intencionada llaneza del lenguaje y el elemento jocoso en él, también es cierto que el verso de Mora en ocasiones produce la sensación de un prosaísmo fuera de lugar. Algo similar observa Amunátegui: la recriminación que hace a Mora de no respetar el *colorido local* se refiere indirectamente a los anacronismos estilísticos y de contenido: “pues pone [Mora], en boca de muchos de sus personajes, reflexiones o palabras que no son propias ni de la época en que se supone que ellos han vivido, ni de la situación en que los ha colocado el poeta” (Amunátegui 1888: 329).

Lista no es el único en aplaudir la novedad de las *Leyendas* y en relacionarla con Byron. Lo hace también Andrés Bello (1781-1865), quien justifica su asociación de la obra de Mora a *Beppo* y a *Don Juan* por algunas características formales de las *Leyendas*: “por el estilo alternativamente vigoroso y festivo, por las largas digresiones que interrumpen a cada paso la narración (y no es la parte en que brilla menos la viva fantasía del poeta), y por el desenfado y soltura de la versificación que parece jugar con las dificultades”. Bello alaba también el equilibrio entre la fluidez, la hermosura y la sencillez del verso de Mora: una poesía que

se desliza mansa y transparente, sin estruendo y sin tropiezo, sin aquellos, de puro artificiosos, violentos cortes del metro que enuncian pretensión y esfuerzo; y al mismo tiempo, sin aquella perpetua simetría de ritmo que empalaga por su monotonía: todo es gracia, facilidad y ligereza. Y no se crea que es pequeño el caudal de galas poéticas que cabe en este modo de decir natural, sosegado y llano, que esquivo todo lo que huele a la elevación épica, y desciende sin degradarse hasta el tono de la conversación familiar (cit. en Amunátegui 1888: 328).

Ahora bien, dentro del tomo de las *Leyendas españolas*, cabe enfocar *Don Opas*, un poema muy útil para completar la imagen del uso y el espectro de las

posibilidades del poema digresivo en España⁸⁰. Es preciso aclarar un tanto su intención y la máscara histórica que usa; así, yuxtaponiendo estos datos sobre el argumento⁸¹ y sobre las páginas analíticas de la presente investigación, se comprende mejor el doble fondo crítico y satírico del poema.

Dado el compromiso político y –en términos más amplios, público–, de Mora, no sorprende la fórmula de *Don Opas*, pensada entre los extremos de un argumento histórico y de la realidad contemporánea española candente pero disfrazada. La vertiente satírica, estrechamente relacionada con la elección de un tema contemporáneo, está enfocada a presentar y denunciar la caída de España ante la invasión francesa, como había ocurrido antaño ante la agarena. Montserrat Amores García recuerda que, respecto del paralelismo histórico, puede hacerse una doble transmutación: la fecha de 710 en la obra de Mora representa tanto el año 1808 como 1823 (cf. Amores García 1999: 136).

El poeta plasma la caída del reino godo del rey Rodrigo ante los árabes, a consecuencia de la violación por éste de la hermosa Florinda; el padre de la joven, don Julián, toma venganza aliándose contra Rodrigo con los árabes y con el obispo don Opas. Mora no sólo presenta los acontecimientos, sino también, característica de gran importancia en esta obra, los discute y los denuncia. La denuncia es patente: tratándose de la caída del país, Mora resalta el mecanismo de la re-caída, de los males que vuelven a lo largo de la historia, por culpa de que los españoles no escarmentaron de las lecciones del pasado. España está presentada como víctima de una invasión pero también como un país responsable de su pérdida, por causa de los vicios de los gobernantes y de los ciudadanos.

La leyenda de Rodrigo y Florinda, como se ha indicado en el capítulo I de esta tesis, constituye un tema literario muy antiguo y retomado en numerosas ocasiones, bajo la forma de romances, leyendas y dramas, por autores cristianos, árabes y mozárabes. El propio Mora da pruebas de conocer varias elaboraciones literarias de su tema, al evocar sus títulos dentro del poema o en las notas adjuntas. Se evocan romances y crónicas de distintas épocas: la *Crónica Silense*,

⁸⁰ Al finalizar la última revisión de esta tesis ha llegado a mi conocimiento la reciente edición de las *Leyendas españolas* por parte de los profesores Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011) que no he podido consultar para la redacción de las páginas dedicadas a Mora y su obra.

⁸¹ Véase el resumen argumental del poema en el *Apéndice*.

el *Cronicón* de Alfonso III, *Historia de Toledo* del Conde de Mora, *Historia de España* del Padre Mariana, así como las versiones literarias del tema: el *Rodrigo* (1793) de Pedro Montegón o la contemporánea *Florinda* (1826) del Duque de Rivas, entre otros títulos.

Sólo en el siglo XIX, el tema goza de popularidad entre numerosos escritores españoles y extranjeros; en el recuento realizado por Joaquín Díaz figuran, entre otros: *The Romance of History of Spain* de Telésforo Trueba y Cossío (1830), *Pelayo* de José de Espronceda (1840), *El puñal del Godo* (1842) y *La calentura* (1847) de José Zorrilla, *The Vision of Don Roderick* de Walter Scott (1811) y *Roderick the Last of the Goths* de Robert Southey (1815) (cf. Díaz 2001: 80). A propósito de este último título y de lo que viene afirmando gran número de autores, Rodrigo no fue, en realidad, el último rey goda. Joaquín Díaz advierte que las investigaciones modernas prueban la existencia de al menos un sucesor, Aquila, quien reinó durante tres años, seguido probablemente por otro rey llamado Ardo (cf. Díaz 2001: 67).

Las sucesivas versiones de la leyenda pueden variar considerablemente en cuanto al contenido y a los datos acerca de los personajes; por ejemplo, Don Opas, quien al final del poema de Mora desaparece sin que se sepa nunca nada más de él, en otra elaboración vagamente mencionada por Díaz muere en la cárcel, en la que lo encierra Don Pelayo (cf. Díaz 2001: 87). Igualmente, se observan diferencias considerables en cuanto a la presentación de los protagonistas, incluido su peso en la historia y su valoración implícita por parte del autor. Así, el rey Rodrigo puede resultar “un déspota, cruel, lascivo, cínico” o al contrario, “un ser humano cargado con el peso del destino, consciente de su responsabilidad y su desgracia” (Díaz 2001: 81).

Con todo, en numerosos romances sobre Rodrigo se dan tres constantes argumentales, a saber: la cueva de Hércules (en el poema de Mora, una torre), en la cual está depositado el presagio secreto de la invasión agarena; la violación de Florinda; y, por último, la penitencia del rey (cf. Díaz 2001: 68-71). Desde el punto de vista de esta investigación, en *Don Opas*, mucho más que el argumento, interesa su tratamiento y el modo de escribir en general. Es imprescindible explicar algunos de los disfraces del poema: personajes encriptados bajo

pseudónimos históricos.

Aunque es evidente que el texto de Mora remite a un espacio histórico distinto del representado literalmente, también es cierto que, como demuestra Montserrat Amores García, los personajes y los hechos del siglo VIII no siempre tienen una lectura única. Según apunta la investigadora,

la narración de los acontecimientos históricos puede remitir a diferentes sucesos de la historia inmediatamente anterior o contemporánea española: unas veces, la mayoría, se refiere a la invasión francesa y a las intrigas que la provocaron; otras a la guerra civil carlista o a los hechos acaecidos en América durante la independencia de algunas colonias españolas. Los personajes históricos medievales no encarnan siempre la figura de un personaje del pasado reciente: don Opas será en ocasiones Escoiquiz, y otras representará el papel de la Iglesia española en general; Tarif hará las veces de Murat o de Angulema; unas veces Rodrigo será Godoy, otras don Julián personificará la indecisión y falta de carácter del joven infante Fernando (Amores García 1999: 129).

Asimismo, los hechos: por ejemplo, la entrevista de Julián con el moro Musa (en *Don Opas*, Muza), que tiene lugar en Ceuta, representa el encuentro entre Napoleón y Fernando, celebrado en Bayona en 1808 (cf. Amores García 1999: 135).

Mora trastoca también la asociación primera que podría hacer el lector: si, acostumbrados por las *Cartas marruecas*, podemos esperar encontrar en Musa la figura del observador externo ilustrado, Mora, además, lo dota de un papel de portavoz de las ideas republicanas; en términos de Amores García, “Musa es, más que musulmán, un republicano ilustrado que critica duramente un país en el que prevalece todavía el orden tradicional del Antiguo Régimen y en el que las luces de la Ilustración han alumbrado demasiado poco” (Amores García 1999: 135).

Capítulo II. Los modos de expresión.

Los temas

Podemos pensar en el poema digresivo a través de problemas definidos, delimitados, autónomos, como, dentro de lo posible, se ha hecho en el capítulo sobre la digresión, la ironía romántica y el fragmentarismo. No obstante, cuando analizamos el uso de dichas categorías y técnicas en un texto concreto, pronto nos damos cuenta de que éstas se relacionan entre ellas. Es posible analizarlas por separado pero muy raras veces en estado puro. Las categorías, definidas, descritas, contextualizadas teóricamente, pocas veces dejan al investigador adscribirse a una única función dentro de la obra. Por ejemplo, la digresión existe en tantas variantes y desempeña tantos papeles que en el análisis, debe necesariamente unirse a otros conceptos. En las páginas que siguen, se alegan ejemplos de la práctica digresiva de los autores elegidos. Ha sido preciso agrupar los aspectos que se discuten en núcleos que, si bien pueden parecer arbitrarios, sirven para esquivar la fuerza difuminadora que produce la materia tratada. La tarea resulta más difícil por cuanto, en una lectura crítica de un poema digresivo, siempre es preciso tener en mente la pluralidad de esta forma poética, es decir, disponer de una suerte de compendio virtual de sus características que pueden manifestarse inesperadamente y casi nunca aisladas.

Una clasificación unívoca de los componentes del poema digresivo parece imposible. Se trata de un problema reiterado, con el cual topamos al proponernos el estudio de cualquier concepto, como el narrador, el lector, la ruptura, lo metaliterario, la alusión al mundo contemporáneo, etc. Todo ejemplo de metaliterariedad se presta a una interpretación paralela en función de su relación con la tradición literaria, con la cuestión del yo romántico o con el humorismo. Se trata de la misma dificultad que la que nos acomete al tratar de resumir un poema digresivo: señalando un elemento, es sumamente difícil extraerlo del tejido del texto en estado puro y descomponer el poema en elementos primarios claramente delimitados. Por alegar un ejemplo, ya no de conceptos rotundos, sino de palabras

que indican las relaciones temporales y semánticas en el relato: los vocablos *cuando*, *mientras*, *entretanto* o *sin embargo* moldean el tiempo y el espacio – también el mental–, de la obra (fenómeno patente en las escenas colectivas y las inspiradas en la epopeya). Pero a la vez, son un medio de expresión de la presencia del narrador dentro del mundo ficcional. Asimismo, dirigirse al lector puede ser una herramienta de la parábasis, de igual modo que de la autocreación del narrador, o una manera de formar la posición del lector respecto de la obra.

Es la continuidad de los planos –de acción, de presencia, de argumento, de relación del narrador con lo representado y con el lector–, la que causa la imposibilidad de reducir los elementos distinguidos a una sola función. Por ello, un elemento puede ser presentado en tanto una característica general del poema o en tanto una cuestión particular. El problema corresponde perfectamente a una constatación de Italo Calvino sobre el *Orlando furioso*: “Definire sinteticamente la forma dell’*Orlando Furioso* è dunque impossibile, perché non siamo di fronte a una geometria rigida: potremmo ricorrere all’immagine d’un campo di forze, che continuamente genera al suo interno altri campi di forze” (Calvino 1986: 761).

Dado su peso en el poema digresivo, las categorías o fenómenos de la ironía, del sujeto, de la ruptura, etc. atraviesan el análisis de cualquier otro elemento y, por otra parte, sólo se pueden comprender después de haber abordado la totalidad de sus implicaciones e intervenciones en el poema. El engranaje que componen y la imbricación que acarrearán pueden analizarse tan sólo mediante una lectura abierta a la pluralidad de sus funciones.

1. Los modos de expresión

1.1. La dialéctica del poema digresivo. Ironía y digresión

Durante la lectura, el problema de la ironía se une al concepto de la dialéctica, y es por la naturaleza de la ironía romántica antes expuesta. En el caso del poema digresivo, la dialéctica no tiene por qué remitir a una situación literal de enfrentamiento de fuerzas opuestas. Partiendo de que, como ya está suficientemente probado, la ironía romántica es un intento constante de domar contradicciones, podemos extrapolar esta tesis y aplicar el concepto de dialéctica a todo cuanto sea objeto de la ironía romántica. El sujeto irónico está en movimiento constante y lleva a cabo búsquedas, revocaciones, argumentaciones, destrucciones etc.; es un sujeto dinámico. La dinámica que debe operar en un terreno de contradicciones se convierte en un movimiento dialéctico generalizado. Es justificado analizar ironía y dialéctica juntas; en el caso del poema digresivo, es justo agregar al análisis su instrumento retórico, su vehículo por excelencia: la digresión. La dialéctica necesita del discurso; la ironía en la forma poética en cuestión, no puede prescindir de la digresión; como observa Stefan Treugutt, los dos distintivos más característicos del poema digresivo, la digresión y la octava real, son una transcripción del pensamiento en acción y en proceso (cf. Treugutt 1999: 14). Por ello, se tratarán aquí los tres como un primer núcleo, un primer criterio analítico.

Treugutt defiende el carácter ilógico o, de hecho, alógico, del poema digresivo. Pese a transmitir las ideas de una manera articulada, positiva, declarativa, la carga intelectual de la obra no debe forzosamente tener una estructura simétrica. Por lo que Treugutt aboga es por la multiplicidad del poema y por su carácter de documento del intelecto:

¿Y por qué un poema saturado, de principio a fin, de ideología, un poema manifiestamente orientado hacia diversos objetivos, debería ser precisamente un ejemplo de pensamiento conciso, sobriamente lógico? No se trata de una serie de operaciones

mentales equivalentes, de las cuales basta componer, por inducción, una frase veraz. Se trata de una muestra complicada del proceso mismo del pensar ideas, una serie de afirmaciones de diversos signos, que se solapan (Treugutt 1999: 17).

La liberación del poema de la obligación de la lógica le confiere la capacidad para realizar un retrato auténtico de la mente humana. Las asociaciones más irracionales también tienen su lógica, su encadenamiento no es azaroso, pues se guía por el interés que mueve el pensamiento del hombre en el momento determinado.

Treugutt subraya que no se trata de una serie de operaciones equivalentes; pero en cierto sentido, el poema digresivo ofrece una equivalencia pacificadora contra una dialéctica de aporías, contrarios y contra la propia reducción de contrarios. En términos del mismo investigador,

En *Beniowski*, uno cuenta su relato, comenta sus convicciones, articula opiniones, anota sensaciones, de acuerdo con el principio de lo equivalente e intercambiable. La integración de las tramas temáticas, la integración de diversas categorías estilísticas está tan avanzada [...] precisamente porque reina la intercambiabilidad libre de todo contra todo (Treugutt 1999:177).

En tal tesitura, hemos de preguntarnos si lo que contemplamos es equivalencia y equilibrio, o es labilidad. Iguales en peso y en valor, los elementos que se cambian y truecan, son, sin embargo, muy heterogéneos y, en realidad, no son sustituibles. En tal caso, la equivalencia es posible gracias a la absorción de temas y estilos variados por el poema, y porque aparecen en el texto desde el yo, el elemento cuya presencia organiza la diversa materia en un todo.

En relación con ello, la ironía plantea siempre el problema de la intención de la palabra y del significado del mensaje. La respuesta desemboca habitualmente en el problema de la verdad, del cual ya se ha hablado. Pero es preciso insistir en un aspecto menos atendido de la intencionalidad de la ironía: la voluntad de significar. Tiene razón Claudette Kemper cuando afirma: “The ironic game is not to mean. The ironist does not «mean to say»; he un-does and re-does the meaning in what he says”, lo cual sucede porque “the ironist is marked above all by that unusual temperament of mind that prefers an eternal dialectic to a

temporary truth” (Kemper 1967: 711). Pero la ironía desea reproducir las relaciones entre las cosas desmintiendo los esquemas mentales que las envuelven. Pretende representar la realidad pero no superficialmente, sino vertebrándola, insistiendo en sus articulaciones. Por ello, la digresión no es un mero medio y no es lo que pretende Joaquín Casaldueiro: una “estructura sentimental”. La percepción del investigador abarca la digresión de las épocas anteriores al romanticismo; la variante romántica, incluida la de *El diablo mundo*, es, en su opinión, “completamente innecesaria para la inteligencia del poema” (Casaldueiro 1951: 27). En realidad, la subjetividad vinculada a la “estructura sentimental” no impide que la digresión sea perfectamente cerebral. Es un lenguaje, es decir, recursos y semántica, la cual puede entenderse como una predisposición a interpretar los fenómenos aludidos por el texto. Semántica quiere decir también gramática: la digresión tiende a estructurar la realidad y si bien es una estructura antijerárquica, el sentido de la arquitectura de lo representado es manifiesto.

La ironía está acompañada por la fuerza: existen numerosas metáforas de armas, hilo cortante, doble hilo, saeta envenenada y, en otro orden de ideas, el “campo di forze” de Calvino, oposición, lidia, reducción, socavamiento, etc. El lector tampoco escapa, su relación con el texto es la del combate con un ente, un ser de posibilidades ópticas y ontológicas incalculables: un texto que, por causa de la ironía, se convierte en proteico. Según comenta Clayton Koelb en unas observaciones sobre Kierkegaard,

we participate in a process that has no predefined conclusion. Kierkegaard's ironic deception produces an experience in which the reader must grapple energetically with a protean text that refuses to remain static. If we find the difficulties of reading *Either/Or* at least as great as those of wrestling with Proteus, we are not failing. We are reading well (Koelb 1997: 31).

La riqueza óptica de la ironía la coloca en un lugar privilegiado dentro del poema digresivo y la convierte en una abrazadera de la dialéctica de las contradicciones. Pero además, dentro de la ironía misma también se da una dialéctica: un movimiento de contradicciones que la capacita para ser el motor del poema. Un ejemplo claro de ello es la fricción entre la pesadez y la levedad, esta

vez no como objetos a los que uno puede acercarse con el instrumento de la ironía para tratar de conciliarlos o reducirlos, sino en tanto mecanismo que origina, da comienzo a la ironía misma. Italo Calvino en una de sus “lecciones americanas”, dedicada a la levedad, explica la condición del escritor a través del mito de Perseo (Calvino 1990: 16-18). En el combate con la Medusa, Perseo salva su vida por no mirarla nunca directamente. Calvino presenta al héroe griego como encarnación de la levedad –contra la Gorgona-pesadez–, y figura de todo escritor. La elección es excepcionalmente acertada en el caso del escritor manifiesta y declaradamente irónico. Perseo es portador del mecanismo de la ironía, de la cual, por cierto, no sin razón se habla en términos de “mirada oblicua”.

Pero la historia de Perseo y la Medusa no termina en la victoria de la levedad. Calvino recuerda cómo de la sangre del monstruo nace un caballo alado, Pegaso. La pesadez y la fuerza poderosa de la inmovilidad (pues la mirada de la Medusa lo conviere todo en piedra) pueden trocarse en su contrario. Pegaso hace brotar, de una coza, la fuente del Monte Helicón, en la cual beben las Musas. También, las sandalias aladas que Perseo usa en su hazaña son regalo de las hermanas monstruosas de la Gorgona. Finalmente, el héroe, después de su victoria, se lleva la cabeza cortada y la utiliza como arma en combates futuros, ya que la mirada de la Medusa conserva su poder después de muerta (Calvino 1990: 17-18). Calvino define así su táctica, y la del escritor irónico: “Perseo consigue dominar ese rostro temible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa [...]” (Calvino 1990: 17).

El narrador del poema digresivo es por excelencia el que lucha contra la pesadez mediante la levedad. Son dos valores opuestos, prevalece una lucha interrumpida y oculta, la cual, no obstante, no implica cobardía ni falta de convicción en el sujeto. Pero en el ensayo de Calvino vemos que entre pesadez y levedad sucede un proceso muy distinto a un enfrentamiento o una exclusión mutua. La historia póstuma, por así llamarla, de Perseo y la Medusa, las posiciona en la relación de inferencia, parece que lo pesado implica lo leve.

No es un punto de vista extravagante; pocas veces pensamos en los fenómenos culturales según las categorías naturales. Cuando Calvino dice que la

pesadez, la inercia y la opacidad se apoderan de toda escritura desde que el escritor deja de estar expectante contra ellas (Calvino 1990: 16), insiste en una dinámica de expansión del todo orgánica, una naturaleza casi vegetal del pensar y el escribir. Asimismo funciona la dialéctica del sujeto digresivo. La oposición de los términos involucrados en la disputa es sutil, ya que tanto la levedad como la pesadez actúan no en un ámbito externo al sujeto, sino dentro del mismo. Él pretende asirlas con la única herramienta válida de la que dispone: la inteligencia de la mente.

El lenguaje, el medio de expresión de la mente más privilegiado, es, si no una manzana de la discordia, un objeto sometido a tendencias opuestas. En otro lugar de su texto, Italo Calvino presenta dos líneas tradicionales de tratamiento poético de la realidad a través del lenguaje: sustracción de peso o, al contrario, alimentación de lo concreto, de la robustez del idioma. Las dos tendencias constituyen vertientes muy duraderas (paradójicamente, en el primer caso) en la poesía europea:

Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvíscolo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones (Calvino 1990: 27).

Los iniciadores de las dos líneas son, respectivamente, Cavalcanti y Dante.

Forzando un poco la contraposición se podría decir que Dante da la solidez corpórea incluso a la especulación intelectual más abstracta, mientras que Cavalcanti disuelve lo concreto de la experiencia tangible en versos de ritmo escandido, silábico, como si el pensamiento se fuera separando de la oscuridad en rápidas descargas eléctricas (Calvino 1990: 27-28).

El poema digresivo se sitúa del lado de la levedad, la cual puede ser perfectamente una gravedad liviana. Al contrario de los pareceres de numerosos lectores y críticos, no constituye un dominio del caos; más bien responde a la definición propia de Calvino: la levedad se asocia con la precisión y la determinación, no con el azar y lo inconcreto. Paul Valéry lo ha expresado de un modo sugerente: “Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume”

(Calvino 1990: 28).

Ahora bien, cabe presentar unas características y unas funciones básicas de la digresión en los cuatro poemas digresivos elegidos. Se trata de indicar cuál es su estructura desde el punto de vista de lo que se ha intentado englobar bajo el nombre de dialéctica: movimiento, en un sentido amplio.

En *El diablo mundo* se halla una definición de la digresión. Se ofrece al lector fuera de un propósito teórico y, de hecho, no es un enunciado sólido sino una mención pasajera. Pero lo que explica de la digresión es exacto y muy acertado desde el punto de vista del movimiento. Los versos 2493-2494 dicen: “El pensamiento que cruzó la mente / De la honrada mujer del concejal”. A continuación, se cita el razonamiento de la mujer. Si leemos estos dos versos haciendo énfasis en la palabra *mente*, en seguida descubrimos el peso del verbo *cruzar*. La mente está cruzada e inspeccionada, revisada instantáneamente en todos sus estratos. El pensamiento que la cruza también cala en ella; y antes de salir para perderse, se lleva una imagen fotográfica, se lleva material de todo el terreno mental de la persona, una especie de muestra arqueológica de la memoria. La digresión es un *flash* fotográfico y una cala en profundidad que da cuenta de las ocupaciones y andanzas del pensamiento.

En los poemas digresivos, habitualmente, la digresión comienza mediante un salto, a veces temperado por una advertencia del narrador, un *nota bene*. Los ejemplos son incontables, baste citar uno del canto I del *Don Opas*: en la octava LXXVIII se termina de citar la carta de Opas a don Julián. El último verso contiene la fecha y la firma: “Toledo y mayo de veintitrés. DON OPAS”. La octava siguiente traslada al lector al aposento de Julián; pero su reacción a la carta se comunica más tarde. Por ahora, el narrador hace abstracción de la misiva y, sin dejar adivinar el rumbo que pretende tomar, abre una comparación homérica del hombre conmovido por una pasión a una corriente subrepticia de agua que estalla en un declive. La comparación es convencional, de corte neoclásico y, como empieza por la imagen de la corriente, deja al lector desorientado hasta saber cuál es su relación con el argumento.

Por cierto, *Don Opas*, aunque es el poema menos metaliterario entre los cuatro, contiene un recurso metadigresivo al principio, en el epígrafe principal, independiente de los epígrafes particulares de los sucesivos cantos. Los versos retomados de la *Floresta de rimas antiguas castellanas* rezan: “La digresión os pide mil perdones, / Que yo suelo pecar en digresiones”. Es decir, la presencia de la digresión en el texto está inaugurada por un epígrafe dedicado a la digresión, el cual recalca la intensidad de su presencia (“suelo pecar”).

A su vez, la vuelta del narrador de una digresión está marcada con frecuencia por una supuesta excusa de un narrador despistado y desordenado, junto con asertos de su apresuramiento para retomar el hilo del relato. En *Don Opas*, el narrador finge vigilar las proporciones deseables del texto, al declarar: “Larga ya es esta digresión; tornemos” (II, XIX). O, con la firmeza del que lleva las riendas del relato: “Lejos del conde y de Tarif estamos, / Y dando sin querer enorme brinco” (I, CI). Son soluciones típicas y abundantes en todo poema digresivo.

No contento con ellas, el narrador de *Don Juan Poznański*, en vez de volver de la digresión, decide suprimir el punto en el que había dejado al protagonista antes de emprenderla. El canto I termina con la escena amorosa, en la que la amada amenaza con suicidarse ante el amado que la escucha de rodillas. Desde la genuflexión, el narrador ha pasado por varias reflexiones y, muy absorto en ellas, ahora se da cuenta de que es tiempo de volver con su héroe (II, 225). Asevera que, mientras el discurría, el joven ha permanecido arrodillado.

Esto genera una nueva digresión que anticipa la incredulidad de los lectores. El narrador finalmente confiesa que, de revelar lo que en realidad ha estado haciendo el protagonista, su editor lo habría censurado. Por ello, prefiere evitar el escándalo y desistir del verso “que aquí muere”:

[...]

Na cały ustęp poprzedni,

Płaszcz grobowego zarzucam kiru,

A wiersz, co tutaj umiera

W Czechle białego grzebię papieru –

O czym chciej przestrzedz zecera (II, 272-276).

(Lanzo el manto funerario / Sobre todo el pasaje que precede / Y el verso que

aquí muere / Entierro en una camisa mortuoria de papel blanco / De lo cual hazme el favor de avisar al linotipista.)

El narrador parece afirmar no sólo la muerte de un verso, sino la virtual muerte de todo el poema por culpa de un pasaje censurable aún no escrito. Con un gesto melodramático, desiste de desarrollar la escena con el personaje arrodillado. La abandona, con lo cual le resta sentido o comunica su falta de voluntad para seguir contando. Pero, de hecho, habiendo vuelto a la escena amorosa, decente y fidedigno, prosigue el relato con el amante de rodillas.

De modo parecido, el narrador de *El diablo mundo*, a partir del verso 774 digresa sobre el conflicto entre el cuerpo y el alma. A unos pocos versos, se refrena: “Mas vuelta a la visión y vuelta al cuento” (793). Pero nada más poner el punto final, no puede prescindir de un comentario: “Aunque ahora, que un sastre es *esprit fort*, / No hay ya visión que nos inspire horror” (794-795).

Igualmente, uno puede volver al hilo desbaratando aquello que ha dicho en la digresión. En *El diablo mundo*, tras una reflexión sobre el tormento de la vida humana, el narrador se detiene con la intención de volver, quizá incluyendo a propósito un verso de pie quebrado:

Cuanto diciendo voy se me figura
Metafísica pura,
Puro disparatar, y ya no entiendo
Lector, te juro, lo que voy diciendo.
Vuelvo a mi cuento y digo,
Que el viejo nuestro amigo
Amaneció tan otro y tan ufano
[...] (2009-2015).

El pasaje tiene un carácter jocoso, aunque no deja de llamar la atención la postura negativa hacia la metafísica, equiparada al disparate. Sin embargo, el objetivo del narrador es retroceder de un exceso, desenmarañarse de la digresión.

En *Don Opas*, para salir de una de ellas y de todo un canto (el I), el narrador desbarata no el contenido de la reciente digresión, sino su capacidad para continuar hablando. Su musa es demasiado humilde y basta, de manera que es preferible retomar el asunto principal:

Lo confieso: no alcanza a esas alturas,
Rústica y sin disfraz, la musa mía:
Se expresa en tosca frase y rimas duras,
Cual a orillas del Támesis solía.
Esas privilegiadas criaturas
Manténganse de néctar y ambrosía:
Yo comeré modesto humildes sopas. –
Vuelvo a tomar el hilo de Don Opas. (I, CXX)

La digresión tiene su propia retórica, la cual afirma su autonomía semántica respecto del argumento principal. Al ser un desvío estructurado, puede defenderse de la recriminación de ser azarosa. Existen digresiones visiblemente partidas y graduadas: desvíos de los cuales se separa otro brote de idea. Al principio de *El diablo mundo*, cuando Adán se queda dormido, por última vez en su cuerpo de viejo, el narrador brinda un comentario bondadoso que se tuerce en una reflexión un tanto amarga sobre el sueño:

Tal vez será debilidad humana
Irse a dormir a lo mejor del cuento,
Y cortado dejar para mañana
El hilo que anudaba el pensamiento:
Dicen que el sueño del olvido mana
Blando licor que calma el sentimiento:
Mas ¡ay! Que a veces fijo en una idea,
Bárbaro en nuestro llanto se recrea! (724-731)

La digresión graduada recibe una forma de reflexión metaliteraria en un pasaje de *Beniowski*, en el cual el narrador expresa su extrañeza por su elección de protagonista, torpe, prosaico y demasiado simple para tratar con los personajes de otras obras del mismo autor. El narrador anuncia que va a renegar de Beniowski, mientras que los personajes de los otros poemas temen sus virtuales riñas y otros excesos. Los protagonistas nobles lo desprecian o se avergüenzan del parentesco:

Anhelli cię ma biały za lokaja
I Balladyna skora do zabijaństw
Wolałaby się w trupów ukryć gęstwie
Niż przyznać, że jest z tobą w pokrewieństwie. (I, 557-560)

(El blanco Anhelli te considera un lacayo / Y la Balladyna proclive a la matanza / Habría preferido esconderse en la espesura de los cadáveres / A reconocer que es pariente tuya.)

La digresión se rompe: el narrador abandona la vergüenza ajena para explicar la procedencia de sus personajes y para declarar el objetivo de su poema, sin dejar pasar una ocasión para la malicia:

Co jest niejaka prawda, bo te mary
Jedne się rodzą z serca, drugie z głowy,
A trzecie tylko z dziwnej, twardej wiary
W przyszłość, a czwarte obłok piorunowy,
A piąte mi koń w stepach przyniósł kary. –
Lecz ten poemat będzie narodowy,
Poetów wszystkich mi uczyni braćmi,
Wszystkich – oprócz tych tylko – których zaćmi (I, 561-568).

(Lo cual en cierto sentido es verdad, pues estos fantasmas / Nacen unos del corazón, otros de la cabeza, / Unos terceros, sólo de una fe extraña y dura / En el futuro, y unos cuartos son una nube de rayos, / Y unos quintos me trajo un caballo negro en la estepa. / Pero este poema será nacional, / Hará a todos los poetas hermanos míos, / A todos –salvo a los que eclipsará–.)

En *Don Opas*, cuando la acción se traslada a Gibraltar, el narrador entabla una digresión sobre la historia del lugar desde su origen mitológico, la cual tiene un subapartado dedicado a Hércules y otro, a los ingleses. La disquisición se inicia con el nombre de Hércules, de quien el narrador se declara descendiente:

Hércules, a quien honra el gaditano,
Y de quien tengo a dicha ser biznieto
(No sé si era el egipcio o el tebano),
Hombre robusto y por demás inquieto,
Vio que el mar no corría al Océano,
[...] (III, XXV)

En el marco de esta divagación, fluida y plástica, que cuenta la hazaña de constituir el estrecho, sobreviene una inflexión. El narrador se adelanta a la posible extrañeza del lector-visitante de Gibraltar por oír allí el habla inglesa.

Ofrece una nueva aclaración, llamándola expresamente digresión (*digressio*, ahora, la historia mitológica de Hércules):

Si extrañas por qué allí dice la gente
Good morning en lugar de *buenos días*,
Haré una digresión impertinente
Como acostumbran ser todas las mías.
Crítiquenme si quier los literatos:
Las digresiones dan muy buenos ratos. (III, XXVIII)

Otra variedad de la digresión quebrada y graduada es la que incluye un paréntesis, en sentido estrictamente tipográfico. Es llamativo que el narrador a veces remarque el comentario secundario en un texto compuesto todo él de comentarios y *apartés* en voz alta. A veces la diferencia tipográfica es la única con respecto a la práctica habitual. En *Don Juan Poznański*, el protagonista, para convencer a su amada de su sentimiento, se lo jura por la sangre y los suplicios de los amantes emblemáticos del romanticismo –el Werther alemán, el Gustaw polaco–, y, más enigmáticamente, los de otros amantes antiguos, entre los cuales están “Dantes y Homeros”. A continuación de lo cual, se sincera sobre la razón de haber evocado al poeta griego, en un paréntesis de ocho versos:

(Czemu Homerów? Otwartość szczera,
A raczej szczerłość otwarta,
Wyznać mi każe, że tu Homera
Wspomniał dla rymu – bękart)

Co rzekłszy krótko i nawiasowo,
Dla tymczasowej odsieczy
Przeciw krytyce – cofam się zdrowo
I wracam prosto do rzeczy):
[sigue la escena amorosa] (I, 197-204)

(¿Por qué Homeros?... La franqueza sincera / O, mejor dicho, sinceridad franca, / Me hace confesar que menciono / A Homero aquí por la rima bastarda. // Dicho lo cual, brevemente y entre paréntesis / Para un auxilio temporal / Contra la crítica, retrocedo saludablemente / Y vuelvo directo al asunto.)

Quizá la razón para poner un paréntesis material sea la imposibilidad de injertar notas sobre otras notas al infinito. De todas maneras, en ocasiones el

paréntesis parece la única forma de mantener un orden en el discurso, por ejemplo, cuando el relato revela un secreto. La casera de Adán de *El diablo mundo* tiene un pensamiento que no debería trascender: después de ver a Adán desnudo, uno de los empleados de su tienda, por comparación, le parece demasiado gordo. De hecho, lo que no debe trascender es que lo cuenta el narrador. Por ello, éste intenta por todos los medios asegurar el secreto:

Mas la verdad (si la verdad se puede
En materia decir tan espinosa)
Es (y perdón la pido si se excede
Mi pluma en lo demás tan respetuosa) (2510-2514)

Por ahora, los paréntesis son relativos a lo que se va diciendo, aunque sea claudicando y aunque las agregaciones sean muy escasas. Los avances positivos del enunciado sólo son dos: “mas la verdad” y “es”. El verso 2515 aporta una solicitud tan espantada que no puede caber en ningún marco –o antimarco–, sintáctico anterior. A un paréntesis se añade otro:

(Y esto ¡oh lector! Entre nosotros quede),

para retraerse definitivamente:

Mas no lo he decir, que es un secreto,
Y siempre me he preciado de discreto (2514-2516).

La aparición de la digresión puede ser puntual pero, como se ve, puede trastocar el curso de la narración. También se apodera de pasajes largos, adquiriendo un carácter argumental. Si tratamos el *Canto a Teresa* como una parte separada, como una digresión por entero, podemos distinguir en ella dos sentidos de movimiento. Todo el canto es una elegía por la mujer amada; por lo tanto, el movimiento es hacia atrás: el pasado es lo que alimenta la memoria del sujeto; la fuerza motriz de su habla y el elemento dominante del canto es el recuerdo.

Pero el recuerdo trata de vencer el movimiento retrospectivo y sale hacia el

sujeto llevándole imágenes de Teresa; es allí donde adviene el verso quizá más conmovedor de todo el poema: “Aún parece, Teresa, que te veo” (1668), que surge del texto con una sencillez y una emoción incomparables.

El segundo tipo de movimiento es la acumulación del recuerdo, gracias a la cual se pretende crear un arma contra la muerte. Como los recuerdos evocados son los del arrebato amoroso y del vuelo, el movimiento es en alza y confiere al deseo del amante un carácter vertical, visiblemente material:

¡Y en alas de mi amor, con cuánto anhelo
Pensé contigo remontarme al cielo!
Y alegre, audaz, ansioso, enamorado,
En tus brazos en lánguido abandono,
De glorias y deleites rodeado,
Levantar para ti soñé yo un trono. (1794-1779)

Este vuelo frustrado del pasado renace en la memoria con una nitidez que parece darle un empuje nuevo y capacitarlo para vencer la muerte. Hasta cierto punto, se puede hablar de una reflexión autotemática. Si la digresión en general es un testimonio del pensar, el pensamiento puede aparecer también como tema de la digresión.

Don Juan Poznański también contiene una parte distinguida del resto, la *Parabaza*, en la cual se declara el poema recién presentado obra ajena y se explica la historia de cómo llegó a manos del narrador. Éste se declara un editor concienzudo y comenta un baile durante el cual conoció a un joven poeta, quien después le mandó el manuscrito. *Don Juan Poznański* es, supuestamente, una parte del mismo, cuidadosamente reproducida.

En la digresión hay un deseo de renovación de la realidad. Es un antídoto contra la monotonía de las cosas y del acontecer. Cuando el narrador de *Espronceda* se queja de no poder decir nada novedoso (“¿Qué habré yo de decir que ya con creces / No hayan dicho tal vez los que murieron?” etc., 1344-1355), se desespera por el agotamiento de las posibilidades creativas. El movimiento propio de la cultura es el circular, el del ciclo. La digresión permite esquivar esta dinámica; perturba el ciclo y renueva la trayectoria personal del escritor.

1.2. Ruptura, salto, mezcla y contraste. Variantes estilísticas del poema digresivo

El cambio y sus manifestaciones específicas, la ruptura, el salto y el contraste son pautas apropiadas para presentar el estilo del poema digresivo. Su estilo es tan complejo como el papel, determinante pero multiforme, de la ironía romántica dentro de él. Por ello, parece imposible describir el estilo sin proponer unos puntos que puedan fijar una clave, un esquema mínimo.

El cambio constituye una categoría cualitativa importante dentro del poema digresivo. También representa, de la manera más adecuada posible, la dinámica de la narración, pues el cambio es la condición *sine que non* del desarrollo del poema. Es, simultáneamente, su incentivo y su freno, cuando el narrador cambia de rumbo o, al contrario, vuelve al cauce argumental abandonado.

El cambio es una categoría genérica que engloba varios fenómenos puntuales, tales como la ruptura, el contraste y el salto. Todos ellos son emblemáticos y particularmente productivos en el poema digresivo. Sus modos de funcionamiento difieren entre sí pero están unidos por el principio del cambio. Por ello, éste puede ser el punto de partida para el análisis de los procedimientos narrativos y métodos de disposición de las ideas en la forma poética en cuestión. En consecuencia, puede servir de apoyo para la reflexión sobre el estilo del autor digresivo, en una perspectiva amplia que permite incluir calidades lingüísticas e intelectuales, y, por otra parte, dilatar la descripción hacia prácticas tales como la mezcla de estilos. En este último caso, se trata de una categoría colateral, si cabe, pero de ninguna manera secundaria. La mezcla de estilos resulta altamente representativa del carácter del poema digresivo. Asimismo ocurre con otros fenómenos relacionados con el cambio, por ejemplo la aniquilación del efecto narrativo logrado, práctica frecuente y utilizada en la caracterización del protagonista o en la creación de la relación narrador-protagonista. El cambio engloba los procedimientos de ruptura, mudanza espacial, temporal o mental, dislocación, choque y contraste.

La digresión, cuando constituye la dominante de un texto y determina su

tonalidad, lo predispone a ser rompedor. Puede dificultar las calificaciones formales (genológicas) y valer al autor el estatus de rebelde. La rebeldía no necesariamente trunca la fama de una obra y, menos todavía, limita el radio de su influencia. Como apunta Salvador J. Fajardo, algunas de las obras literarias más influyentes son profundamente digresivas, en el sentido de ser un gesto de abstracción de su época:

[...] es la digresión no sólo el origen mismo de la poesía y del arte, sino también su condición esencial con relación a la realidad cotidiana. Las grandes obras hacen siempre digresión: la ruta de don Quijote se desvía de los caminos trillados de la España barroca, es una eterna y fructífera digresión, como lo son la *Divina comedia*, *Gargantua y Pantagruel*, *Finnegan's Wake*... etc. Por eso tales obras no son nunca verdaderamente canónicas, a menos que se distorsionen y manipulen a fines ideológicos, ya que la ideología es enemiga total de la digresión creadora (Fajardo 1995: 185-186).

Para Italo Calvino, el cambio es el secreto de la octava de Ariosto. De hecho, se trata de un elemento primario, un principio que la hace posible. La octava se fundamenta en la discontinuidad. Calvino inventa una fórmula afortunada para referirse a los cambios ariostescos: “cambiamenti di velocità”. El poeta renacentista instaura una gran variedad de registros, se vale de lo coloquial y de lo accesorio. Según Calvino,

il segreto dell'ottava ariostesca sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato, nell'abbondanza di quelli che De Sanctis ha definito gli “accessori inessenziali del linguaggio”, così come nella sveltezza della battuta ironica; ma il registro colloquiale è solo uno dei tanti suoi che vanno dal lirico al tragico allo gnomico e che possono coesistere nella stessa strofa. [...] Ma non è sólo con queste parentesi che egli attua i suoi cambiamenti di velocità. Va detto che la struttura stessa dell'ottava si fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rima baciata, con un effetto che oggi definiremmo di *anticlímex*, di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico (Calvino 1986: 763-764).

La discontinuidad rítmica alimenta el poema, mientras la mutación brusca de ritmo y de “clima psicológico e intelectual”, aquí nombrado anticlímex, asegura su variedad. El cambio de velocidad resulta un término muy pertinente, por el cambio de compás característico del poema digresivo: la sucesión de aceleraciones y desaceleraciones. El cambio de rumbo en la narración se expresa idóneamente a través de tal pulsación discursiva. Desde luego, para manejar la

herramienta del cambio, se precisa de un gran control sobre la obra. También es necesaria la vigilancia: la atención a la mínima variación del rumbo; en definitiva, es imprescindible un narrador autónomo y dominante. Stefan Treugutt comenta que Ariosto “fue un ejemplo de que el compás, el ambiente y la relación de la obra con la realidad, son medidos y compuestos por la única instancia autorizada a ello: el poeta y su genio creador” (Treugutt 1999: 82). A partir de ahí, el concepto del compás puede entenderse no sólo como un indicio o un marco rítmico, sino también como un medio regulador de la velocidad. Todo discurso conlleva cambios; cuando el sujeto se expone en el primer plano, el discurso es especialmente sensible a ellos.

El concepto del compás y de la velocidad, y la idea del cambio, hacen pensar en una búsqueda sutil y pertinaz que llevan a cabo los poetas: la del pulso del lector. En la Antigüedad griega, la declamación de la poesía pretendía unir el ritmo de las palabras al de la sangre de los oyentes; es decir, infiltrarse en su cuerpo y hacer que la palabra circulara en su interior como el aire o la sangre misma. En efecto, el pulso está estrechamente relacionado con la respiración; para el poeta, el aliento del oyente indica el camino de la seducción poética. El compás del poema es regulable a través de la pulsación en la velocidad.

El cambio es difícilmente descriptible, debido a su naturaleza; además, presenta una tesitura histórica enredada y paradójica. Ya se ha mencionado el papel del romanticismo en la construcción de la modernidad y en lo que ha venido forjando la tradición moderna. No cabe duda de que lo moderno no es una serie de fenómenos sueltos, ni suma de unos fenómenos aleatorios, unidos solamente por su coincidencia temporal. Es suma de fenómenos y procesos anteriores, sin menoscabo de la novedad y la originalidad de sus aportaciones en el arte y en la civilización. Lo moderno constituye una tradición, aunque el concepto de la tradición moderna puede parecer contradictorio. Octavio Paz apunta acerca de la confusión que implica a primera vista:

Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, ¿cómo puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, ¿cómo puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?

A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella, como en el caso de las reflexiones de Baudelaire en *L'art romantique*, desde principios

del siglo pasado [el XIX] se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio (Paz 1993: 17-18).

He aquí cómo se configuran dos de los conceptos clave para el análisis del poema digresivo romántico: cambio y ruptura. En las oposiciones de la unión y la desunión o la continuidad y la novedad, se situarían del lado de estas últimas, presentando una relación de gradación o de jerarquía: la ruptura es la forma privilegiada dentro de las posibilidades del cambio. Michel Chaouli recuerda que Friedrich Schlegel avanzaba el mecanismo de la ruptura permanente como garantía de la continuidad. Según él, incluso la vida era posible solamente gracias a la perturbación o la interrupción repetida (cf. Chaouli, 2003: 333-338).

Otra forma de cambio, muy pertinente para entender la estructura del poema digresivo, es el salto. Existen diferentes tipos de salto: el discursivo, el temporal o el estilístico. Están acompañados por los procedimientos de la suspensión (particularmente, suspensión del discurso) o de la aniquilación (el vuelco del “clima intelectual y psicológico”).

Alessandro Martinengo relaciona el salto con la idea del punto de sutura y de la improvisación. Los puntos de sutura –lugares donde se descubre el artificio–, están revestidos de improvisación, según muestra el investigador en el ejemplo de *El diablo mundo*:

Tali punti di sutura sogliono presentarsi –è regola quasi costante– con carattere di sorpresa e apparenza d’improvvisazione: il poeta ricorre cioè largamente alla pratica del salto stilistico, che mettendo dinanzi al lettore, inaspettatamente, una materia nuova o un nuovo modo di atteggiarla sottolinea l’effetto umoristico della maniera byroniana (Martinengo 1962: 102).

El investigador, a raíz de los versos 2009-2011 de la obra de Espronceda, “Cuanto diciendo voy se me figura / Metafísica pura / Puro disparatar...”, comenta unas características del salto estilístico que coexisten. El salto puede efectuarse de un modo rápido y escueto. Pero también, puede estar acompañado de una

suspensión, hasta subrayada gráficamente por unos puntos suspensivos. Al decir de Martinengo:

Sia che il salto stilistico si attui in un solo verso e venga variamente sottolineato, anche visivamente, de punti di sospensione o altri segni di reticenza, si da dare chiara l'impressione della volontarietà del passaggio, che avviene sotto il segno dell'impazienza, rompendo quell'indugio che ancora sembrava trattenere il poeta entro una misura di espressione a cui seriamente e intimamente aderisse (Martinengo 1962: 102-103).

Los puntos suspensivos son, habitualmente, sugestivos y dejan que el lector lleve a su término la idea planteada. Ésta se da por suficientemente nítida como para que el narrador deje de explicitarla. En tal caso, la suspensión no equivale a un salto en el sentido del abandono de la idea; es un relevo entre el autor y el lector.

Pero los puntos suspensivos pueden producir un salto imprevisto, cuando el narrador no espera señales de comprensión y participación por parte del lector, sino que procede de acuerdo con su criterio exclusivo. Sin embargo, la reticencia incluida por Martinengo no parece formar parte del mismo orden de recursos. De hecho, la reticencia produce un efecto contrario al salto: una desaceleración de la narración. Esto ocurre porque la duda y el escepticismo no suelen abandonar su objeto. El salto y el cambio suponen un desprendimiento inmediato. Por el contrario, la suspensión, la intención del salto o del cambio, hasta cierto punto dilata el texto.

Con todo, el salto y la discontinuidad no necesariamente son desintegradores. Aunque no actúan a favor de una homogeneidad del texto, sí pueden representar su universalismo. Stefan Treugutt afirma que *Beniowski* realiza el universalismo estilístico del romanticismo. De acuerdo con sus palabras, el poema

forma parte de las manifestaciones más características del universalismo estilístico romántico: tanto en el *Don Juan* [de Byron] como en *Beniowski*, se trata, en efecto, de decir “todo aquello que piense la cabeza”, de elaborar el tipo de enunciado más pleno y polifacético posible, el cual diga al lector lo máximo posible, y de la manera tan atractiva y tan poco ingenua como sea posible. De ahí que la huida del “curso fluido”; de ahí que la elección de una estrofa rigurosa y cerrada, para conseguir una “variabilidad constante” a través de la infracción contra sus rigores (Treugutt 1999: 188-189).

El investigador llama la atención sobre una característica del poema digresivo que podría pasar desapercibida: ante la ruptura predominante, el lector fácilmente pierde de vista el rigor rítmico y estrófico. Sin embargo, la perfección de la realización del patrón elegido puede llegar a ser absoluta o casi total. Como se ha dicho, la estrofa puede variar, algunas obras alternan la octava con otras formas pero en líneas generales, es cierto que prevalece un patrón consecuente.

Al contrario de la opinión de Treugutt, el curso fluido, aludido en negativa, es una característica destacada del poema digresivo. El investigador coloca el epíteto entre comillas para acentuar un uso tópico que se le ha dado. Es cierto que el poema digresivo no ofrece un discurso poético convencional y no corresponde a una expectativa estilística habitual. No respeta las ideas repetidas sobre el estilo. Pero precisamente en cuanto al curso, el poema digresivo tiene una fluidez sobresaliente. Sin duda alguna, tal sensación durante la lectura se debe a la concatenación de las ideas. Su relevo es tan rápido como la decisión del narrador de enfocar un tema diferente o de introducir una observación al margen. Otro factor relevante es la cohesión que produce la presencia del narrador. Todos los contenidos, aunque sean muy dispares, provienen de él, y aun el lector más desorientado no puede dudar de ello.

De manera que el poema digresivo presenta e incluso podría definirse como una corriente, un flujo lingüístico. No supone una huida, sino una organización no racional del discurso; la consiguiente fluidez del mismo es, por lo tanto, diferente de la que acompaña un discurso racionalista o razonado. Los autores digresivos eligen la fluidez del discurso subordinado totalmente al sujeto pensante.

El poema digresivo comprende también un fenómeno que, si bien distinto de la ruptura, guarda bastantes parecidos con ella: la mezcla de estilos y de cualidades. Sus roles son similares, pues coadyuvan en la diversidad de la obra, actúan contra lo lineal y lo homogéneo. Las dos, ruptura y mezcla, aunque, a primera vista, deban ser movimientos contrarios, prosiguen el mismo movimiento:

prefieren la dispersión. La mezcla no crea nexos entre los elementos de la combinación. Éstos permanecen sueltos; el narrador no pretende armonizarlos, aun partiendo de un concepto anticlasicista de lo armonioso, el cual no pretende que la armonía consista forzosamente en la igualdad de las partes ni en su simetría. Dicho sea de paso, es justamente donde se aprecia que tal interpretación del concepto es falsa. Armonía es concordancia, no repetición ni reflejo de unos elementos en los otros, como en un espejo. Los componentes de la obra pueden ser muy desemejantes y, sin embargo, perfectamente armoniosos, por su unidad interna, por la seguridad de su realización de la mano del artista, etc.

Con todo, la mezcla conserva la autonomía de los elementos involucrados. Para comprender la diferencia en el terreno de la literatura romántica, es de utilidad la contraposición de la mezcla y la síntesis, desarrollada por Treugutt e ilustrada por dos figuras y dos tradiciones literarias:

Si el ejemplo y el modelo para la mezcla romántica de los géneros literarios fue sobre todo Shakespeare, Ariosto devino el patrón de lo que puede llamarse la síntesis romántica de los géneros; la síntesis de los estilos. Ariosto unía la tradición del clasicismo de la Antigüedad con el elemento romántico (según los románticos) de las leyendas medievales; conjugaba una sencillez transparente con una total libertad creadora, un juego libre de lo fantástico (Treugutt 1999: 82).

De acuerdo con esta idea, la mezcla parece estar relacionada con el choque y el contraste. Habitualmente, estos últimos se asocian con la desunión, la contradicción y la resistencia a toda influencia mutua de los componentes. En este caso, al contrario: el choque y el contraste realizan la condición que impone la mezcla, la que podría llamarse desunión preventiva, pues los elementos yuxtapuestos no deben juntarse. La mezcla no es lo mismo que la homogeneización. Los dramas de Shakespeare, en efecto, ofrecen numerosos ejemplos de mezcla contrastiva: al contrario del sentido que tiene la palabra en otros ámbitos, en el arte mezclar significa operar sobre las diferencias, sin necesariamente reducirlas.

No así la síntesis, la cual realiza la tendencia a armonizar los valores contrapuestos. La síntesis guarda relación con la dialéctica, pues los elementos involucrados, durante su interacción, evolucionan y se transforman mutuamente.

La tesis y la antítesis no pasan a ser síntesis sin alterarse. Esta ley se plasma en la práctica del arte. Por ejemplo, en la ópera, el *aria da capo* consta de tres partes: la primera y la tercera son musicalmente iguales. Pero no se trata de una mera repetición, pues la segunda parte, muy diferente de la primera en la tonalidad, media entre los términos aparentemente simétricos que la rodean. El final y la repetición de la tonalidad primaria varía (debe variar, en la interpretación) considerablemente con respecto al punto de partida, por cuanto es resultado de un desarrollo dramático del aria y cobra un valor semántico nuevo. Su contenido semántico es fruto de la síntesis de las partes anteriores.

La mezcla y la síntesis entroncan con otros conceptos, sobre los cuales han discurrido investigadores y críticos: el polimorfismo (Alessandro Martinengo) y la multiplicidad (Italo Calvino). El poema digresivo acoge los dos, siendo *multiplicidad* un término más amplio, al abarcar la diversidad en el plano semántico o comunicativo, por ejemplo. Los contrastes, la ruptura, la mezcla y la síntesis dan cuenta de la variedad y la variabilidad de la forma literaria en cuestión; paralelamente, demuestran la coexistencia de la unidad y la diversidad dentro de sus límites.

El espectro de los medios del cambio ha de ser complementado por el contraste. Éste no es tanto un procedimiento cuanto un efecto; puede conseguirse, por ejemplo, a través de la ruptura o el choque de estilos. Sirven tanto los medios lingüísticos como los no lingüísticos; por cierto, las dos clases pueden coincidir. Así, un contraste entre lo sublime y lo vulgar puede lograrse mediante un juego de los estilos elevado y bajo, como también mediante una composición acertada de escenas o imágenes sublimes y vulgares.

Cuanto más sutil el poema, más posibilidades ofrece. Por ejemplo, en *El diablo mundo*, el choque entre lo elevado y lo bajo es una constante que atraviesa toda la obra. Además de los ejemplos que se citan más abajo, merece la pena fijarse en los fenómenos tales como la descripción contrastiva del personaje. La obra de Espronceda contiene descripciones que, pese a su riqueza y precisión, y pese a una intención que inicialmente percibimos como positiva –y la cual de

entrada entendemos como una actitud positiva del narrador hacia el protagonista—, dan pie a la ironía, por causa de la multiplicación de las características citadas. La pluralidad de las mismas, su carácter rebuscado o las comparaciones empleadas (por ejemplo, las mitológicas) provocan un efecto humorístico, cuando no una desheroización del personaje. Así ocurre en los versos 5385-5386, los cuales anulan una imagen caballescaca de Adán: “Oyó justicia y olvidó a la hermosa / Dama que generoso defendió”. También, momentos antes de la liberación del joven, cuando el amor y el deseo que lo une a Salada por fin puede ser satisfecho, la espera está comparada al comportamiento de un tigre en la llanura, en la proximidad de su presa (cf. 3845-3852). Se trata de una comparación homérica, similar a otra un tanto anterior, la cual equipara al joven a un toro, de un modo todavía más grotesco (que se citará más adelante).

La descripción, al ser un medio que, tradicionalmente, retarda el desarrollo del argumento, está emparentada con la digresión, sobre todo en los casos como el susodicho, donde la digresión se tiñe paulatinamente de ironía. Cuando el narrador se aleja de su intención primitiva, no se trata de una digresión fabular pero sí lo es en el nivel estético; es un cambio que transforma lo serio en cómico y grotesco; es una abstracción del realismo positivo del principio de la descripción. El cambio en el plano estético es más potente que una desviación fabular. El narrador, consciente de ello, utiliza el juego estético y contrasta los distintos valores, para lucir sus posibilidades artísticas.

En el mismo poema, es patente la utilización de diferentes registros del lenguaje en las intervenciones de los personajes. No todas ellas están subordinadas al período retórico del narrador ni al ritmo del poema, lo cual favorece la pluralidad de registros. En la escena del mesón, del *Canto V*, aparecen numerosos coloquialismos y vocablos específicos de los manolos madrileños. Asimismo sucede con las voces de la jerga de los criminales y los presidiarios, en este canto y en los demás. En cambio, el cura usa latinismos que contrastan con su dimensión de personaje delincuente (véanse ejemplos más abajo).

Los contrastes atañen tanto a las soluciones particulares del texto como a su conjunto. La diversidad de las formas del verso, del ritmo, del estilo y del género literario va a la par con la idea polímorfa del autor. El caso de Espronceda

es esclarecedor en cuanto a algo que cabe llamar no forma, sino fórmula. *El diablo mundo* es un poema narrativo de carácter fabular pero también un poema reflexivo y metafísico (sobre todo su parte inicial). La obra oscila entre estas dos concepciones y la oscilación se refleja en el plano estilístico. La ironía romántica favorece los procedimientos de mezcla pero, por otra parte, el texto conserva un gran equilibrio, ya que los cambios de estilo se introducen en función de lo que exige la concepción global de la obra.

La fórmula, pues, del poema, se sitúa entre una concepción narrativa-fabular (la historia de Adán) y la narrativa-reflexiva, de carácter metafísico y de tema epistemológico. Los dos ejes no están ni mucho menos desunidos. El tema del conocimiento y la cuestión del mal atraviesan el poema entero; la variedad de los enfoques no merma la coherencia interna de la obra –la coherencia que se teje en el dominio del narrador–. Al contrario, las aventuras de Adán resultan ser la realización, la ejemplificación de unas leyes genéricas, las leyes universales que rigen el mundo y que trata de comprender el Poeta en la *Introducción* al poema. La envergadura titánica y prometeica de sus disquisiciones se complementa, en el nivel argumental, a través de las andanzas de un hombre inconsciente; del mismo modo, la acción visionaria y efímera de la *Introducción*, la parte más metafísica del poema, se complementa con la acción ubicada en el Madrid del año 1840.

Los tipos de contraste ahora citados se hallan también en los otros textos objeto de estas páginas. Cabe pasar a los ejemplos del cambio, teniendo en cuenta sus variantes especificadas más arriba. La primera de ellas ha de ser la ruptura.

Toda digresión supone una ruptura de continuidad del argumento y del texto y siempre exige una acomodación por parte del lector; la cual, a su vez, pide atención y sensibilidad. La ruptura puede llevarse a cabo mediante un cambio leve, casi imperceptible, que desvía la historia valiéndose de medios discursivos, como por ejemplo los propios de la argumentación. Así, en *Beniowski*, el narrador entabla una digresión a raíz de la palabra *bowiem* (“pues”, “porque”). La protagonista Aniela, yendo de camino a casa, se detiene un instante en un charco:

Nad tą sadzawką nasza młoda panna,
Już zadyszana, stanęła poprawić
Włosy. Sadzawka była bowiem szklanna,
Można się było w niej oczyma bawić,
I była to gwiazd kryształowych wanna,
I rybki się w niej zaczynały jawić [...]. (II, 521-526)

(En este charco nuestra joven señorita, / Ya acalorada, se paró para ajustarse / El pelo. Porque el charco era vidrioso, / Los ojos podían jugar allí dentro, / Y era una bañera de estrellas de cristal de roca, / Y empezaban a aparecer en ella pececitos [...].)

Simétricamente a la ruptura, la narración se reanuda aludiendo a los conocimientos proporcionados anteriormente al lector. De ese modo, se construye la unidad argumental. Por ejemplo, en el mismo canto de *Beniowski*, el narrador vuelve sobre el dato de una señal acordada con anterioridad por dos personajes: “Była to *owa* raca nakazana / Przez księdza Marka na znak panu Sawie (...)” (“Era *aquel* cohete que el padre Marek / Había prescrito como señal a don Sawa”, II, 545-546; las cursivas son mías – JCN). El lanzamiento del cohete causa un progreso de la acción; pero este progreso está enraizado en las relaciones anteriores de los personajes. De ese modo, se recalca la consecuencia de los hechos y –pretensión vana–, la redondez y la conclusividad del relato. Paralelamente, se afianzan la participación del lector y su conocimiento del mundo ficcional del poema.

En el mismo apartado, cabe clasificar los recursos retóricos como: *pero*, *entonces*, *a su vez*, *de ahí que* etc., los cuales abundan en el poema digresivo, como es lógico en todo texto testimonial del narrador y subordinado a sus decisiones.

Un caso evidente de ruptura es la resistencia del narrador a continuar la historia. El narrador procede sin justificación o, al contrario, añade una explicación fantasiosa y absurda que, si bien remata la ruptura desviando la atención del lector hacia una novedad más, al mismo tiempo corrobora el cariz individualista y creacionista del narrador. En el canto III de *Beniowski*, se halla una negativa a narrar las aventuras ulteriores de un personaje accidental: “no quiero y no estoy obligado” (“nie chcę i nie muszę”). El narrador pasa la tarea a manos de un sujeto o una instancia virtual, no precisada, escudándose detrás de

una supuesta incompetencia en materia de religiones. Uno de los dos cosacos que intervienen en el fragmento en cuestión, muere; el narrador reconoce la posibilidad de contar su vida póstuma en el más allá pero rechaza dicha posibilidad, arbitrario y ecléctico:

[...] jeden [z Kozaków] stary,
Zrąbany z konia, Bogu oddał duszę
I poszedł, mówi Homer, między mary.
Co się z nim stało? – nie chcę i nie muszę
Mówić; bo ta rzecz należy do wiary
Greckorosyjskiej [...]. (III, 305-310)

([...] el cosaco viejo / derribado del caballo a golpes de espada, devolvió su alma a Dios / Y se fue, como dice Homero, entre los fantasmas. / ¿Qué fue de él? No quiero y no estoy obligado / A decir; pues pertenece a la fe / Grecorrusa [...].)

El hecho de que los cosacos fueran ortodoxos sirve de barrera intraspasable, cuyo carácter humorístico está recalcado por la referencia a las creencias griegas antiguas (que no “grecorrasas”) acerca del más allá. La manera en la que el narrador se desentiende del asunto es significativa; su fantasía es proporcional a la inmediatez del efecto.

Un caso inverso –pero, por otra parte, similar–, de ruptura, es dejar que el personaje determine el futuro del narrador. He aquí una actuación al límite de lo intratextual y lo extratextual; el límite se transgrede y, al mismo tiempo, se establece un nexo entre los dos ámbitos. El narrador de Słowacki dice:

Wierszem więc Tassa o czterdziestu czterech
Pieśniach zacząłem epos i, niestety,
Może nie skończę!... i w gwiazdzistych sferach
Nie będę mieszkał pomiędzy poety,
Jeśli pan Zbigniew na ruskich giwerach,
Jak piorun, co gór prześladowuje grzbiety,
Nie zaprobuję miecza, i to zaraz...
Zjadłszy przynajmniej trzy plutony na raz. (III, 129-136)

(En el verso de Tasso, pues, de cuarenta y cuatro / Cantos empecé la epopeya y, ay, / ¡Tal vez no termine!... y en las esferas estrelladas / No viviré entre los poetas, / Si don Zbigniew contra las armas rusas / Cual un rayo hostigando los lomos de los montes, / No prueba su espada ahora mismo... / Habiéndose comido al menos tres pelotones de una vez.)

Otras veces, el narrador se abandona a lo que suceda, aunque el protagonista no pueda seguir influyendo en los acontecimientos. En el poema de Słowacki, se lee: “Niechaj się wola Pana Boga stanie, / Ja go prowadzę w ogień: jeśli zginie, / Poemat się mój wcale nie rozwinie” (“Hágase la voluntad de Dios, / Yo lo [a Beniowski] llevo al fuego: si muere, / Mi poema no se desarrollará”; III, 118-120).

Otra variedad de la ruptura es la que juega con la tradición literaria, en oposición sutil y alusiva o bien rotunda a ella, y recurriendo a la ironía o bien ridiculizando el modelo. *Beniowski* se burla de la poetización de la mujer y de la naturaleza, en un pasaje breve y puntual: “Dzieweczka z dębu dała skok straszliwy / Skok na dwa łokcie od ziemi wysoki, / W poezji mówiąc, skok aż pod obłoki” (“La muchacha dio un salto terrible desde el roble / Un salto de dos codos de altura, / Hablando en poesía, alto hasta las nubes”; IV, 206-208 [el codo es una antigua medida de longitud polaca]).

Pero el comentario no termina la escena; he aquí una especie de apoteosis de la protagonista. Primero, el salto coloca a la muchacha a lomos del caballo del cosaco Sawa, montado encima del animal. El caballo echa a correr y, de una coz, expulsa a su dueño por los aires. La muchacha prosigue la carrera y, a fuerza de la velocidad, se desprende de la silla, volando hacia arriba, hasta unas alturas incalculables. En este lugar, comienza dicha apoteosis, a través de una ascensión en la que dejan de gobernar las leyes de la física. A lo largo del vuelo ascendente, el narrador lleva a cabo una hiperbolización tierna de la joven. Las palomas que la acompañaban en las escenas anteriores sobrevuelan alrededor de ella; la configuración toma matices apologéticos (IV, 209-241).

La ruptura puede afectar el aspecto estético del texto tan bien como el narrativo. En la misma línea de la burla de la poetización, *Beniowski* rompe una imagen poética de la desesperación, recién creada por el narrador. Tras los versos “O! tam poezja. – Gdyby tylko na to, / Aby się żegnać, warto brać amanty” (“Oh, si sólo fuera por despedirse, / Merece la pena tener amantes”; II, 434-435), el narrador pregunta expresamente a los lectores si tienen la misma experiencia del amor, de la despedida y de la desesperación que sus personajes y que él mismo.

La ironía es patente:

Czyście żegnali? klęczeli? Włos rwali?
Tracili ducha? wymowę? kolory?
Pugilares z paszportem? i t[ak] d[alej].
Czy przysięgaliście jako upiory
Wrócić po śmierci przy księżycu biali?
Łopotać w okno czarne skrzydłem zmory?
Kochankę swoją w noc poślubną napaść,
Unieść na koniu i w ziemię się zapaść?

Czy wam pozwolił potem los nie wrócić?
Zachować smutku wrażenie niestarte
I całe życie się przeszłością smucić?
Odwiedzać morza, ludy, Egipt, Spartę?
A zawsze: „Ona teraz musi nucić!
Teraz na księżyc oczy ma otwarte!” –
Ach, takem ja śnił... lecz na piramidzie,
Tfu!... odebrałem list, że za mąż idzie. (II, 441-456)

(¿Os habéis despedido? ¿arrodillado? ¿Os habéis arrancado cabellos? / ¿Habéis perdido el ánimo? ¿la elocuencia? ¿los colores de la tez? / ¿El portaplegos con el pasaporte? etc. / ¿Habéis jurado cual fantasmas / Volver, blancos, bajo la luna, tras la muerte? / ¿Batir en la ventana negra con el ala de espectro? / Atracar a vuestra amante en la noche de bodas, / Secuestrarla a caballo y desaparecer bajo tierra? // ¿Os permitió la suerte no volver más? / ¿Conservar la impresión indeleble de la tristeza / Y poner os tristes por causa del pasado el resto de la vida? / ¿Visitar mares, pueblos, Egipto, Esparta? / Y siempre pensando: “¡Ella debe de estar canturreando! / ¡Ahora mismo tiene los ojos abiertos frente a la luna!” / Ah, yo he soñado así... pero en la pirámide / ¡Vaya!... recibí el aviso de su matrimonio.)

Los cambios estéticos son perfectamente materiales. El cambio de intención o de expresión del texto puede manifestarse en la modificación de su trayectoria, de su expresividad plástica e incluso de su densidad, como ocurre en una estrofa que alude a Rafael y a Giotto, y la cual se citará más adelante. En dicha octava es visible el paso de lo sólido a lo etéreo, la transformación del recuerdo en un nimbo suave; en definitiva, la desmaterialización de lo que se va evocando. Dos estrofas más abajo, una desintegración velocísima de la materia permite al narrador pasar, en cuestión de versos, de un edificio imponente a un corazón humano infeliz. El edificio –una iglesia–, se desmorona y cae en ruinas encima de la cabeza del hombre. La tritura y le rompe también el corazón, el cual la cabeza protege, “biedna chowa / Jak smętny łabędź pod skrzydły białemi. / Pękło – popioły rozwiął wiatr po ziemi” (“pobre, esconde / Como un cisne triste

bajo las alas blancas. / Se ha roto, el viento dispersa las cenizas sobre la tierra"; II, 494-496).

Otro ejemplo que ilustra la misma tendencia es la descripción de la batalla de Bar. El ataque de los rusos contra la fortaleza es visto a través de un aire ligeramente nebuloso, poblado de elementos nada sólidos e impregnado de lo etéreo. Beniowski observa Bar y los ejércitos desde una lejanía. Entre los movimientos de las tropas, se percata de que los cañones en los contrafuertes expiden el humo en forma de rosas aéreas:

[...] a na murze
Rozwijał się dym z harmat w białe róże.

I w tej girlandzie niby z róż śmiertelnych
Stało miasteczko w powietrznych błękitach,
Wyrzucające błysk, do żądał pszczelnych
Podobny... Kule szumiały po żytach,
Gwizdały, do jędz podobne piekielnych,
Lub po moskiewskich trącając jelitach,
Przebiegłszy całe plutony po szarfie,
Na ludziach grały jękiem – jak na harfie. (III, 159-168)

([...] y en la muralla / El humo de los cañones se desenvolvía en rosas blancas. // Y en esa guirnalda de rosas mortales / Había un pueblecito entre los azules aéreos, / Que expulsaba un brillo semejante a los agujones / De las abejas... Las balas resonaban entre el centeno, / Silbaban como las brujas del infierno, / O bien, haciendo vibrar los intestinos moscovitas, / Habiendo recorrido las cintas de pelotones enteros, / Tocaban a los hombres, con un gemido, cual un arpa.)

La sutilidad de la descripción provoca un alejamiento entre ella y su objeto. La densidad del paisaje está disuelta en un aire azulino y ligero; la brutalidad del combate, empequeñecida por la distancia del observador. La batalla se convierte en unas imágenes de la batalla y sus señas visuales empiezan a alinearse en un marco recortado para la escena: las rosas de humo forman una guirnalda ascendente. En cambio, la distancia no ensordece el combate; los efectos sonoros se construyen con unos sonidos agudos y penetrantes, el aire gime como un violín desafinado, chilla y aúlla.

Ahora bien, otro recurso propio del cambio, el salto, en algunos aspectos es idéntico a la ruptura. El salto discursivo causa el mismo efecto que la ruptura, cuando da origen a una digresión (un ejemplo de *El diablo mundo*: “Y entretanto vosotros...”, 4061) o bien, al contrario, cuando vuelve bruscamente a la idea anterior. El salto puede detener la narración, mediante una parábasis. A menudo, tal acción está recalcada por su definición simultánea y explícita por parte del narrador, como en otro ejemplo de Espronceda: “Pararme un punto y lastimarme quiero / De mi propio disgusto y desventura” (4023-4024).

Al final del *Canto IV* de *El diablo mundo*, cuando Salada y Adán se unen tras meses de separación física por las rejas de la cárcel, sobreviene un salto discursivo. Durante la escena, llena de pasión y sentimiento, el narrador desarrolla una digresión que plasma el vivo contraste entre la situación de los amantes y la suya propia:

Y ahora que así las almas considero
Prestándose placer, gloria y ternura,
Pararme un punto y lastimarme quiero
De mi propio disgusto y desventura;
Que ya gastado mi ardor primero
El tesoro riquísimo se apura.
Y en mi amargo dolor continuo lloro
Perdido malamente aquel tesoro.
Aunque por otra parte me consuela
No tener ya que ir como iba un día
Al escape con el alma y dando espuela
Al alma que en mi curso antecogía;
[...]
Oh! bendita mil veces la experiencia
Y benditos también los desengaños!
[...]
Y habrá tal vez alguno que sostenga
Que no vale la ciencia para nada?
Y habrá menguado que a probar nos venga
Que está la dicha en la ilusión cifrada?

La ironía mordaz del pasaje se resuelve en una conclusión positiva: se aconseja al hombre desanimado y quemado entregarse a la ciencia. El narrador exclama: “Viva la ciencia, viva”; pero en seguida la intención se matiza, cuando no se trunca. El narrador provee su digresión de una cadencia inesperada:

Engólfate en los libros a porfía,
Que aunque ellos nunca calmarán tu pena
Al menos te dirán qué es luna llena. (cf. 4021- 4060)

El siguiente verso trae un cambio de rumbo; el narrador se dirige a un *vosotros* que, contra la expectativa lógica, no está destinado a los lectores, sino a los protagonistas. Se trata de una invocación que transforma a Adán y a Salada, actores dentro del texto, en instancias constituyentes del mismo:

Y entretanto, vosotros los que ahora
Pinté embriagados de placer y amores,
Gozad en tanto vuestras almas dora,
La primera ilusión de sus colores
[...]. (4061-4065)

El narrador también solicita consuelo y protección por parte de los personajes. Desea que actúen como unos espíritus benignos que lo reconforten en sus penas y en su desilusión.

Beniowski ofrece un ejemplo de salto narrativo con la característica ambigüedad con la que el poema digresivo trata a sus lectores, y en este caso, lectoras. Discurriendo acerca del protagonista, el narrador, de pronto, anuncia que debe abandonarlo y confiarlo a las lectoras, pues en ese preciso momento ocurren novedades importantes en la corte del khan. Beniowski está a punto de entrevistarse con él; los asuntos menores han de ceder cuando se trata de la patria. La lira del poeta va a afinarse de acuerdo con los tonos más apropiados para tal circunstancia. La compañía de las lectoras puede amenizar la espera de la entrevista; pero teniendo en cuenta algunos comentarios del narrador sobre el público femenino, cabe observar una actitud humorística-despreciativa respecto de él (cf. VIII, 417-424).

Otro ejemplo de salto argumental se presenta en la parte IV de *Don Opas*, en la escena de la torre encantada, con el rey Rodrigo delante de una turba de demonios desatados. El rey escucha el parlamento de uno de ellos: un discurso irónico que ensalza las cualidades del monarca que le aseguran un lugar en el infierno. Los méritos de Rodrigo son grandes, los demonios aplauden con fuerza y

el protagonista cae inconsciente al suelo. Su desplome es todo lo contrario de la caída romántica del héroe que se enfrenta con los espíritus; conlleva matices grotescos en la descripción del cuerpo. En el plano narrativo, la caída resulta tener un valor ínfimo, ya que Rodrigo muy pronto queda abandonado por el narrador y es cedido a la turba humana, el vulgo que asistió a la entrada del rey en la torre. Toda la escena, a su vez, se abandona en aras del progreso de la acción del poema, el cual adviene con el avance de la invasión agarena desde el sur:

Hallose, sin saber cuándo ni cómo,
A la infernal entrada sin resuello;
Con el color entre aceituna y plomo;
Erizado el bigote y el cabello;
Yerto, gafo, sin vista, sin asomo
De sensibilidad; torcido el cuello;
Encorvado, hemipléctico, sin pulso;
Ya inmóvil como estatua, ya convulso.

Acude al verlo la caterva pía...
Dejémoslo nosotros en sus manos,
Y volvamos la vista al mediodía,
Y a los ardientes y fecundos llanos,
En donde el Betis (dulce nombre!) cría
Ricas olivas y abundosos granos;
Esos llanos ilustres que atraviesa
De audaces invasores nube espesa. (IV, LXXXV- LXXXVI)

Otra clase de salto es la autonegación. Es tan contundente como los tipos anteriores y, sin duda alguna, más irónica. El narrador, en medio de la parábasis y la autoironía, y dirigiéndose al lector, desmerece su labor, como sucede en *El diablo mundo* con respecto al argumento. El narrador duda de la solidez de la trama, soporte argumental, y lo expresa de manera directa: “Y casi, casi arrepentido estoy / De haber tomado tan dudoso asunto” (3189-3190). Otro tanto se da en *Beniowski*, respecto del personaje principal.

Para desvirtuarse, el narrador puede cortar súbitamente su discurso, con la intención de llevarlo a un fin concluyente pero, a la vez, con un gesto regio de un estratega, de aquel que conoce la finalidad de todos los elementos de la obra. El hecho de disponer las instancias textuales en el interior del texto y en sus periferias también es una actividad de estratega; y, dada la precariedad de tal

disposición, una estratagema. En *El diablo mundo*, a lo largo de los versos 3109-3140, el narrador, primero, afirma y hasta encomia la veracidad de sus palabras. Después, confiesa no entender la transformación del viejo Pablo en Adán; lo cual, sin embargo, no debería extrañar a nadie, pues tampoco se sabe por qué los hombres nacen, transitan y mueren. El resumen de la cuestión es una frase dirigida al lector: “Baste saber que nuestro héroe existe”. El narrador se manifiesta en tanto aquel que delimita el mundo ficcional; en igual medida, define el conocimiento de dicho mundo por parte del lector, así como la participación de los lectores en el poema.

Por cierto, en este verso, es significativo el uso del modo subjuntivo: *baste*, no *basta*; lo cual matiza la frase fortaleciendo su función persuasiva. En este contexto, podría decirse igualmente *basta*; sin embargo, *baste* es más abierto y más discursivo. El lector está siendo invitado a cooperar, se le da libertad en la tarea de la recepción del texto. Pero es una libertad aparente; las concesiones del narrador son más ilusorias conforme más rica y compleja vaya resultando la estructura del sujeto narrador.

El segundo tipo de salto tiene un carácter temporal. Aquí también se dan coincidencias con los casos de ruptura explicados más arriba: la vuelta de la digresión al asunto principal. El salto temporal tiene en cuenta la medida del tiempo y permite atenuar los cambios demasiado violentos. El narrador retoma el hilo del relato, resumiendo aquello que la rapidez del giro no le permite articular. Así, al comienzo del *Canto IV* de *El diablo mundo*, el narrador informa de que Adán lleva un año entero viviendo en la cárcel.

Se trata de una condensación intensa del tiempo; el narrador interrumpe la digresión que había entablado y explica con sencillez:

Es el caso que Adán, preso y desnudo,
Hace ya un año que en la cárcel vive,
Do con áspero trato y ceño rudo
Áspera y ruda educación recibe. (3197-3200)

Finalmente, cabe mencionar el salto estilístico, el cual puede, por ejemplo, destruir la sutilidad del fragmento con el que linde. En el *Canto VI* del poema de

Espronceda, primero se lee la descripción larga y esmerada del palacio que está a punto de ser robado, la cual incluye unos versos dedicados a la condesa dormida. A continuación, uno de los ladrones vuelve de batir el campo y afirma: “Duerme como un lirón” (5110).

El choque engendra contraste, el cual cabe distinguir como un subapartado relevante de la cuestión genérica del movimiento y el cambio. El contraste se obtiene mediante recursos lingüísticos y no lingüísticos. Estos últimos abren un campo muy ancho al talento del autor, en lo que atañe a la composición, a la estética, a los valores plasmados en el poema, etc.

La *Introducción* que precede los cantos propiamente dichos de *El diablo mundo* presenta un gran virtuosismo en la creación de este tipo de contrastes. Desde luego, al tratarse de la poesía, el lenguaje siempre colabora en el efecto final; pero la *Introducción* está llena de fenómenos y cualidades dispares contrastadas a propósito y está atravesada por seres de índole completamente diferente, terrenales y sobrenaturales. El desfile de los personajes es muy rápido y está enmarcado en unos fenómenos de la naturaleza muy dinámicos. A lo largo de los versos 540-554, se plasma una tormenta que asola el entorno del Poeta. Todo está sometido al cambio incesante; predomina la confusión. Numerosos verbos expresivos coadyuvan en el efecto dinámico y nefasto de la visión, por ejemplo: *turbar, disipar, atizar, llagar, marchitar* (todos ellos en boca de los genios del mal). Pero el recurso literario que prevalece no es lingüístico; el efecto de la *Introducción* se basa en el movimiento de los elementos representados.

El movimiento, en general, es muy frecuente en las obras de pretensión maximalista, las que se proponen abarcar una totalidad, el mundo, el universo etc. Por otra parte, es cierto que el movimiento favorece el enfoque fragmentario. La dualidad no parece coartar la libertad de la visión ni obstaculizar la expresión poética de los románticos, quienes la asumen como una condición de signo indisoluble pero vital. En la primera parte de *El diablo mundo*, el movimiento es un guía en la tarea del reconocimiento y la clasificación de los elementos que pueblan el texto. También –lo cual es más importante–, organiza el

funcionamiento en coexistencia de los contrastes no lingüísticos.

Las palabras del Poeta entre los versos 589-636 representan las fluctuaciones de las visiones, así como los vaivenes de los demonios. Aparecen, con profusión, vocablos de movimiento, fenómenos de la naturaleza violentos y formas monstruosas; por ejemplo, se produce un huracán, en el cual nubes y fantasmas se arremolinan, todo es oscuro, vil y animado por un dinamismo terrorífico. Se evocan sonidos tales como zumbar, rugir y crujir; se plasma un elenco de fenómenos visuales y sonoros; el todo está dotado de una envergadura extraordinaria.

La confusión es otra circunstancia destacada en el texto; la *Introducción* aprovecha su riqueza oculta plasmando “sombras vagarosas” (611), “confuso brillar” (631), “vago rumor” (634) o nubes “en confuso montón apiñadas” (591). En medio de lo violento y lo incierto, sobreviene el alba. Su llegada es repentina, aunque no del todo, pues durante la tormenta los demonios habían retrocedido (el Poeta lo dice explícitamente). El alba introduce calma y armonía, y, sobre todo, luz. En este punto, se da un fuerte choque entre las dos partes de la visión. La calma es repentina; en consecuencia de ello, otra vez reina la confusión; otro “confuso movimiento” se apodera del mundo. De hecho, tal y como está reflejada en el poema, la confusión parece una consecuencia natural del choque:

Ya se esparce por el mundo
Un armonioso contento
Un confuso movimiento
Que en pensamiento profundo
Suspende el entendimiento (642-646).

El poeta desconfía de su entendimiento e incluso de su percepción. El cambio ha sido demasiado repentino como para asegurar la veracidad de la visión. Desde este momento, aparecen las cuestiones filosóficas, entre ellas, las epistemológicas, que atraviesan el texto de Espronceda; en este sentido, se trata del poema más consistente entre los cuatro aquí tratados.

Otra clase de contraste es la que comprende aspectos grotescos y, por otra parte, festivos o carnavalescos. Lo grotesco no siempre está vinculado a la risa, por ello es preciso remarcar la posibilidad de su separación del humorismo. En

realidad, las posibilidades de enlace de lo grotesco a otras categorías son numerosas. El canto V de *Beniowski* contiene un episodio de carácter grotesco y carnavalesco, en el cual el protagonista encuentra a una especie de caballero errante con su escudero. Es un soldado solitario y arcaico, llamado literalmente mamut, el cual está de viaje, como Beniowski. Su descripción es ecléctica, divertida, un tanto misteriosa y desconcertante:

Ów pan wspaniałej tuszy – trochę baba
Na twarzy – dziwnej miał zbroję struktury.
Od kołnierza mu szła żelazna sztaba,
Malowanymi natykana pióry.
Rzekłbyś, że rodzi go królowa Saba,
Że z dawnych czasów spadł jak żaba z chmury.
[...]
Gdzieniegdzie jeszcze snuli się po kraju
Starzy minionych czasów kochankowie,
Którzy nie pili kawy ani czaju,
Żelaza kawał nosili na głowie
Jak starej kawał arki na Synaju;
A Bóg im dawał rumianość i zdrowie,
Zwłaszcza że słomę wkładali do butów
[...]. (V, 41-55)

(Aquel señor de mole imponente, un poco fémica / En el rostro, llevaba una armadura de una estructura extraña. / Desde su cuello, salía un barrote de hierro, / Decorado con plumas pintas. / Diríase que lo parió la reina Saba / Y que ha caído desde las épocas remotas cual la rana de la nube. [...] // En algunas partes del país todavía vagabundeaban / Viejos amantes de los tiempos pasados, / Que no tomaban café ni té, / Llevaban un trozo de hierro en la cabeza / Cual un trozo de la antigua arca en el Sinaí; / Y Dios les daba vigor y robustez, / Sobre todo porque ponían paja dentro de sus zapatos. [El último verso juega con la expresión polaca equivalente a la figura del *pelo de la dehesa*, la cual se traduce textualmente al castellano como “salir paja de los zapatos de uno”.])

El eclecticismo es una consecuencia del choque, como, en otro plano, lo era el movimiento. La obra de Słowacki ofrece más ejemplos de un espíritu ecléctico, improvisador y grotesco. En el mismo canto, la carrera a caballo del cosaco Sawa recibe una descripción poética que la equipara a un vuelo. Sawa atraviesa el espacio abierto, alaba la libertad y la belleza del vuelo. Según dice, mientras él avanza corriendo, a sus espaldas “Anioł mię srebrny, jasny w skrzydła łowi / I leci za mną jak sen po błękitach” (Un ángel plateado, claro, me ase entre sus alas/ Y vuela detrás de mí como un sueño entre los azules”; V, 185-186) De

pronto, una muchacha se sienta, inadvertida, detrás de él, en la silla. El narrador prosigue en un estilo poético pero, casi inmediatamente, trunca su delicadeza:

Tak mówiąc leciał. A zaś nimfa ładna
Złożyła złote skrzydełka powoli,
Potem usiadła, ale taka zradna
Jak wrona, kiedy z wieśniakiem po roli
Chodzi, szykowna i do lotu składna;
Widać, że z chłopą drwi, a z psem swawoli. (V, 189-194)

(Corría diciendo tal. Y mientras, una ninfa bonita / Plegó despacio sus alitas doradas, / Luego se sentó pero tan traicionera / Como una corneja, cuando en el campo, con el payés / Anda, elegante y pronta a volar; / Se ve que se burla del campesino y bribonea con el perro.)

El contraste es, en ocasiones, tan nítido que reproduce gráficamente la acción de comparar que realiza en su mente el narrador. Al final del *Canto VI* de *El diablo mundo*, la contraposición de la jarana en la casa de citas con el luto de la madre solitaria se vale de una organización clara del espacio: las escenas se observan a través de dos ventanas: una a la izquierda y otra a la derecha de la esquina del edificio. La representación reproduce la tarea mental de ordenar las imágenes o los pensamientos confusos: unos de un lado y otros, del lado opuesto, para apreciar sus diferencias y semejanzas (cf. 5412-5485).

Al comienzo del poema, una invocación, recurso consagrado de la poesía épica que introduce en el texto cierto grado de abstracción, contrasta con la evocación de la humilde realidad de Adán, “un piso tercero” (2146-2149). Lo elevado y lo humilde, lo bajo o lo engorrosamente terrenal contrastan reiteradamente a lo largo de la obra de Espronceda.

En otro lugar, la primera mañana de Adán, rejuvenecido y símbolo de todos los comienzos, el narrador trae a colación al Adán bíblico. El joven, quien encarna tanto el comienzo del hombre como el de la historia humana, es llamado “el padre universal de los humanos”. Tras esta equiparación poética, sobreviene un parentesco ordinario:

[...]
El padre universal de los humanos.
Que sin duda andaría
Solo y sin su mujer el primer día;

O como van aun en las aldeas,
Sucias las caras feas
Y el cuerpo del color de la morcilla
Los chicos de la Mancha y de Castilla. (2190-2196)

En *Don Opas*, lo grotesco y lo cómico sirven para transmitir la verdad sobre los personajes. Es patente el contraste entre el estatus de los protagonistas dignatarios y su comportamiento. El método de Mora es quebrar el decoro que, en principio, se desprende del rol de un rey, un comandante, un concejal, etc. Los gobernantes no poseen gravedad alguna y es en los momentos graves, precisamente, en los que violentamente se pone de manifiesto la carencia de hombres de valor en el reino godo. La omnipresente falta de dignidad embebe la política y las situaciones privadas.

Cuando Rodrigo, después de la violación de Florinda, se encuentra con el padre de la joven, el conde don Julián, no sabe mantener la compostura; su falta de dominio de sí mismo llega a ser cómica. El estilo del narrador es llano y apoético, y hasta antipoético; en consecuencia, se anula el decoro. El contraste que se produce entre el papel público y la realidad personal de Rodrigo es desesperante para el narrador; en el conjunto del poema, su preocupación y dolor son notorios.

En la escena del encuentro con Julián, se lee:

Al ver Rodrigo al conde, por supuesto
Sale de sus casillas y ya estalla,
Lanzando espuma, en tono descompuesto,
Tratándolo de perro y de canalla.
No cambia el conde ni actitud ni gesto:
Aguanta como sólida muralla
La descarga de aquella batería:
Tan estudiado su papel tenía. (IV, LXI)

Poco después, en el palacio se celebra un consejo del Estado, el cual ha de debatir sobre la invasión de los moros. Esta necesidad tampoco despierta gravedad ni responsabilidad alguna en los personajes: ni en el rey, ni en el conde, ni en los otros participantes. Este contraste cualitativo fundamental está acompañado por una sucesión muy rápida de contrastes puntuales, los cuales se ensartan en la

narración como disparos. En la corte de Rodrigo, lo elevado se resuelve en lo coloquial y un tono de voz serio contrasta vivamente con el enunciado.

En la parte III del poema, Florinda y Julián huyen inesperadamente del palacio real. Su fuga se descubre durante un banquete. Rodrigo enfurece; sus espías deben rastrear toda la ciudad. Los convidados al banquete permanecen en la sala hasta que los espías vuelven sin haber encontrado a los fugitivos. Su preocupación contrasta con la espera desinteresada, pasiva e insignificante de la corte:

No encontrando del conde ni señales,
Vuelven con rostro serio y pensativo.
Los bailarines a cansarse empiezan,
Y, como es natural, de hambre bostezan. (III, XCVII)

La falta de decoro está presente también en los pensamientos de los protagonistas nobles. Aunque el blanco de la crítica son los godos, la mediocridad caracteriza igualmente a sus enemigos:

Musa pensaba así. Cuando un devoto
Censuraba su lujo y opulencia,
Decía: «¿No nos da placer sin coto
Allá en el porvenir la Providencia?
Pues yo miro ese término remoto,
Y tengo de gozar harta impaciencia.
Alá puede tener algún olvido:
No señor: lo seguro es lo comido». (II, LXX)

Esta clase de contraste pertenece al tipo de choque entre lo elevado y lo bajo, estipulado más arriba. En *El diablo mundo*, las escenas con la participación de Adán y Salada no pretenden caracterizarlos en tanto personajes viles y repugnantes. Pero el narrador recurre a lo grotesco y a la comicidad para acentuar las posibilidades de las que él mismo dispone en tanto narrador. Su superioridad frente a todos los componentes del poema, incluidos los personajes, le inspira tratamientos tales como lo grotesco.

Mientras Adán está encarcelado, su deseo de unión imposible con Salada está representado de una manera humorística y caricaturesca, adelantada más

arriba, que compara al joven a un toro celoso. Los sentimientos de Adán también son exagerados a través de una amplificación homérica:

¿Visteis al toro que celoso brama,
La cola ondeando sacudida al viento,
Que el polvo levantando inflama,
Envuelto en nube de vahoso aliento,
Y ora a su amada palpitante llama,
Ora busca en su cólera violento,
Con erizado cerro y frente torva,
Quién el deseo de su amor estorba?
Así el mancebo en rededor revuelve
La vista en ansia de feroz pelea,
De nuevo a sacudir la reja vuelve,
Que trémula a su empuje titubea. (3421-3432)

Salada también está sometida a un tratamiento contrastivo. La lectura del conjunto del poema prueba que dicho tratamiento es cambiante y que no es fácil establecer criterios de los cambios (como, por cierto, se observa respecto de Adán). Unas veces, Salada es llamada “manola airosa” y “gachona”, y otras veces, descrita según tópicos poéticos neoclásicos: “paloma fiel, cordera cariñosa”. Sin embargo, el personaje, a ojos vistas, no puede sostener una comparación convencional; el narrador se apresura a puntualizar que, aun estática y tierna, Salada no deja de ser una mujer avispada, resuelta y respondona. Es una cordera pero

[...] de rompe y rasga, y de quimera
Y mal hablada, y de apostura maja ,
Y que lleva en la liga la navaja. (cf. 3445-3452)

En definitiva, Salada casa aspectos de la amante romántica y de la maja madrileña. La ironía romántica privilegia los contrastes pero, por otra parte, establece la posibilidad de coexistencia –inesperada, extraña o chocante–, de los fenómenos contradictorios. Mientras descompone y desestabiliza, la ironía también es experimentadora en un sentido positivo: busca combinaciones nuevas, se arriesga y recompone.

En *Don Opas*, la caracterización contrastiva de los personajes, aun

resolviéndose en lo cómico, no deja de traslucir una visión siniestra de los gobernantes corruptos y otra, trágica, del Estado abandonado. La risa cala en un espacio muerto, pervertido, de unos valores públicos defraudados. La conducta indecorosa de los protagonistas revela no la muerte de una convención en el comportamiento, sino la mentira que los mantiene ocupando sus cargos, a pesar de la escisión que los separa de los honores y las obligaciones de los mismos.

Cuando Rodrigo intenta seducir a Florinda, primero emplea un “lenguaje amoroso y persuasivo”. Cuando Florinda lo rechaza, sucumbe a la cólera y fuerza a la joven. Entonces, el narrador compara al rey a un león, a través de una comparación homérica. En la obra del estilo de *Don Opas*, llano y desenfadado, tal recurso no puede menos que provocar un efecto cómico; sin embargo, el lector no deja de tener presente que se trata de una violación. Por ello, las estrofas en cuestión transmiten una carga tétrica:

Como el león que al palo y la cadena
Poco a poco doblega su pujanza,
Y en férrea jaula adormecido pena,
Si alguien lo insulta en imprudente chanza,
Se pone en pie, y eriza la melena,
Ruge tremendo, incendio activo lanza
Por los ojos, con fiero ardor se agita,
Y reventando de furor palpita;

Tal aquel ofendido personaje,
Viendo frustrado su nocivo empeño,
Por vil injuria y afrentoso ultraje,
Se nubla vengador en torvo ceño;
Y dando brida suelta a su coraje,
«Soy Rodrigo»; le dice, «soy tu dueño;
Florinda es sierva mía: es mi vasalla.
Te honro con mi capricho; cede y calla». (III, XL-XLI)

La propiedad que los autores de los poemas digresivos demuestran a la hora de conformar los contrastes convierte estos últimos en un recurso muy característico de sus obras. La habilidad poética en el plano de la composición tiene un papel eminente pero no por ello debe obviarse la actuación de los medios del lenguaje mismo. Los contrastes lingüísticos están dotados de una gran fuerza evocadora o sugestiva, de acuerdo con la necesidad del poeta.

En *Don Opas*, el estilo oral y coloquial está presente a lo largo de todo el texto. Su empleo sobrepasa un papel de contrapeso ocasional a un discurso elevado o demasiado solemne. Lo corriente y lo coloquial aparece con tanta frecuencia que coadyuva en determinar el estilo del poema. Asimismo en *El diablo mundo*, los contrastes que aprovechan la variedad de los registros del idioma, son muy importantes para la tonalidad estilística de la obra. Espronceda utiliza un número considerable de vocablos típicamente madrileños, de voces coloquiales y también, marginales (cf. *mengues, dengues, chota, barí, jamar*, entre otros (3669-3732); *deshecha, fango, pollo* (4804-4812)). Por el contrario, hecho mencionado más arriba, en la boca del cura aparecen latinismos, entrelazados con coloquialismos, que producen un contraste vivo pero acorde con la doble naturaleza del sacerdote y ladrón. Cuando el cura recuerda un robo en el que tomó parte, sus dos vertientes convergen en el relato:

Luego [...]
Dije para mi capote:
Recemos la letanía,
Y entonemos un *Te Deum*,
Porque la ocasión la pintan
Calva, y para sosegar
Mi conciencia, dije a un quidam
Que en la taberna de enfrente
Estaba [...]. (4763-4773)

El culteranismo del cura tiene un carácter ecléctico y barroco, implicando elementos cristianos y mitológicos, como se comprueba en la alabanza del ladrón Chiripas. Éste es capaz de abrir todas las puertas y facilitar una salida afortunada de todos los lugares, de manera que uno puede proponerse robar en todos los palacios más elegantes y mejor guardados. Según el cura, es “el lacayo incorruptible / Y fiel, que hallará salida / Al laberinto de Creta” (4832-4834).

En *Don Opas*, la despoetización omnipresente agiliza el ritmo del poema. Cuando Tarif da a Don Julián la noticia de la relación que mantiene Rodrigo con Florinda y lo incita a vengarse en alianza con los moros, el conde lidia contra sus sentimientos, en medio del dilema del honor propio y la cristiandad del reino godo. La lucha de los sentimientos encontrados y el dramatismo de la situación

quedan descompuestos por el estilo cotidiano y las palabras triviales de los personajes:

Escrúpulo y pasión, con igual brío,
Traban así en el conde lid funesta;
Pero le dice el otro: «Tengo frío,
Y no me voy de aquí sin la respuesta». –
«Deja», le dice el conde, «que a mi tío [Opas]
Consulte sobre el caso y la propuesta.
Cuenta el dinero, y ten listas las tropas,
Y aguardaré el aviso de Don Opas». (I, XXXVII)

En el poema de Mora, lo coloquial desempeña también una función prosódica; en numerosas octavas, influye en la unidad lógica y rítmica de las mismas. Se trata de una especie de cadencia coloquial de la estrofa (o de un fragmento de estrofa), la cual pone de acuerdo el último verso con el punto final del pensamiento del narrador. Tal cadencia es recurrente en el poema. El narrador discurre sometido a un ritmo equilibrado y, de vez en cuando, recalca sus ideas a través de remates puntuales, cuyo estilo directo y llano da cuenta de cierta satisfacción que siente en tanto orador. Al comienzo de la parte IV, el narrador plasma sus impresiones de las ponencias de los diputados (la España decimonónica), en quienes la retórica prevalece sobre una aportación de fondo. Dicha retórica está dictada por la esperanza de provecho político de la mano de algún partido concreto. El narrador, citando una conversación propia con un amigo, comenta:

«Además me parece que se explica
No según su conciencia, por dar gusto
A lo que llaman los franceses *clica*,
Pandilla en español». Entonce adusto
Mi amigo, amostazado me replica:
«Qué! ¿no son sus razones de buen gusto,
Sólidas, elocuentes y sutiles?
Pues eres el mayor de los serviles». (IV, X)

La cadencia recalca la intención crítica del poema, como ocurre en otro pasaje:

«Viva la Religión» es santo grito
Con que todo español explaya el seno:
Aplauso nacional y favorito,
Que se aplica a lo malo y a lo bueno.
Si es sabido el lector, no necesito
Fijar el día en que con voz de trueno
Sonaba en la nación: «Viva Fernando!
Viva la Religión! Vamos robando». (III, CVII)

Tal y como se observa, las cadencias cierran el enunciado (cierre lógico) y la estrofa (cierre poético). Agilizan el ritmo del verso, confiriéndole un carácter brioso y popular, a la vez que sentencioso. El recurso resulta apropiado para una obra de intención satírica, pues resalta los comentarios y la actitud del narrador. Éste suele elegir el momento más oportuno para transmitir sus opiniones y las refuerza con esta especie de punto y aparte.

Otra peculiaridad de *Don Opas* son los anacronismos, los cuales también son una forma de ruptura, ya que quiebran la homogeneidad del texto. El anacronismo provoca un resultado similar al de la palabra apoética o antipoética, pues desestabiliza el tono del poema. La diferencia consiste en que, en este último caso, el contraste se basa en los registros del lenguaje, mientras el anacronismo, como bien indica su nombre, implica una infracción temporal. En el lenguaje se produce una falta de contemporaneidad con el objeto, es decir, una incongruencia de la realidad lingüística con la de la realidad ficcional. Habitualmente, dicha incongruencia es inconsciente, lo cual la distingue, a su vez, del arcaísmo, recurso que atestigua una conciencia lingüística desarrollada. En el caso de Mora, de ningún modo puede hablarse de inconciencia. En cambio, puede hablarse de imperfección poética y, por otra parte, cabe recordar la intención satírica del poema. La sátira suele ser contemporánea al autor. Los anacronismos de Mora consisten en insertar palabras del siglo XIX en una narración de asunto medieval. Se trata de vocablos que no pudieron haber existido antes de aparecer determinados fenómenos sociales o de civilización, algunos inventos

tecnológicos, etc., los cuales, si no tienen una fecha de nacimiento exacta, son, con toda seguridad, posteriores a los tiempos godos, como es el caso de la electricidad o la prensa. Tal práctica sirve para subrayar la dimensión satírica y la conexión de *Don Opas* con la España del siglo XIX.

Los anacronismos también pueden ser palabras de una actualidad patente o formas de expresión que, sin lugar a dudas, son más cercanas a Mora que a Rodrigo, ya que pertenecen al estilo periodístico: el concepto del *favoritismo* fue acuñado más bien por un publicista que por un poeta. Igualmente, se emplean conceptos manifiestamente modernos, como la susodicha electricidad, en su derivación metafórica *electrizar*: “Fija el tuyo [tu honor] más bien en la alta empresa / Que a toda España el ánimo electriza” (I, LXXVI). Los secuaces del rey son llamados *clientes* de la dinastía: “Los hijos de Witiza y los clientes / De aquella malhadada dinastía (...)” (IV, CXIV). La huida de un comandante militar del campo de batalla está contada con un sentido común llano; el narrador usa también la palabra –y la institución–, moderna del *boletín*:

No hay que decirlo: cuando el jefe corre,
Vuela el soldado, y se acabó el denuedo.
Por más que el boletín la mancha borre,
Todos saben que el jefe tuvo miedo. (I, XXXVI)

En otro lugar, surge el concepto del bienestar: “¿Así la espada de Damocles pende / Y amenaza invisible fama, vida, / Familia y bienestar!” (I, C). La idea está encadenada con otras, las cuales representan valores individuales y sociales. Si bien los individuales pertenecen al mundo caballeresco y epopéyico que, presuntamente, se narra, *bienestar* forma parte del ideario burgués. Incluso *familia*, en este contexto, resuena a lo burgués. Adelantándose considerablemente a la época representada en la obra, llega a crearse un ideario anacrónico, acronológico, pero, nuevamente, comprensible, teniendo en cuenta la época del verdadero interés del autor.

El anacronismo dota el texto de una expresión desenvuelta y suprime el discurso elevado y homogéneo, a consecuencia de lo cual también inhabilita el decoro. La intención crítica de *Don Opas* favorece tales procedimientos.

Finalmente, entre los medios no lingüísticos del contraste, cabe mencionar

el cambio métrico, el cual, desde luego, no concierne a *Beniowski* ni *Don Opas*, de estrofa perfectamente regular; pero de *El diablo mundo* se puede citar, por ejemplo, la escena de la visita de la muerte en casa del Pablo-Adán: el monólogo de la muerte está escrito en verso octosílabo (cf. 872-935). Igualmente, el parlamento del tío Lucas, las enseñanzas carcelarias al cándido compañero, están compuestas en versos de ocho y nueve sílabas (cf. 3565-3612).

Una última cuestión estilística por apuntar es un tipo de lenguaje hiperbólico y condensado que se observa en *Don Opas*. Se trata de un estilo acumulativo que llega a reunir, en un pasaje corto, un número bastante elevado de conceptos similares, para aumentar la sensación que pretende causar. Las palabras parecen estar en movimiento; forman una especie de remolino, de tropel retórico. *Don Opas* contiene numerosos ejemplos de esta compresión estilística y semántica.

En el fragmento citado más arriba, en el cual Tarif incita a Julián a vengarse sobre Rodrigo, las ventajas de la alianza con los moros se presentan de una manera sugerente, dinámica y segura, resaltando los efectos de la invasión conjunta:

Ejércitos te faltan? Cien mil moros
Sustentarán la causa que sostienes.
Cenizas, destrucción, miseria y lloros
Despierten a Rodrigo [...]. (II, XXXI)

“Cenizas, destrucción, miseria y lloros” forman una secuencia que es todo lo contrario de una imagen puramente retórica. La sucesión de los elementos evocados es rápida y enfocada al efecto deseado, es decir, el hundimiento del reino godo. Al mismo tiempo, las palabras unidas y puestas en movimiento hacen que el compás del poema acelere. En otra secuencia hiperbólica en este sentido, se crea la sensación de una implicación pasional del narrador:

[...]
Piense que todo dura, lo que tarde
Loca ambición en inspirar el seno
De un imbécil quizás, o de un cobarde,
Mente de plomo y corazón de cieno. (I, LXXXV)

O también:

No entraré a describir, porque no puedo,
Ni me alcanzan las frases ni las voces,
Aquel horrible y sanguinario enredo
De hostilidades bárbaras y atroces:
Furor, asesinato, injurias, miedo,
Golpes, heridas, gritos, fugas, coces,
Hombres ya sin cabeza, ya sin brazos,
Ya partidos en dos, o hechos pedazos. (II, XLVI)

El ritmo seguro y la cadencia de la octava generan plasticidad en la descripción, a pesar de la supuesta renuncia del narrador a tal tarea, que encabeza la estrofa.

Cuando Rodrigo entra en la torre encantada y encuentra –irónicamente, pues fuera de intención, por casualidad, viendo que no puede ni avanzar en el pasillo ni volver atrás, y entonces se inclina y da con un objeto–, la caja misteriosa, la toca y examina, para finalmente abrirla. De esa manera, desata los demonios que se esconden en su interior:

Ábrela, y con horrísono estampido,
Y explosión tremendísima y violenta,
Fulgor sulfúreo allí dentro escondido
Por los inmensos ámbitos revienta.
Calma el primer fragor: cesa el ruido,
Y de luz amarilla y tremulenta,
Y amortiguada, y vacilante y triste,
La bóveda insondable se reviste. (IV, LXXII)

Rodrigo está desorientado y el narrador, de paso, manifiesta su actitud desconfiada, desdeñosa y amarga hacia el vulgo, cuyo nombre corresponde también a la corte del rey, como se ha visto. Este círculo está lleno de hombres inútiles y necios. El afán crítico del narrador concierta perfectamente con la condensación del lenguaje:

[Rodrigo] Consejos pide. ¿Quién dará consejos?
Los hombres de razón y de pericia,
Sensatos y entendidos, están lejos,
Víctimas del baldón o la injusticia:

Turbas de cortesanos, flojos, viejos,
Masas de corrupción y de estulticia,
Pueblan de sus salones el espacio;
Lo que llamamos *muebles de palacio*. (IV, LII)

En el estilo, *Don Opas* es más bien amargo, sarcástico y visceral que irónico en el sentido romántico. Su retórica tiene un blanco extraliterario claro y raras veces da la impresión de que su finalidad sea la calidad del estilo literario.

Lo épico y lo genérico en el poema siempre es interpretable en una clave precisa; la crítica que se lleva a cabo, al estar basada en una realidad política determinada, tiene un objetivo que se trasluce entre los versos. Toda consideración genérica remite a lo concreto. Así ocurre, por ejemplo, en dos octavas dedicadas a la justicia, una categoría que el narrador juzga demasiado amplia para ser pertinente, ya que abarca por igual al juez y al escribano; el sentido metafórico del concepto resulta ser un desierto mayor:

Y para ser *justicia* en el sentido
Metafórico absurdo, de que trato,
¿Se requiere tal vez ser buen marido,
Ciudadano provector, hombre sensato?—
No señor: nada de eso se ha pedido.
¿Filósofo tal vez, o literato,
En quien profundo estudio deje impreso
Lo que es injusto o justo?—Nada de eso.

¿No se exige del juez cumplida ciencia
Del ser mental? ¿Del hondo mecanismo,
Cuya acción modifica la conciencia,
Y la convierte en templo u en ambismo?
Qué! ¿no ha de conocer la íntima esencia
Del vicio y la virtud, para que él mismo
No quede entre los límites suspenso
De la virtud y el vicio?—Ni por pienso. (I, XCIII-XCIV)

La clave propuesta más arriba: el cambio y sus encarnaciones, refleja una regla a la que están subordinados diferentes planos del poema digresivo; entre otros, el plano fenomenológico, el cual define la forma de existir y manifestarse de la obra; el estilo literario puede incluirse perfectamente bajo la misma clave.

1.3. El narrador y el lector.

Parábasis y metaliteratura

La lectura de un poema digresivo no deja lugar a duda acerca del papel del narrador en esta forma poética. Se trata de un factor de cohesión que liga las líneas divergentes y caprichosas del texto. Constituye una referencia para ubicar los contenidos dispares y un denominador común para las ideas fraccionadas de la obra. Es un elemento de unidad en medio de lo intencionadamente diverso. Por otra parte, es una clave de lectura: reconociendo al narrador como centro, el poema digresivo es una propuesta de autobiografía.

Se trata de una autobiografía peculiar, expuesta en primera persona pero en varias voces; una historia personal con la cual el sujeto se identifica y respecto de la cual se distancia; un credo y una desolidarización; un punto de vista personal y un aguardar la opinión del lector, etc. La difícil coherencia del poema se debe, sin duda alguna, a la actuación del narrador, quien presenta una unidad mental e intelectual, independientemente del tipo de discurso que intente y de los experimentos que emprenda. El narrador garantiza también la continuidad del diálogo con el lector, e incluso con el mundo ficticio representado, cuya vida depende manifiestamente de él.

En el caso del poema digresivo romántico, el narrador es identificable con el autor y con el sujeto o el yo. Se puede, por lo tanto, prescindir de la distinción entre el narrador y el narratario. El concepto del narrador puede entenderse como una transposición directa del sujeto en el texto literario. Guillermo Carnero entiende *El diablo mundo* como una propuesta de “exploración, crítica y superación” del yo romántico (Carnero 1999: 121). La tarea corresponde a tres fases, diríase tres tiempos, tres pulsos y tres épocas distintas, de un fenómeno literario. Pero dentro de un poema digresivo, es sostenible y los autores dan pruebas de ello. Sin embargo, una vez identificados el narrador y el autor, surge la pregunta por cómo es el yo que se plasma en el poema.

La pregunta es homónima a la que indaga el yo moderno. El poema

digresivo es una expresión potente del individualismo; y es la concepción individualista del sujeto la más esclarecedora para el caso. Resulta que el propio punto de partida, el concepto de la persona que manejamos en la modernidad es una manifestación de individualismo. Según comenta Aron Gurevich, originalmente, en la Antigüedad grecolatina,

la palabra griega *prosopo* y la latina *persona* servían para indicar las máscaras teatrales. La máscara no sólo no es una persona, sino más bien su contrario, y el camino seguido por el término *persona* a lo largo de varios siglos puede servir de testimonio de los esfuerzos emprendidos por la cultura antes de que el europeo supiera llenar este término con el contenido que expresaría la esencia de la persona humana. La *persona*, tras la cual el actor del teatro antiguo escondía su verdadero rostro, no suponía una personalidad [...]. El pensamiento antiguo vio primordialmente en la *persona* un papel social, que la sociedad adjudicaba a uno u otro de sus miembros. Este concepto se refería a la esfera del teatro y del procedimiento judicial, y no al campo de la psicología (Gurevich 1997: 82).

Hoy en día, *persona* es un concepto psicológico por excelencia; lo identificamos con el yo de una manera irreflexiva y no precisa de justificación. No así en la Antigüedad, la cual, al parecer, desconocía la idea de la conciencia personal (cf. Gurevich 1997: 83). Si bien ya en algunos autores romanos se da una tendencia a la exploración de lo que hoy entendemos por el yo (Marco Aurelio, Séneca), el gran cambio adviene con San Agustín: “la genuina, aunque única en su época, ruptura hacia la introspección psicológica”, gracias a la cual el cristianismo da un “gran paso en la conquista del «espacio interior» del individuo y en la profundización del concepto de persona” (Gurevich 1997: 84). La persona en tanto un ente dotado de conciencia, emociones, pensamiento y voluntad, es, por lo tanto, una idea bastante tardía, la obra de Agustín no deja de ser un caso aislado en su época. Este autor también introduce otro cambio de enfoque: concibe su alma “no en una situación estática, sino en movimiento y cambio incesante” (Gurevich 1997: 85).

El mismo planteamiento anima el poema digresivo romántico: hallamos en él a un sujeto, identificable con la persona, en el cual la idea de su personalidad es el aliciente vital y discursivo principal. La idea de la persona es tan primaria y tan irreductible que constituye un axioma. A su vez, el movimiento es una de las premisas básicas de la óptica del romanticismo. Las personas y los objetos

parecen existir gracias al movimiento y el sujeto necesita verlas en movimiento para aprehenderlas.

De hecho, la perspectiva del poema digresivo sobre el yo es bastante peculiar. Lo define desde el individualismo moderno, afirmativo, beligerante, encarnado por el narrador; pero por vía de la ironía, se introduce el distanciamiento, lo que se abstrae del yo, y lo artificial. Partiendo del individualismo moderno, se llega a la identificación antigua yo-máscara, ya no en un sentido exento de valor psicológico, sino colocando al sujeto frente a la máscara-escudo o portavoz. La máscara es completamente natural para un ironista. Asumiendo el artificio que media entre el yo y la larva, puede descubrirse la verdad del yo. La mirada oblicua penetra hasta el fondo de la personalidad.

Los narradores de los poemas digresivos dan motivos para identificarlos con los autores. En *Beniowski*, el narrador ha subido a las pirámides de Egipto (VIII, 137-140), como el propio Słowacki. En otro lugar, recuerda, en primera persona, su viaje en camello por las regiones infernales y paradisiacas del desierto (IX, 370-376). *Don Opas* comienza por la intención de cantar “un infortunio atroz de nuestra España”, a pesar de la distancia geográfica que separa al narrador del país: “En vano el curso de la suerte extraña / De allí me aleja en apartado clima” (I, I): alusión clara al exilio de Mora. La circunstancia de exiliado y los “sinsabores” con el fanatismo que se mencionan son pistas claras para la identificación. En otro lugar, el narrador manifiesta su involucramiento personal en el tema tratado y afirma haber conseguido, en la actualidad, la libertad de la palabra: “Mi gusto es arrostrar libre de miedo / Del magnate el rencor, hora que puedo” (I, XLI).

El narrador remite al autor del poema pero se evade de un posicionamiento y esquiva el esfuerzo del lector para adscribirlo a alguna postura precisa. A menudo se impone la pregunta de si el narrador es interno o externo con respecto al texto; si forma parte de lo representado o no. Pero en un texto irónico, estar dentro o fuera es una elección provisional; el cambio de perspectiva es constante. Parece ser una consecuencia de lo que Michel Charles llama irrealidad del texto. El narrador es, probablemente, consciente de la aporía que condena al autor, al lector y el texto a no existir nunca simultáneamente: “[...] il n’y a pas de réel du

texte: le texte n'existe que par le travail qui se fait sur lui et le plaisir qu'il procure; il est un accident dans une communication *défectueuse* (on connaît l'aporie: l'auteur, le texte et le lecteur n'«existent» jamais ensemble" (Charles 1979: 404).

Una vez en un ámbito inexistente, es difícil estar dentro o fuera de él; no obstante, el narrador privilegia la posición externa y es, nuevamente, por la conciencia de la que está dotado. Podría decir con Roland Barthes: "J'ai une maladie, je vois le langage" (cit. en Hamon 1996: 131). El pastiche, la parodia, el juego con las convenciones, la manifestación de la literariedad, ponen de relieve el lenguaje. Se propone una mirada que no se centra directamente en el objeto evocado, sino que presta atención al medio y al modo de expresión. El componente lingüístico deja de ser transparente. Por consiguiente, comienza a prestarse a una reflexión metaliteraria. Pasa del estatus de medio, de técnica, de recurso auxiliar, al de objeto de interés.

El gesto más característico de la ambigua posición interna-externa del narrador es la parábasis. Los ejemplos de identificación narrador-autor arriba citados son parábasis: se expresan en primera persona y se apartan del ritmo estrictamente narrativo del discurso. La práctica es notoria, tal vez porque la parábasis es polivalente. Friedrich Schlegel concibe la ironía romántica como la parábasis permanente. A partir de ahí, Frederick Burwick propone tratarla como esquema de otras tesis irónicas y como factor que las potencia:

Perpetuating the condition of being both «inside» and «outside» the role, a «permanent *parabasis*» might well intensify other paradoxical oppositions –artifice and nature, intention and instinct, urbanity and naiveté, concealment and revelation, deliberation and spontaneity, jest and seriousness, self-propagation and self-annihilation– essential to Schlegel's concept of irony (Burwick 1997: 54).

A la luz de ello, la parábasis revela un significado al que la crítica nunca presta atención: ciertamente, se trata de un signo de la movilidad del narrador; pero también es un gesto característico de una situación de suspensión. En concreto, el yo está suspendido entre valores opuestos. Visto así, el asomarse del texto no aparece como un juego, una manipulación de categorías claramente definidas, sino como una vacilación, una elección precaria.

Las parábasis son abundantes en el texto digresivo; siempre que el narrador se pronuncia en primera persona, rompe la ilusión extradiegética. En *Beniowski*, sólo en los primeros trescientos versos, hallamos cuatro casos (I, 73; I, 181; I, 197; I, 267). Son parábasis simples, gramaticales, por así decirlo, basadas en el uso de la primera persona.

Seguramente, una de las más atrevidas se encuentra en *El diablo mundo*, cuando el narrador-autor se presenta por el apellido propio. Se pregunta por qué divaga tanto sobre el pasado de Adán en el Edén, “cuando la suerte quiso / Que no fuera yo Adán, sino Espronceda” (2072-2073).

Don Opas ofrece un pasaje en el que el narrador juega con su estatus superior, son su *Schweben* sobre el texto. El último acontecimiento del poema es la batalla en la que triunfa el pacto de Opas y Tarif, y la cual remite a la batalla de Guadalete. Las tropas se preparan para el combate; el narrador se da a la reflexión sobre lo que se espera de él en ese momento, según la idea de los lectores y el estereotipo del poeta:

Aquí debiera yo soltar el vuelo
Del estro belicoso; aquí podría
Si me excitase el ambicioso anhelo
De la inmortalidad, la lucha impía
Pintar en rima alzada;

Se rechaza el papel del poeta descriptivo. Pero no es una negación rebelde, sino autoirónica:

mas no suelo
Dejar audaz la modesta vía
Que me trazó la suerte, aunque es angosta.
Me gusta hacer reír; mas no a mi costa. (IV, CXV)

Una parábasis más desarrollada cierra *El diablo mundo*. El narrador pronuncia un manifiesto de vocación polémica y de una retórica espontánea. Afirma su preferencia por la digresión y se confiesa cansado de lo grave y liso que resulta su discurso poético:

Ya de seguir a un pensamiento atado
Y referir mi historia de seguida,
Sin darme a mis queridas digresiones,
Y sabias reflexiones
Verter de cuando en cuando, y estoy harto
De tanta gravedad, lisura y tino
Con que mi historia ensarto.
¡Oh!, cómo cansa el orden; no hay locura
Igual a la del lógico severo
Y aquí renegar quiero
De la literatura
Y de aquellos que buscan proporciones
En la humana figura
Y miden a compás sus perfecciones. (5767-5780)

Los amantes de las proporciones no entienden que la belleza no reside en el cálculo, sino en la naturaleza. Siguen preguntas retóricas dirigidas a ellos: “¿no veis?”, “¿no oís?”, rematadas por un “Pues entonces” que firma el protocolo de las discrepancias (5781-5796). A continuación, el narrador abandona el canto: “Al llegar a este punto me prevalgo / Y de este canto y de su historia salgo” (5801-5802).

En *Don Opas*, el final es un distanciamiento del poema mismo. Tras el abrazo triunfal de Opas y Tarif, el narrador pone un punto y aparte, y resume el resto en un epílogo breve que traduce su desencanto político:

Lo que sigue, se sabe en las escuelas.
El carro de marfil, el cetro de oro,
Las mulas blancas, y las dos chinelas,
Y Orelia el trotador: rico tesoro
De mentira o verdad, que las abuelas
Bordan a su solaz. Cristiano o moro
Lo dicen en sus clásicas leyendas,
No sin contradicciones estupendas. (IV, CXXIII)

El narrador sale de su papel y suspende la historia cuando el público puede tomar el relevo por estar al tanto de los sucesos posteriores. La continuación es despreciable pero no sólo por lo que ocurrió, sino por la degradación del discurso que acompaña los hechos: manipulación o vulgarización en su transmisión.

El distanciamiento del narrador no es con respecto al tema; pero, al tratarse

de la penúltima octava de la obra, hasta cierto punto afecta al esfuerzo narrativo que se ha realizado. La última estrofa sirve para desvirtuar a don Opas. Se desconocen las ventajas que pudo sacar del pacto con los invasores; desapareció cual un arbusto raquíptico sepultado en un pantano fangoso.

La parábasis romántica plantea una duda: partimos del principio de que en ella, el autor sale de su obra. Pero con frecuencia, la sensación es contraria: la parábasis parece una incursión y hasta una intrusión. El distanciamiento respecto del poema se convierte en su contrario: en la mirada de un inspector (in-spector) crítico⁸².

Con todo, la conclusión más importante que se desprende de la práctica de la parábasis romántica es que los escritores no perciben la división dentro/fuera como una oposición tajante. Su descubrimiento y logro consiste en saber desenvolverse en medio de una estructura narrativa hecha de imposibles: distrófica e insostenible por una parte y, por otra parte, exuberante e hipertrofiada.

La sinceridad en el poema digresivo tiene un contexto y una complicación afectiva desarrollada. Como la ironía es un habla oblicua, la sinceridad también adopta un camino sinuoso y pocas veces toma la forma de un enunciado directo. La ironía juega siempre con al menos dos valores y siempre tiene más de un color. Según Pere Ballart, en Friedrich Schlegel la ironía tiene una pluralidad afectiva cuyo origen es la antinomía entre lo aparente y lo real.

La ironía puede estar coloreada de un amable sentimiento de jovialidad, destinado a tender puentes entre emisor y receptor, pero puede de igual modo ser el instrumento que persiga la hiriente carcajada que debe demoler a un adversario, y aun el fogonazo lúcido que ha de sumirnos en la inquietud existencial más desazonadora (Ballart 1994: 93).

Este tipo de polivalencia afectiva se desprende del tipo de comunicación inscrito en la ironía, la cual siempre potencia una tensión productiva entre el

⁸² En otro contexto, ajeno al poema digresivo, Patricia Waugh apunta la premisa contraria: el narrador de la novela que comenta irrumpe en la obra desde fuera. Aunque, en la realidad cambiante de la narración, surge la pregunta: “bursts into (or out of?) it” (cf. Waugh 1984: 7).

narrador y el lector. Siempre tiene un receptor, o un blanco: ser jovial, herir, perseguir, hundir etc. son acciones que el sujeto dirige afuera, hacia otro.

No obstante, dicha polivalencia también es reflexiva. Se vuelve hacia el propio sujeto y entonces, puede dificultar la expresión de la emoción más sincera. La emoción incurre en la vergüenza, la cual tampoco se puede admitir abiertamente. La sinceridad se escuda desviando el discurso.

Estas circunstancias se pueden observar en el tratamiento del tema amoroso de los poemas digresivos. En los pasajes dedicados al amor, Espronceda y Słowacki despliegan ampliamente sus cualidades líricas. Pero este último, en el fondo, representa todo lo contrario de la lírica romántica a la cual nos acostumbra el romanticismo de la confesión directa. El narrador de *Beniowski* no cesa nunca de comunicar su yo, pero en más de una ocasión, ironiza sus sentimientos y los teatraliza. Los afectos humanos no son afectos: son “sceny, odgrywane/ W teatrze naszych wnętrzności” (“escenas representadas / En el teatro de nuestras vísceras”; II, 505-506). Lo real y lo tangible está transpuesto a un artificio.

Así, en el canto II, al final de la despedida de los amantes, escena que, desde el comienzo del poema, sólo concluye ahora (II, 465-472), el narrador se muestra compasivo y discreto; su relación de la última conversación refiere “serc bicia, płacze, słowa, łkania” (“latidos de los corazones, llantos, palabras, sollozos”), es decir, fragmentos, de contenido desconocido. No se citan palabras y parece que el narrador se haya alejado del lugar para no importunar. Pero, desde su escepticismo, la despedida es un principio del fin del amor. A partir del momento presente, el amor se borrará paulatinamente e irá fijándose en un artefacto:

Szeptali długo jak wierzby płaczące,
Gołębie słycać tam było gruchania,
Łzy zimne – usta zmywają gorące,
Słycać serc bicia, płacze, słowa, łkania,
Już się rozeszli – rzecz skończona – horror!
Miłość przechodzi już w pamiątek kolor...

W kameleona, w serdeczną jaszczurkę,
W rzecz poetycznie piękną, w sen niebieski,
W muzę, Olimpu zamglonego córkę,
W poemat smutny od deski do deski,
W mgłę podnoszącą się z łez, w białą chmurkę

Na tle przeszłości, w gwiazdę, w arabeski
Tęczowe – chmurą obwiedzione złotą.
W dole: Raphaël pinxit albo Giotto. (II, 467-480)

(Estaban susurrando mucho tiempo cual sauces llorones, / Se oían allí arrullos de palomas, / Lágrimas frías friegan los labios ardientes, / Se oyen los latidos de sus corazones, llantos, palabras, sollozos, / Ya se han separado, termina la cosa, ¡qué horror! / El amor ya cobra el color de los recuerdos... // Pasa a ser un camaleón, un lagarto cordial, / Algo poéticamente bello, un sueño celeste / Una musa, hija del Olimpo nebuloso, / Un poema triste de pe a pa, / La niebla que se levanta de las lágrimas, una nubecilla blanca / Contra el fondo del pasado, una estrella, unos arabescos / De arco iris, circundados por una nube dorada. / Abajo reza: Raphaël pinxit o Giotto.)

El narrador anticipa el paso del sentimiento a la región del recuerdo, la cual está ideada con un refinamiento substractivo: lo que va quedando del amor es cada vez más etéreo. Pero el resultado tiene una fijación material: un trazo, un ornamento, un toque de pintura dorada; se trata de un repertorio de recursos de artista. El amor corroído adquiere una forma deliciosa, pero estilizada y artificiosa; diríase, a pesar de su belleza, una máscara mortuoria. Por muy delicada que sea la imagen, es una estampa permanente e inalterable, con una función implacable de recuerdo.

(Con todo, las octavas siguientes colocan en medio de este escenario, arriba en el gallinero, a un alma, presumiblemente la del narrador, la cual, desde este nuevo punto de partida, pone del revés la impostura recién acabada, la construcción firmada con los nombres de dos pintores italianos.)

Versos antes, el narrador da otra muestra de la polivalencia afectiva que encubre la emoción sincera. Durante la despedida de los amantes, divaga, en palabras ya en parte citadas:

O! tam poezja. – Gdyby tylko na to,
Aby się żegnać, warto brać amanty.
Czuliście kiedy tę łzę lodowatą
Przy pożegnaniu, ciężką jak brylanty?
Te słowa: „Pójdę i skonam za kratą!”
Czyście słyszeli te słodkie kuranty
Grane przez wszystkie pozytywki żywe,
A jednak, przysiągłbym, że niefałszywe? (II, 433-440)

(¡Oh, allí hay poesía! Si sólo fuera / Por despedirse, merece la pena tener amantes. / ¿Habéis sentido alguna vez aquella lágrima helada / De la despedida, pesada como los diamantes? / Esas palabras: “¡Iré a morirme detrás de las rejas!” [de un convento] / ¿Habéis oído los dulces carillones / Que tocan todos los organillos vivientes / Y sin

embargo, yo juraría que no falsos?)

Al principio, el narrador se mofa, jugando también con el lenguaje amoroso convencional. El organillo vivo parece ser una definición cruel de los amantes, seres mecánicos y corazones repetitivos; el carillón sentimentaloides es el lenguaje de sus sentimientos. Sin embargo, en el fondo de su corazón, el narrador apostaría, es más: juraría, que no son falsos. Está dispuesto a defender la verdad y la sinceridad de esas cajas de música, juguetes de lata, arte disfrazado de naturaleza, jurando, es decir, poniendo una creencia y una emoción personal como prenda.

En otro lugar, el narrador cuenta la dulzura de las mujeres de Podole, la región natal de Słowacki. En un punto y aparte, confiesa:

Sam znałem jedną – lecz nie wspomnę o niéj
Bo się nadzwyczaj mój rym rozserdeczni.
Od serca mi jej wiało tyle woni
I tyle światła, że mi dziś słoneczniéj –
Chociaż mi zegar teraz północ dzwoni –
Niż gdybym w Boga się patrzył najwieczniéj.
Niech was bluźnierstwa nie rozpędza trwoga;
Ona umarła już. – Jest częścią Boga. (II, 41-48)

(Yo mismo conocí a una – pero no la mentaré / Que mi rima se emocionará sobremedida. / Desde su corazón me venía tanto perfume / Y tanta luz que hoy todo me parece más luminoso / – Aunque ahora me dan las doce de la medianoche – / Que mirando el rostro de Dios por toda la eternidad. / Que no os disipe el temor a la blasfemia; / Ella ha muerto; es parte de Dios.)

El recuerdo de la mujer amada y perdida es muy escueto, el sentimiento aún vivo y aún doloroso no lo potencia, sino lo refrena. Es preferible no profundizar en esa historia de amor, tal vez también para no alargar la digresión. El halo de luz y perfume que emana de la amada tiene una gran actualidad afectiva para el narrador; no se puede dudar de su sinceridad. La grandeza y la importancia de aquel amor sobrepasa el privilegio de conocer al propio Dios. Pero los lectores a quienes horrorice la blasfemia pueden serenarse: la mujer ha muerto.

En una disputa, no se puede acallar al contrincante de una manera más

brutal. La muerte de la amada sofoca toda recriminación virtual hacia el narrador. La muerte resulta muy drástica en contraste con la felicidad del recuerdo. Pero la primera víctima de lo drástico es el narrador mismo: la dicha del amor y la muerte de la mujer se cruzan dentro de su corazón. El argumento de la muerte, citado para silenciar al lector escrupuloso, es un gesto de exposición de lo más íntimo de uno y también un gesto de autolesión.

En ocasiones, parece que el narrador no está seguro de su autoridad y busca un refuerzo extratextual para legitimar su historia. Desea documentarla con fuentes externas como las crónicas. Este recurso, de hecho, pone de manifiesto cómo el narrador es consciente de sí mismo en tanto el ente que organiza y desarrolla el relato.

El verso 5401 de *El diablo mundo* inicia una trama nueva –el salto del balcón del palacio, con el cual Adán se separa de la banda de los ladrones y empieza a errar por las calles de Madrid–, a través de las palabras: “Cuenta la historia que el audaz mancebo [...]”. Se está citando un hecho que no sólo ya ha ocurrido, sino que, además, ha sido anotado en las crónicas. Desde el *Canto I* no cabe duda de que el disponente del relato es el narrador. Pero parece que éste no puede resistir una complicación jocosa, aunque no inocente desde el punto de vista de la textología. De igual modo procede el narrador de *Beniowski*: ya en I, 99, al hablar de los encuentros del protagonista con Aniela, remite a una “crónica” que “calla si se veían / Bajo el arce”, etc.

La supuesta fuente de la crónica es, en ambos casos, un recurso de documentación externa de la verdad de lo representado y un gesto que complica la situación del narrador. Pero además, es un instrumento que sirve para quebrar el conocimiento que él mismo tiene de lo representado. La crónica silencia los hechos que interesan. No obstante, en *Beniowski*, el narrador se apresura a justificar la falta de datos, explicando que los protagonistas no pudieron verse de otra manera por causa de la severidad del padre de Aniela. Lo hace aludiendo al poema pastoril sentimental *Laura i Filon* de Franciszek Karpiński y dirigiéndose al lector, con una fórmula arcaica (*asindziej*) que remite al género de la *gawęda* tradicional. Así, crea entre sí y el lector una comunidad en cuyo terreno se puede

emplear la laguna o la omisión de datos.

El narrador de *El diablo mundo* se compara a otros autores, elogiando su historia como más verídica que cualquier otra y desbancando a los rivales en potencia:

Mas ya adelante con mi cuento voy
Al son de mi enredado contrapunto,
Que es mi historia tan cierta y verdadera
Como lo fue jamás otra cualquiera. (3193-3196)

Es justo hablar de rivales en potencia. En este caso, lo potencial tiene más peso del que tendría al tratarse de personas reales. La razón de ello es que el narrador pretende actuar en la mente del lector, anticipando una virtual sospecha de inverosimilitud o imperfección de la historia de Adán.

Merece la pena detenerse en el propio término de *historia*. El hecho de emplearlo y la identificación con “mi historia” es una prueba de conciencia literaria y de autoconciencia del narrador en tanto transmisor del relato. En este sentido, las señales pueden ser aún más manifiestas, como cuando se anuncian al lector los acontecimientos venideros. El narrador controla el futuro de sus protagonistas y, además, el desarrollo futuro de la historia, la cual está vista como su dominio personal. Pero lo más importante es que la autoconciencia es también una conciencia de sí mismo en tanto artista, artesano, artífice o incluso productor de la obra. En el *Canto VI*, la descripción de la condesa dormida que ignora la presencia de los ladrones, tiene características de una composición pintoresca, de una pintura o una estatua de salón. La postura de la condesa entre las sábanas tiene la delicadeza de un retrato posado. Y entonces, el narrador añade: “En un escorzo lánguida caída, / Turbios ensueños a su frente ansiosa / Vuelan tal vez desde su alma herida” (5023-5025). La palabra *escorzo* es un término pictórico, un vocablo técnico que atestigua una concepción del arte acorde con los instrumentos teóricos elaborados para él. Si, además, dichos instrumentos penetran en la materia del arte, proporcionan una prueba de la autopercepción del artista como el que ha conocido las reglas de la creación.

En el poema digresivo, los conceptos del narrador y del lector están interrelacionados. La crítica no insiste sobremanera en un aspecto de capital importancia en el caso de esta forma poética, a saber, la continuidad de dicha relación a lo largo de la obra, la cual se mantiene cuidadosamente por esfuerzo del narrador. Esta continuidad es probablemente más relevante que las manifestaciones del yo, ya que el poema precisa de público en todo momento. En este sentido, el poema digresivo se asemeja a la misiva, cuya existencia está condicionada por una expectación y una interacción. En el poema, al igual que en la epistolografía, el lector provoca la apertura del texto y anima su escritura a través de dicha esperanza de respuesta que implica, esperanza de reacción a sus contenidos.

La práctica de dirigirse al lector es muy anterior al poema digresivo y desde su historia más temprana, tiene diversas funciones. Erich Auerbach enumera, entre otras: llamar la atención del receptor, agradecer la atención prestada, excusarse, pedir que el lector patrocine el esfuerzo creativo y apelar a su moral. En la Edad Media, aparece la función de anunciar el contenido o la de pedir una oración (cf. Auerbach 1991: 309-310). También en el Medievo, adviene el cambio efectuado por Dante. El poeta florentino cambia el uso de la apóstrofe, la cual en la época clásica raras veces estaba destinada al lector. Además, Dante hereda de San Agustín la urgencia de su expresión (cf. Auerbach 1991: 312-313). La novedad y la originalidad de la actuación de Dante son, según Auerbach, síntomas de una nueva relación entre autor y lector, así como del concepto que Dante tiene de sí mismo como poeta. En concreto,

nel modo più esplicito e coerente, egli agisce come chi è stato ammesso a vedere l'altro mondo, per grazia speciale, dopo Enea e Paolo; come un uomo a cui è stata affidata la missione, importante come quella di questi ultimi, di rivelare all'umanità l'ordine eterno di Dio e d'insegnare agli uomini, in uno speciale momento storico, ciò che vi è di errato nella struttura della vita umana (Auerbach 1991: 318).

La idea de trascender el esquema de comunicación replegado sobre el narrador es, pues, fruto de un momento de cambio. Éste se desarrolla en el nivel

ideológico, histórico, religioso etc. y –en el ámbito de la literatura–, urge darle ya no una expresión, sino un equivalente estético. En el siglo XIX, el poema digresivo también se hace eco de un cambio en la condición del hombre y, como la poesía de Dante, transforma el uso comunicativo. Los autores son conscientes de que la suya es una época de crisis, lo cual, de acuerdo con la etimología griega de la palabra, supone una elección. Desde dentro del texto, cambian el valor de sus instancias y así, buscan la forma literaria adecuada a la conciencia moderna.

Dirigirse al lector puede tener incontables funciones y razones. Cabe citar algunas de ellas, de entre las más sencillas y otras más complicadas.

El narrador recurre a ello para aumentar el crédito de su persona a los ojos del lector. Así, en *Don Juan Poznański*, pide expresamente: “wierz mi, lektorze” (“créeme, lector”), siendo la palabra *lektor* un vocablo jocoso en este contexto, por su culteranismo (frente al acostumbrado *czytelnik*) (II, 54).

Los románticos perpetúan la función tradicional de pedir comprensión al lector. Por ejemplo, *El diablo mundo* ruega condescendencia alegando la justificación de la naturaleza humana del narrador:

Perdón, lector, mi pensamiento errante,
Flota en medio a la turbia tempestad
De locas reprobables digresiones.
¡Siempre juguete fui de mis pasiones!!! (824-827)

La clásica petición de comprensión de las flaquezas humanas, en el poema romántico adquiere un matiz característico de la situación económica de los literatos, y, en concreto, de los autores de obras por entregas. El narrador de *El diablo mundo*, al final del *Canto I*, momento decisivo para la escritura o entierro de la próxima entrega, pide afable:

En tanto ablanda, oh público severo,
Y muéstrame la cara lisonjera;
Esto le pido a Dios, y algún dinero,
Mientras sigo en el mundo mi carrera;
Y porque fatigarte más no quiero,
Caro lector, al otro canto espera,
El cual sin falta seguirá, se entiende,
Si éste te gusta y la edición se vende. (1492-1499)

El narrador puede también recurrir al lector para pedir su opinión sobre el asunto. En *Beniowski*, se solicita que el lector se ponga en la piel del protagonista y prevea su propia reacción en caso de ser secuestrado, como el personaje, por una mujer con aspecto de una bruja:

A tu bym wiedzieć chciał twe mądre zdanie,
Mój czytelniku, i twój sąd o rzeczy:
Gdyby cię takie spotkało porwanie
I nie spodziewał się znikąd odsieczy,
I widział taką rękę, mości panie!
Czerwoną? – do miliona krwawych mieczy!
Taką ohydną rękę? pełną kości,
Co pozbawiła Cię ludzkiej godności! (I, 465-472)

(Y aquí, quisiera yo saber tu sabia opinión, / Mi lector, y tu parecer sobre el asunto:
/ Si te ocurriera tal secuestro / Y de ninguna parte esperarás auxilio, / ¡¿Y viera tal mano
Su Merced, / Roja?! Por un millón de espadas sangrientas, / ¡Una mano tan hedionda,
llena de huesos / Que te despojara de la dignidad humana!)

El narrador presupone que su lector comparte la solidaridad jocosa y lastimosa con la cual él mismo presenta el secuestro. La solicitud de opinión es una solicitud de corroboración de que los dos, narrador y lector, siguen el mismo camino.

Esta comunidad de camino y de rumbo es imprescindible en el caso de la alusión. Por ello, el narrador se cerciora de que el lector tenga los referentes precisos, o de que comparta su visión. En *Don Opas*, el fanatismo, una fuerza tan real en la sociedad que está personificada por un momento en un genio maligno, ocasiona una confesión autobiográfica: el narrador, visiblemente, aún sufre secuelas del encuentro nefasto con él. Esta reticente e irónico, y remite a los lectores a la experiencia que, desgraciadamente, comparten todos:

Su nombre es Fanatismo. Mis lectores
Conocen muy de cerca al personaje.
Yo, hablando francamente, mis colores
No gasto en describir su gesto y traje.
Hemos tenido ciertos sinsabores,
Y no quiero que nadie me aventaje

En imparcialidad; y, a más, la gente
Que lo circunda, es mucha y es potente. (II, XX)

En otro orden de conocimientos, el narrador de *El diablo mundo*, a través de una pregunta a múltiples reanudaciones, se asegura de que el lector conozca determinadas cualidades sensuales y espirituales. Se trata de las necesarias para comprender la “quimérica armonía” que envuelve el aposento de Pablo-Adán durante la visita de la Muerte.

El pasaje constituye una variante peculiar de comparación homérica, pues cita varias sensaciones que actúan como términos de comparación, en una secuencia anafórica que desemboca, finalmente, en el *así* homérico. Pero los componentes de la comparación están plasmados en forma de preguntas. La pregunta, herramienta propicia a la negación, aquí está utilizada como parte de un procedimiento afirmativo, la comparación. La solución de Espronceda es una prueba de la potencia experimentadora del narrador irónico; el pasaje constituye, además, una digresión lírica:

¿Visteis la luna reflejar serena
Entre las aguas de la mar sombría.
Cuando se calma nuestra amarga pena.
Y siente el corazón melancolía?
¿Y el mar que allá a lo lejos se dilata
Imagen de la oscura eternidad,
Y el horizonte azul bañado en plata
Rico dosel que desvanece el mar?
¿Y de aura sutil que se desliza
Por las aguas, oísteis el murmullo,
Cuando las olas argentadas riza
Con blanca queja y con doliente arrullo?
¿Y sentisteis tal vez un tierno encanto,
Una voz que regala al corazón,
Dulce, inefable y misterioso canto
De vago afán e incomprensible amor?
Blanca así la quimérica armonía
Sonó del melancólico cantar;
Vibraciones del alma y melodía
De un corazón que fatigó el pesar (934-955).

Otra función relevante del gesto de dirigirse al lector es la búsqueda de complicidad. Al compartir referentes culturales o relativos a personajes, sucesos, lugares, etc., el narrador y el lector son cómplices de una realidad. Si pensamos en ellos en tanto personas reales, podemos decir que son partícipes de dicha realidad. Pero al tratarse de un texto literario, su actuación rebasa los límites de participación; ambos son creadores, cada uno de ellos dentro de su ámbito. Al tener los dos un papel activo, son colaboradores, cómplices.

A veces, el narrador efectúa gestos que sirven para ganarle los favores del lector. Lo halaga, lo tranquiliza, lo sitúa en una posición privilegiada y lo elige para ser depositario de sus confesiones, inquietudes, preocupaciones, dichas, etc. Para ello, adopta un tono tierno, íntimo y, en ocasiones, lisonjero, del cual un lector alerta siempre deberá sospechar.

El narrador de *Beniowski* asevera al lector que, en comparación con Maurycy Kazmierz, desempeñaría mucho mejor la función del protagonista. El joven hidalgo tiene un carácter muy afortunado, es feliz, generoso y complaciente. Pero le falta misterio y un halo artístico, lo cual deberá de dar lástima al lector:

[...] pieśni tej bohater młody
Świeży, miłośny i ma ciemne oko,
Złote połyskiem zielonawej wody,
Lecz niezbyt na świat patrzące głęboko.
[...]
Ach! nieraz szczerze westchniecie z litości,
Widząc, jaki w nim brak artystyczności! (II, 137-144)

([...] el joven protagonista de este canto / Candoroso, amoroso y de ojo oscuro, / Dorado, del brillo del agua verdosa / Pero mirando el mundo con poca hondura. / ¡Ah! ¡más de una vez habréis de suspirar de lástima / Al ver lo poco que tiene de artista!)

Por lo general, el narrador demuestra simpatía hacia Beniowski pero en este pasaje, decide convertir su condescendencia en una burla condescendiente. La felicidad del joven, que raya en la ñoñería, fomenta la presentación halagüeña del receptor en tanto un intelecto veloz que reacciona vivamente a los estímulos externos:

[...] Czytelniku!
Na jego miejscu, o! ileż byś razy
Uczuł, że dusza twa na wykrzykniku
Hipogryfując, leci, tnie wyrazy,
Klnie, że wokoło zimnych serc bez liku!
Same szkielety pod nią, same płazy! (II, 145-150)

(¡Lector! / En su lugar, ¡oh, cuántas veces / Habrías sentido que tu alma encima de una exclamación / Hipogrifeando vuela, corta las palabras, / Maldice del sinnúmero de los corazones fríos alrededor! / ¡Por debajo de ella, sólo hay esqueletos, sólo reptiles!)

El último verso citado es un nuevo ejemplo de la polivalencia de la ironía. De pronto y de modo pasajero, el discurso adopta un matiz de amargura que en seguida se disuelve y se pierde.

El narrador igualmente plasma dudas acerca del talento propio. En *El diablo mundo*, se halla un ejemplo de un tono sincero y duda múltiple. Se plantea el problema de la originalidad, la cual nunca puede ser absoluta⁸³. Además, el narrador está siendo atormentado por la incertidumbre de poder satisfacer al lector:

¿Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron,
Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes,
Y otros tantos que vivieron antes?
¿Y aún asimismo acertaré a decirlo?
¿Saldré de tanto enredo en que me he puesto?
¿Ya que en mi cuento entré, podré seguirlo,
Y el término tocar que me he propuesto?
Y aunque en mi empeño logre concluirlo,
¿A ti no te será nunca molesto,
¡Oh, caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor, comprar mi obra? (1344-1355)

⁸³ Ralph Waldo Emerson afirma en un ensayo: “[...] podría decirse que, en un sentido amplio, la originalidad pura no existe. Todas las mentes citan. Con lo viejo y nuevo se entretajan la red y la trama de cada momento. No hay hilo que no esté formado por ambos. Todos citamos, ya sea por necesidad, devoción o placer. Y no citamos únicamente libros o proverbios, sino artes, ciencias, religiones, costumbres y leyes; es más, por imitación citamos templos y hogares, mesas y sillas” (Emerson 2000: 134).

La confesión de impotencia es un gesto atrevido pero la idea del lector en tanto comprador le resta la intimidad. El lector, si quiere conocer la verdad del sujeto irónico, debe ir cribando los enunciados y asumir la necesidad permanente de ello. Aunque este pasaje tiene una intención humorística, en términos globales es cierto que el lector del poema digresivo no debe dar nada por sentado, tampoco su relación con el autor.

En *El diablo mundo*, el lector es, reiteradamente, llamado Fabio. Se trata de un nombre convencional frecuente en la literatura del Siglo de Oro, especialmente en la poesía moral. Fabio es un nombre imaginario y un lector imaginario. Seguramente, el nombre fue elegido por su origen romano patente, para dotar el discurso poético de un aspecto epistolar de talante clasicista. También es un nombre arbitrario; el narrador de *El diablo mundo*, aunque recurre a él de cuando en cuando, y con intención humorística, ironiza dicha arbitrariedad. En un momento dado, debe apelar a Fabio porque así se lo exige el poema:

[...] – ¡Perdona, oh, sabio!
Sabio sublime, espérame, te ruego;
Y yo te juro por mi honor, ¡oh Fabio...!
Si no es Fabio tu nombre, en este instante
A dártelo me obliga el consonante. (735-739)

En principio, un nombre acerca al lector y al narrador. Pero se trata de un “Fabio” doblemente convencional: primero, porque remite a una tradición poética; segundo, porque ya entonces fue convencional, típico del lector ficticio de la epístola moral. Este hecho, pese a la apariencia de cercanía, aleja al receptor del remitente.

Con todo, en un poema digresivo, el lector es imprescindible. El gesto de desafío que perpetúa el narrador, de hecho, parece un gran homenaje, un reconocimiento a una instancia indeleble.

Al considerar el papel del lector en el poema digresivo, a diferencia de lo que sucede con el narrador, sí es preciso tener en cuenta la distinción entre el lector real y el implícito. La identificación es imposible, ya que, finalizada la

escritura, el texto cobra un valor virtual. Más allá de su última palabra, termina la unidad de la voz narradora y del autor. Si, aun *a posteriori*, tenemos pistas para tal identificación, el lector, a su vez, es siempre anónimo. No tiene rostro y, por otra parte, tiene mil rostros, ya que el número de lectores potenciales es siempre infinito. El único lector tangible es el que está inscrito, proyectado en el texto; su perfil es obra exclusiva del narrador-autor. Por ello, la reflexión acerca de las dos instancias está entrelazada.

Ahora bien, Włodzimierz Szturc advierte de un fenómeno contrario del que supone la unidad del autor-narrador y lo multiforme del lector. A saber, apunta a que el narrador tiene a su disposición una gran variedad de formas de estar, mientras el lector está reducido a un solo patrón:

La presencia del autor admitida en la obra ha adoptado, obviamente, distintas formas, desde el autor que escribe la totalidad de la obra, pasando por uno que incurre en un conflicto con el lector, hasta un autor que habla con el narrador y con los personajes. El autor cuya presencia es un supuesto de la obra y forma parte de lo representado también está relacionado con el hecho de que la obra suponía la existencia de una invariante del lector (un lector invariable), lo cual queda patente en la novela epistolar y en el poema digresivo. El supuesto de la presencia del autor y del lector convertía la obra en una realidad que se escribe, se lee y se crea por colaboración de múltiples puntos de vista, los cuales, a su vez, influían en la vacilación de la exclusividad y de la autonomía de lo representado; también, provocaban la ruptura de la unidad del narrador. Finalmente, del hecho de suponer al autor dentro de la obra se infería también, sobre todo en las formas digresivas, la categoría de la valoración de los sucesos presentados por el narrador, valoración de lo representado y del modo de construir la narración. El autor, en sus diferentes formas, llegó a ser, pues, la dominante de la composición de la obra (Szturc 1992: 221).

Szturc puntualiza que, en el romanticismo, no fue un fenómeno nuevo, sino que fue heredado de una larga tradición literaria que se deseaba perpetuar.

Rainer Warning, citando unas consideraciones de Wayne C. Booth, describe el mecanismo de diferenciación del lector real del implícito en una obra irónica. Los dos investigadores remarcan cómo dicha separación se lleva a cabo por orden del narrador, el cual determina también las condiciones del éxito de la lectura:

el lector real es inducido a una reflexión autocrítica, y para que este proceso actúe, el *lector* ficticio, al que aparentemente se opone el narrador, debe convertirse en objeto de

un juego irónico, de manera que el lector real sienta necesidad de distinguirse de él. «El autor crea, dice Booth, una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; hace a su lector como hace a su segundo yo, y la lectura que tiene más éxito es aquella en la que los yos creados, el del autor y el del lector, encuentren un completo acuerdo» (Warning 1989: 300).

Una lectura en la que se produzca la compenetración de los yos ficticios puede ser dificultosa para el lector (el real), ya que a menudo éste debe superar unas expectativas arraigadas pero inadecuadas con respecto a la obra literaria. También, dada la naturaleza del poema digresivo, debe responder a desafíos. Con todo, Szturc, en un pasaje dedicado a la novela corta romántica, revela una característica que corresponde al poema digresivo y que contradice, de hecho, la idea de la autonomía y de la relevancia del lector. En dicho tipo de novela corta, el lector está circunscrito dentro de un rol y mantenido en su desempeño. Resulta que, a pesar de la orientación poderosa hacia afuera que en todo momento percibimos en el poema digresivo, a pesar de la parábasis y el afán comunicador patente, el papel del lector es el de un espectador. Un terreno que trasluce esta tesitura es la actividad metaliteraria del narrador. Szturc explica que

el motivo del «escribir sobre el escribir», relacionado con la novela corta, tiene por objetivo subrayar su literariedad, la habilidad de oficio del autor. Debe incumbir, pues, no tanto lo que el autor escribe, sino cómo se divierte a sí mismo y al lector mediante la escritura. Habitualmente, el papel de comentario lo juegan digresiones que comunican que la historia del protagonista, los episodios, los recuerdos del personaje, son tan sólo pretextos para un enunciado amplio del sujeto, cuya finalidad primordial es revelar la libertad del escritor en vuelo libre por encima de lo representado. El método de la digresión consiste en un trato instrumental hacia el lector, a quien se asigna el papel de una persona admirando el espectáculo de un funámbulo y se le hace creer que es tratado como copartícipe de un diálogo. Bajo la influencia de la digresión, la autonomía de lo representado y la independencia del receptor, son borrados; el valor principal es la astucia y la habilidad del autor. En el plano del argumento, se acentúa el papel del pretexto implicado por la narración libre y por la construcción fragmentaria de los personajes, de las tramas y, finalmente, por la composición suelta del todo (Szturc 1992: 151-152).

Según este planteamiento, el lector está, pues, reducido a presenciar el texto. En su tarea de mero asistente recibe, sin embargo, algunas reverencias que han de neutralizar su impotencia de colaborador honorífico. En efecto, los autores de los poemas digresivos a menudo aluden a la acción de ver y anuncian lo que

sucedará en la obra en términos de espectáculo visual. Por ejemplo, al inicio de *Don Opas*, se despliega la variedad de lo que se tratará en su transcurso. El verbo *ver* incita a la lectura subrayando la plasticidad de la imagen que será ofrecida:

Veréis en odio hervir la hermosa tierra
Que el Tajo riega, y estallando en ira,
Bajar cien razas a la huesa oscura;
Sólo por una moza y un cura.

Veréis desaparecer las tribus fieras
Que vinieron del norte al mediodía,
Y que a sus pies hollaron altaneras
Poder que a cien naciones oprimía
[...] (I, XVI-XVII)

Se anuncian unos acontecimientos dramáticos y su paulatina exposición, para facilitar al lector una visión más clara de ellos.

En el mismo poema, la entrevista secreta entre don Julián y don Opas finaliza en un acuerdo traidor y minuciosamente tramado. El narrador anuncia:

Allí se trazó el plan de la conquista;
En fin, el largo cúmulo de horrores
Que salieron de aquel perverso foco,
El lector lo irá viendo poco a poco. (III, LIX)

En *El diablo mundo*, el narrador adelanta los acontecimientos junto con la problemática en la que los inscribe:

Nada menos te ofrezco que un poema
Con lances raros y revuelto asunto,
De nuestro mundo y sociedad emblema,
Que hemos de recorrer punto por punto.
Si logro yo desenvolver mi tema,
Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto
De la vida del hombre y la quimera
Tras de que va la humanidad entera. (1356-1363)

En la ironía, se distinguen tres papeles: el irónico, el blanco de la ironía y el observador. Pierre Schoentjes desarrolla el esquema en unos términos que contradicen su excepcionalidad y, en consecuencia, permiten salvar al lector del

poema digresivo de la pasividad y la impotencia a las que lo condenaría el narrador. Schoentjes arguye:

se llama normalmente observadores a quienes oyen la ironía: se les puede llamar también intérpretes siempre que se tenga en cuenta que el discurso no irónico también tiene que ser interpretado y que el desciframiento de la ironía no exige ninguna capacidad comprensiva diferente a la que se emplea cuando se descodifica el discurso llamado «normal», «literal», «sincero» o «serio» (Schoentjes 2003: 147).

El lector, intérprete ordinario, habría estado, pues, injustamente castigado, al infligírsele una pena por una tarea del todo normal y presuntamente excepcional. Entre los razonamientos que salvan al lector de la reducción, merece la pena citar una frase breve de Salvador García Castañeda, un planteamiento inédito acerca de la digresión y referido, precisamente, a *El diablo mundo*: “En Espronceda [...] hay elementos que tradicionalmente se vienen atribuyendo al influjo del *Don Juan* byroniano como los pasajes irónicos, las digresiones y el afán de interrumpir al lector” (García Castañeda 1979: 93).

El planteamiento crítico clásico y universal asocia el gesto de la digresión exclusivamente al narrador. La digresión se define como interrupción que éste impone sobre su propio discurso. García Castañeda invierte por completo este principio. Según la percepción común del fenómeno, la digresión es un acto restringido; el impulso rompedor tiene un circuito reducido y cerrado: de narrador a narración, es decir, en el marco de su propia actividad. Así, el lector juega el papel del espectador.

García Castañeda no sólo subraya el rol activo del lector, sino que lo coloca en el centro del fenómeno: la lectura que se está realizando es lo más importante. La digresión no es una suspensión de la trama por un narrador supremo, sino una interrupción más o menos molesta en la tarea de la lectura, por parte de un narrador inoportuno. La continuidad de la obra depende enteramente del lector, de la fluidez de su lectura.

En resumen, cabe reconocer que en la consideración del lector, siempre es decisivo el narrador. Es quien lleva la ventaja de poder abogar a su favor a través del texto. La lectura individual de un lector no deja huella; en cambio, el texto, escritura material con una idea del lector proyectada por el narrador, es

permanente. Es una prueba contundente de que el narrador es el dueño del texto. De ahí que nuestra idea del lector siempre esté dominada por él y deberá atenerse a la plasmación intratextual del lector que el narrador decida realizar. Por ello, hablar del lector implica también hablar del narrador.

No obstante, la relación entre los dos no puede permanecer estática. Además de las actitudes y los recursos comentados más arriba, el narrador también pretende ejercer influencia sobre su lector. Para ello, el romanticismo elabora su propio modo de actuar y su propio repertorio de técnicas. Chaim Perelman repara en una serie de oposiciones que el romántico incluye en su quehacer con cierto rigor:

Comment le romantique concevra-t-il l'action sur autrui? Parce qu'il renonce à l'action discursive, rationnelle, il envisage souvent avec faveur le recours à la force. Par ailleurs seront préférés les discours qui paraissent le plus propres à la suggestion: plutôt que la prose, la poésie; plutôt que la comparaison ou l'allégorie, la métaphore qui unit les domaines, le jeu de mots qui bouscule les frontières; plutôt que les relations causales, le symbole qui évoque une participation; plutôt que la phrase stratégique, hypotactique, gréco-latine, la phrase paratactique de la Bible. Plutôt que le réalisme naïf qui satisfait la raison, le surnaturel qui éveille au mystère; plutôt que le banal qui rassure, l'étrange qui seul a valeur; plutôt que le construit, l'improvisé; plutôt que le défini, le vague; plutôt que le stylisé, le débrillé; plutôt que la précision du proche, du présent, le flou des lointains, la fluidité des souvenirs (Perelman 1989: 232).

La acción sobre el prójimo, el lector, se plantea a base de la sugestión y el rechazo de lo racional. El narrador del poema digresivo se favorece de tal tesitura, pues la persuasión, una técnica relacionada con la sugestión y una de las más frecuentes en él, reafirma su posición dominante en el texto. Otras tendencias poderosas, tales como la proyección intratextual de un perfil de lector determinado, la implicación del mismo en la obra, o la desestabilización del lector real, también lo favorecen. Esto se debe a que, en caso de que las intenciones y los procedimientos no pudieran alcanzar al lector, tampoco se produce una frustración del texto. Su potencial persuasivo se conserva para ser ejercido en otro lector. Esto corrobora la preponderancia del narrador; su discurso, real o supuestamente orientado hacia el lector, aunque no halle correspondencia por su parte, no se desploma.

Sin embargo, en el poema digresivo, algunas veces podemos constatar el

caso contrario: una influencia por parte del lector. El narrador a veces se abstiene de desarrollar un pensamiento para evitar escandalizar al público; también, abandona una digresión para no aburrirlo. Éstos son ejemplos de una prevención imaginaria sobre el lector proyectado en la obra. Aunque la proyección guarde relación con el lector real (o todo el público real, toda la sociedad real, etc.), su actuación no tiene influencia en el poema. Por ejemplo, cuando el narrador de *Beniowski* afirma que el público lo ha abandonado tras quejarse de su falta de genio y de luces (III, 592-593), dicha opinión y dicho abandono no tienen trascendencia en la obra ni en la vida del autor real.

El abandono, el escándalo etc. es peligroso sólo cuando se escandaliza a una persona real. De ahí que el autor y la obra no puedan sufrir menoscabo mientras la relación sea de narratario a lector implícito. El lector real sí podría tener mayor poder: su acción más portentosa sería dejar de comprar las entregas del poema, cuya posibilidad los autores temen secretamente. También existe otro tipo de influencia sobre el texto, poco probable, aunque no imposible. Virtualmente, puede ocurrir lo que ocurrió en el siglo XV, con *La Celestina*. Según comenta José Manuel Blecua, en este libro, “por primera vez en la historia literaria española, se ve la influencia que pueden ejercer los lectores en un autor, puesto que habían discutido hasta el título de la obra y encontraban demasiado breves las escenas amorosas [...]” (Blecua 1977: 19). No es, ni mucho menos, un caso aislado: recuérdese el público de los romances, el cual también tenía influencia sobre el autor, al pedir que se repitieran los pasajes que más le gustaban. De manera que el lector (oyente) podía alterar la elaboración técnica (proporciones de las escenas) o la focalización del texto (elección de los puntos clave).

Con todo, la tematización del lector en la literatura es un hecho relativamente reciente. Según advierte Rainer Warning, en el barroco, su posición era muy distinta:

La novela del barroco era ajena a tal proceso de reflexión. No conocía un narrador que se tematiza a sí mismo, ni un lector que se mantiene a distancia crítica de sí mismo. Más bien se dejaba determinar por el gusto y las expectativas del público, y en ello seguía la poética clásica y clasicista que, siguiendo a Aristóteles, sometía lo admitido en la obra de arte a la instancia decisoria de la «opinión común» (Warning 1989: 301).

Aunque no existía un lector crítico tematizado, estaba presente en la prehistoria de la obra, ejerciendo la fuerza de su expectativa. Esta última debía de ser muy precisa, o más bien, existía un horizonte cultural muy preciso, muy bien definido y presente en el aura cultural de su tiempo, un horizonte que reunía al lector y al escritor. El escritor creaba sus obras dentro de una red tácita y a raíz de un contrato tácito.

En el poema digresivo, también hay un contrato tácito pero no supone un acuerdo mutuo inmediato. De hecho, más que a un contrato, se parece a un rapto tácito. Las acciones del narrador: juego irónico con el lector, alusiones, guiños etc., exigen una inmediatez de reacción y entonces sí se da un acuerdo y una complicidad. Pero si el lector no responde, se extraña de las propuestas del narrador, protesta, se escandaliza etc., el juego se rompe. Si bien el entendimiento entre las partes también es una forma de acuerdo, es el narrador quien finalmente lleva las riendas del texto. Sin reconocerse en el compromiso de cumplir con una expectativa, la acción del narrador sobre el lector se asemeja a un rapto. Un *raptus lectoris* similar al *raptus puellae*, ya que, al final, el lector es un ser amado y necesario para el narrador incorregible.

La obra literaria puede compararse a una carta: el lector es su receptor. Pese al trabajo corrosivo inmenso de la ironía, en el poema digresivo se da la misma fe que alimenta la epístola: la fe en una existencia objetiva y obvia del tú, según la llama Ryszard Przybylski. Para este autor, la amistad en el romanticismo se basa en la realidad incuestionable del otro; de ahí que el diálogo –inclusive el epistolar–, y sus contenidos siempre tengan un referente sólido. Przybylski, en el contexto de una misiva de Fryderyk Chopin a su amigo Tytus Wojciechowski, comenta:

La amistad romántica se basaba en la convicción de que la existencia del tú constituía una realidad *a priori*. A los jóvenes de aquella época no se ocurriría jamás que dicha existencia primero tuviera que ser probada. Tales sutilezas son asunto de nuestra triste centuria. Gracias a dicha convicción, los románticos consiguieron romper la soledad del *cogito* cartesiano. El espíritu de Tytus era para Chopin tan real como el árbol enfrente de su ventana, ya que vivía en el yo de Chopin con su secreto mejor guardado [el amor hacia una mujer que confesó a Chopin] (Przybylski 1995: 25).

El poema digresivo romántico presenta una vertiente metaliteraria poderosa. Está reflejada en el aparato de la digresión, la parábasis y la declaración abierta del narrador que aflora en el texto con gran frecuencia. La digresión es un medio muy propicio a una obra de vocación metaliteraria; esta adecuación, junto con el cariz individualista del sujeto romántico, convierten el poema digresivo en un vehículo para consideraciones genéricas o, al contrario, relativas al caso particular del narrador. Se discurre acerca de la literatura, del oficio del escritor, de las soluciones empleadas o excluidas, del asunto del poema, de la rima, de la convención literaria, etc. El narrador constituye el prisma por el cual pasan todos estos elementos y a través del cual se plasman en el texto. Stefan Treugutt justamente define *Beniowski* como “una epopeya peculiar sobre uno mismo escribiendo una epopeya” (Treugutt 1999:190). Seguramente sea lo más acertado que pueda decirse del problema de la metaliteriedad en el poema digresivo. El investigador insiste repetidas veces en que la idea del propio Słowacki fue crear una transcripción del pensamiento encauzado en la forma de la octava (cf. p.ej. Treugutt 1999: 191).

Lo metaliterario concierne a aspectos genéricos de la creación y de la obra. Dentro de la categoría genérica, pueden distinguirse varias cuestiones puntuales, tales como: metadiscurso, metaficción o metadigresión. De todas maneras, la definición que propone Patricia Waugh es válida en todos estos apartados; la investigadora concluye que se trata de una “fiction that self-consciously reflects upon its own structure as language” (Waugh 1984: 14); en definitiva, de una escritura consciente de ella misma. Tal punto de partida supone la exposición del sujeto en plena acción de escribir y de las entrañas del texto.

Según Randa Sabry, una exposición de las articulaciones del discurso, la acentuación de sus conjunciones y disyunciones, tiene como consecuencia una jerarquización del área textual (Sabry 1992: 137). La tendencia dominante del narrador del poema digresivo corrobora el supuesto jerárquico. Pero la forma poética en cuestión no sólo es un terreno de reafirmación de uno mismo. Lo metaliterario constituye una herramienta idónea para discutir problemas de la literatura y el arte en términos globales, siempre en relación estrecha con el yo;

pero también con el distanciamiento que el discurso meta- crea con respecto a la materia.

En este punto, cabe distinguir entre lo metaliterario, incluidas sus variantes más concretas, y lo autotemático. En ambos casos se trata de una transgresión de la obra por el narrador. Lo metaliterario, de una manera indirecta, recalca la figura del autor. Cuando podemos hablar de autotematismo es cuando recibimos señales de una situación extratextual del sujeto y cuando se da una separación del narrador y aquel ente extratextual. En palabras de Włodzimierz Szturc,

Escribir sobre el escribir es un fenómeno en el límite de lo representado y de la realidad del autor. Esto quiere decir que en ambos casos puede constituir un sistema modélico que sirva como base para describirlos. Escribir sobre el escribir no es idéntico al autotematismo: tan sólo el caso de una presentación particular del autor en tanto autor, es decir, en tanto un personaje que no pertenece a lo representado y no es el narrador, puede clasificarse como una forma de autotematismo. Por el contrario, siempre lo será una fórmula de autopresentación –independientemente del género literario–, en la cual la presunción de la biografía del autor aparezca nítida y verídica [...]. Pues escribir sobre el escribir toma diversas formas; sólo una de ellas se somete a la óptica personal: la que, en oposición a lo representado y al narrador, presente al autor en tanto autor (Szturc 1992: 146).

A modo de ejemplo, el narrador de *Don Opas* en un pasaje breve, pero significativo, deja adivinar la presencia del autor real, al mencionar algunas claves de su situación vital. Se trata de alusiones a las desventuras de Mora relacionadas con su actividad pública, así como de sus ocupaciones de escritor polifacético:

Yo, a quien fortuna vacilante agita,
Cual hoja que huracán feroz menea,
Y ya con puntas ásperas me irrita,
Y ya mi faz en dulce soplo orea;
Lo que el social comercio necesita,
Lo que es obligación, lo que es tarea,
Pago sumiso en rutinera prosa;
Pero escribir en verso es otra cosa. (I, XLIV)

A continuación, se explica el significado que tiene para el narrador-autor la literatura: representa la liberación del genio y de la fantasía, así como la libertad interna del hombre. La literatura libera de la opresión, alivia los pesares y aligera

el temor de intriga o de persecución:

Si de pronto en la mente conmovida
Inesperado raptó sobreviene,
Ya mi vida se cambia en otra vida,
Que en región más sublime se mantiene.
Ni el poder con su fuerza me intimida,
Ni la opinión adusta me contiene;
Y saboreo en esta altura un goce,
Que el vulgo de coplistas desconoce. (I, XLV; continúa en XLVI-XLVIII)

Un discurso similar se observa en una de las primeras octavas del poema, cuando el narrador justifica el discurso esópico:

Ya sé que no es valor luchar con muertos.
Mas ¿quién se atreve a pelear con vivos,
Que siempre al débil lanzan tiros ciertos,
Y son en hacer daño tan activos? (I, IX)

La pregunta tiene un aire de actualidad que se impone de inmediato. El narrador trata de enmascararlo bajo unas fórmulas genéricas (“¿quién?”, “siempre”, la forma impersonal de “no es valor...”); la forma de pregunta también coadyuva en alejar el enunciado de un contexto preciso. Pero el mensaje no deja de parecer una alusión a las circunstancias de la vida del autor-Mora. El tono del poema, en términos globales, es anacrónico, por cuanto su expresión trasluce la contemporaneidad latente del asunto, como se ha apuntado. Algunos coloquialismos y palabras que remiten a la realidad del siglo XIX subrayan la urgencia expresiva que llena toda la obra.

Volviendo al problema del autotematismo, Szturc advierte que sus límites son borrosos y que son posibles varias definiciones. Según una definición estrecha, el término del ámbito autotemático sería la autobiografía; un concepto más lato generaría la idea de que todo texto es autotemático (Szturc 1992: 146).

Ahora bien, lo metaliterario ofrece una serie bastante amplia de distintivos en varios niveles de la obra: el narrador, la representación, la intención de la obra, el temario, etc. Todos ellos acogen un gesto de transgresión y, al mismo tiempo, el

de remitir al texto en su dimensión más tangible, con las articulaciones expuestas. El repertorio citado por Patricia Waugh parte de la novela del siglo XX pero no por ello es menos pertinente en el caso del poema digresivo romántico. La investigadora enumera:

the over-obtrusive, visibly inventing narrator [...], explicit dramatization of the reader [...], self-reflexive images [...], critical discussions of the story within the story [...], continuous undermining of specific fictional conventions [...]; use of popular genres [...]; and explicit parody of previous texts whether literary or non-literary [...] (Waugh 1984: 22).

El asunto del texto es, en definitiva, el texto mismo y el proceso de su creación. En el marco de este proceso, se problematiza el código de la representación y la labor de la representación en tanto construcción:

what is foregrounded is the writing of the texts as the most fundamentally problematic aspect of that text. [...] Any text that draws the reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes [...] artificially construct apparently «real» and imaginary worlds [...] while presenting these as transparently «natural» and «eternal» (Waugh 1984: 22).

De manera que la obra metaliteraria también pone de manifiesto el falso supuesto de la transparencia. La primera premisa para ello es el descubrimiento de que el propio lenguaje no es transparente. Según afirma Waugh, hoy en día, nos percatamos de que el lenguaje se interpone entre nosotros y el mundo, y media en nuestra aproximación a la realidad (con la cautela que exige el concepto). Como consecuencia de ello —e invirtiendo el proceso—, el hombre, en su aprehensión de la realidad, puede utilizar la ficción literaria como medio. En palabras de la investigadora, “if our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of «reality» itself” (Waugh 1984: 3). El valor cognitivo del modelo ficcional se basa, precisamente, en el lenguaje. Como no es posible reducir el obstáculo intransparente, se aprovecha su mediación, convirtiendo una deficiencia en una fuente del conocimiento.

Lo metaliterario es un tratamiento irónico de la realidad; en este caso, de la realidad textual. Su perspectiva no es la oblicua del mito de Perseo, habitual en la modernidad. Aquí, la ironía surge más bien del hecho de potenciar el defecto, el desfallecer, de descubrir el mecanismo de la obra y todo aquello que, habitualmente, se oculta: la insuficiencia de la fórmula poética, la angustia del autor, sus dudas acerca de las soluciones por tomar, y los demás puntos de sutura del texto. Lo metaliterario es una consecuencia de la actitud socrática: a través de la imperfección, aunque ésta sea fingida, se llega a la verdad.

Para ello, se necesita partir de la imperfección y de la negación. Si bien es cierto que los resultados también pueden ser negativos. Según Waugh, en la práctica de la metaficción, se descubre el estatus ontológico de toda ficción literaria: su quasi-referencialidad, su indeterminación y su “existence as words and world”, lo cual cabe interpretar como separación de la imagen lingüística y la realidad (nuevamente, entre comillas) (cf. Waugh 1984: 101).

Una de las funciones más importantes de lo metaliterario es la ruptura de la ilusión. Un pasaje de Italo Calvino dedicado a este fenómeno sugiere la respuesta a la pregunta de por qué los románticos cultivan la metaliterariedad. Calvino comenta la figura de Atlante del *Orlando furioso*, un mago que habita un palacio ilusionista, dentro del cual se proyectan visiones que atraen a los visitantes: imágenes de personas amadas o perseguidas, de objetos perdidos, etc. Los que se encuentran vagando dentro de él han sido atraídos por un espejismo y atrapados dentro del palacio: cuando quieren salir, la visión aparece reiteradamente y los detiene en el interior.

A través de ello, se puede comprender la diferencia entre la vida y la ilusión. Las leyes que las gobiernan pertenecen a órdenes totalmente distintos. Calvino explica:

Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e impreveduta e cangiante, l'illusione è monotona, batte e ribatte sempre sullo stesso chiodo. Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo d'Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo (Calvino 1986: 766).

La ilusión esconde un principio inmutable e ignora la variedad propia del mundo de los hombres. La ruptura de la ilusión en el poema digresivo es una prueba nueva de que en esta forma poética, el romanticismo culmina y gana una perspectiva de distanciamiento sobre sí mismo. Se corrobora cómo es justo hablar de romanticismo tardío en este contexto. Los románticos descubrieron el principio que rige la ilusión y no pueden aceptarlo, pues se trata de una regla mecánica, repetitiva y vana. La metaliterariedad es idónea para recalcar el mecanismo obtuso. La ilusión ha llegado a su límite y los románticos necesitan transgredir la forma muerta. La veta metaliteraria del poema digresivo transmite el debate sobre el límite y sobre los conceptos que han perdido la capacidad operativa en la literatura y en el arte.

Lo metaliterario está relacionado con la cuestión del arte y la libertad. La ilusión, sujeta a reglas fijas, es previsible. Si tratamos la ilusión como sinécdoque del arte en general, el arte resulta deficiente en confrontación con la vida, la cual es aparentemente disforme pero afortunadamente imprevisible.

El poema digresivo es un ejemplo de apertura, una ruptura de la ilusión cuyo estancamiento priva el arte del poder de representación. A la luz de lo antedicho, *ruptura de ilusión* adquiere un sentido peculiar: los mecanismos, las reglas que rigen el arte, no sólo se descubren, sino también se activan y se modifican, para poder seguir el curso de la vida, imperfecta y espontánea.

El comienzo del canto III de *Beniowski* ofrece un ejemplo de ruptura de ilusión muy significativo, en el cual también consta la importancia del lector para este procedimiento y para lo metaliterario en general. Marek Piechota observa que los elementos metapoéticos presentes en dicho pasaje recuerdan sorprendentemente el pensamiento de Roman Ingarden, cien años posterior, sobre la concreción en la obra literaria. Piechota cita las estrofas en cuestión remarcando los puntos en los que la iniciativa se traspasa al lector:

Dopókiś młody, bawią cię ballady,
Poezja gminna nadzwyczaj zachwyca,
Lubisz w wierszykach chmury, księżyc, gady,
Znajdujesz, że jest jakaś tajemnica
W mgle, w której wiersze brzęczą jak owady,
I brylantują myśl blaskiem księżycy
I myślisz, że to s a m p o e t a r o i,

Skrzy się i błyska i leci?... On stoi. (III, 9-16)

(Mientras eres joven, te divierten las baladas, / La poesía del vulgo hace tus delicias / Te gustan las nubes, la luna y los reptiles de los poemillas, / Encuentras que hay un misterio / En la niebla en la que los poemas zumban como insectos / Y brillantan el pensamiento con el fulgor de la luna / ¿Y crees que *es el poeta el que sueña*, / Centellea, reluce y vuela?... Él está parado.)

Según Piechota, “el diálogo aparente potencia la expresión [del poema], pues la octava siguiente saca al receptor del error, disipando la ilusión” (Piechota 1993: 107):

Ty s a m t e w i e r s z e n i e s i e s z w k r a j m a r z e n i a,
W tej mgle, t w y c h w ł a s n y c h m y ś l i t ę c z a ś w i t a,
W tych dumkach t w o j e l a t a j ą w e s t c h n i e n i a:
Potem z tych wszystkich wierszy, dumań, kwita!
Potem trzy wiersze Danta, pełne cienia,
Ale rozumu: serce twoje chwyta,
Waży, rozbiera. A prawdziwa lekcja,
Która poezji uczy: jest dyssekcja. (III, 17-24)

(Tú mismo *llevas estos poemas a la región del ensueño*, / En esta niebla *amanece el arco iris de tus propios pensamientos*, / En esas *dumki* [un género poético popular] *sobrevuelan tus suspiros*: / Después, de todos esos poemas y reflexiones, ¡nada! / Luego tres poemas de Dante, llenos de sombra, / Pero también de razón: tu corazón los ase, / Sopesa, despieza. Y la lección verdadera / Que enseña la poesía es: la disección.)

El papel del lector en lo metaliterario no se debe obviar. El lector es un interlocutor y está tematizado dentro del poema digresivo. Nuevamente, una vez más en esta forma poética, el vínculo se genera a partir de la ironía. Tal y como afirma Włodzimierz Szturc, la parábasis permanente de Schlegel tiene por objetivo mantener al lector en estado de vigilancia, para que no deje de resistir al encanto de la obra. La parábasis “reúne las funciones de un prólogo, de una toma de palabra ante el público, una carta privada, una receta con explicaciones de cómo leer la obra, a qué prestar especial atención, a quién confiar, de lo que extrañarse y de lo que no” (Szturc 1992: 167).

Las excursiones (incursiones) metapoéticas de los autores de los poemas digresivos aquí tratados presentan gran amplitud de modos de plasmarse y de temas. Llamen la atención especialmente los enunciados de carácter genérico, así

como los dedicados a la obra particular. Destaca el sentido de continuación y de continuidad que manifiesta el narrador y, finalmente, los pasajes metalingüísticos.

Entre las declaraciones genéricas, el narrador de *Don Juan Poznański* explica la génesis de su arte mostrándose fiel al neoclasicismo. Se pregunta si la Anunciación a la Virgen fue posible y en seguida afirma casi haber solucionado la pregunta. Pero se niega a revelar la solución, prometiendo hacerlo en otro momento, “no hoy y no en este punto”, para no alterar el orden de su discurso, como lo harían los románticos. La crítica aparente, soterrada bajo una clave irónica, es una de las prácticas favoritas de Berwiński. Su narrador habla en contra de los románticos, firme en la intención de terminar el canto:

Bo na klasycznych ćwiczony wzorach,
Nad wszystko cenię porządek,
I światło – nawet w ciemnych kolorach,
I nawet w bredniach – rozsądek.

Niech więc romantyk, jako chce skacze
Z końca do końca piosenki;
[...] (I, 257-262)

(Porque, ejercitado en modelos clásicos, / Valoro el orden por encima de todo, / Y la luz, incluso en los colores oscuros / Y hasta en las sandeces, la razón. / Así que salte el romántico como quiera / De un extremo al otro de la canción; [...])

La supuesta crítica del romanticismo se disuelve visiblemente en el conjunto del poema, el más fragmentario de los cuatro comentados.

Aparte la declaración expresa, el narrador puede manifestar su conocimiento del arte poética a través de comentarios relativos al quehacer poético, en pleno desarrollo del mismo. Ocurre con bastante frecuencia utilizando la rima como pretexto, como en el episodio del roble hueco de *Beniowski*. El protagonista oye la historia de la joven desamparada pero el narrador no consigue darle una forma poética:

Z płaczem mówiła: jak w dębową szafę
Wlaziła przed wrogów okrutnych pogonią,
Jakie tam miało być z niej auto-da-fe,
Jak nie pamiętał nikt i nie dbał o nią. –
(O! hor[r]or! Trzeci rym jest na żyrafę!

Muzy żałośnie łzy nade mną ronią,
Bo muzy wiedzą, jakie do łez prawo
Ma wieszcz piszący poemat o k t a w a). (III, 673-680)

(Contaba llorando: cómo en el armario del roble / Se metió, huyendo de la persecución del enemigo cruel, / Y cómo querían hacer de ella un auto de fe, / Cómo nadie se acordaba de ella ni la tenía en el cuidado. / ¡Oh, horror! ¡La tercera rima debe ser «girafa»! / Las musas desoladas vierten lágrimas sobre mí, / Pues las musas saben el derecho a lágrimas / Que tiene el vate que escriba en *octava*.) [La insistencia en *octava* es del propio Słowacki])

Los narradores de los poemas digresivos ofrecen reiteradamente comentarios acerca de la obra que están escribiendo y dejando de escribir por momentos. La terminología literaria sirve de apoyo para ironizar el oficio poético, los ánimos que flaquean o la confusión en la que se sume el poeta y, por consiguiente, su lector, quien

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam,
Tylko o trochę cierpliwości proszę.
Ja sam na muzę i natchnienie czekam
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam
[...]. (I, 273-277)

(Todo lo tendrá, se lo prometo, / Sólo pido una pizca de paciencia. / Yo mismo estoy esperando a la musa y la inspiración / Y llevo la frente arrugada, / Y me demoro en la exposición del poema [...].)

En otro lugar, el mismo narrador aboga por la diversidad de la poesía, la cual compensará la dispersión de la obra, y expone la elección de un modelo épico relacionada con figuras poéticas concretas:

[...] sam w stepy,
Jako ognisty koń z rozwianą grzywą,
Jak Ariost, nie jak Homer idę ślepy.
Ta rozmaitość może być pokrzywą...
I pieśń na różne podzieliwszy szczepy,
Może do końca nie trafię i ładu;
Lecz rozmaitym będę dla przykładu. (V, 126-132)

([...] yo mismo a las estepas, / Cual caballo fogoso con la crin revuelta, / Voy cual Ariosto, no cual el Homero ciego. / Esta variedad puede ser una ortiga... / Y, habiendo

dividido el canto entre diferentes cepas, / Tal vez no llegue a buen fin; / Pero seré diverso, para dar buen ejemplo)

En *Don Juan Poznański*, al final del canto I, se añade un postdata que rumorea sobre la protagonista; se revela un dato secreto: el considerable tamaño de su pecho. El narrador abre una frase comparativa para ser más preciso, pero entrevé la reacción del público femenino: confusión entre las señoritas e ira entre las casadas. Por ello, se detiene y promete continuar al instante, lo cual no se produce nunca pero el narrador aprovecha la oportunidad para expresar su actitud hacia el fragmentarismo:

Widzę – a nawet co gorsza – słyszę
Głośny krzyk na mą zuchwałość;
Lękam się – przecież koniec napiszę,
Bo nic w poezji nad całość.

Te wszystkie rysy, szkice, ułamki –
Wszystkie wyimki, wyjątki, –
Te poetyczne na lodzie zamki,
Jakieś bez końca początki.

Niechaj kto może, wierzy w te gończe
Przyszłych poetów jutrzeńki;
Ja rzecz skończoną lubię od ręki,
A więc i moją zakończę. (II, 297-308)

(Veo y – lo que es peor – oigo / Un grito levantado contra mi osadía; / Temo; sin embargo, escribiré el fin, / Pues no hay nada como la unidad en la poesía. // Todas esas grietas, esbozos, fragmentos, / Todos los trozos, retazos, / Los castillos poéticos sobre hielo, / Unos comienzos sin final. // Que el que pueda, crea en esas auroras / Heraldos de los poetas venideros; / A mí me gustan las cosas terminadas de un tirón, / Así que termino también la mía.)

En efecto, el último verso es homónimo con el fin del canto; pero la digresión, en lugar de cortarse, se ha multiplicado.

El fragmentarismo del poema digresivo no impide que el narrador se preocupe por su continuidad. La continuación y la continuidad son objetivos movedizos pero, al final, siempre alcanzados. Aunque la narración vuelva a interrumpirse, el narrador tiene un gran sentido de continuidad. De hecho, no es una condición para la consecución del poema; la escritura puede tener un caudal

amplio y una gran fluidez sin apoyarse en unos contenidos consecuentes. De todas maneras, el narrador plasma dicha preocupación de un modo que hace pensar que la necesidad de avanzar en el poema es un gesto interiorizado, como un reflejo natural.

El canto II de *Don Juan Poznański*, apenas empezado, se interrumpe para pedir disculpas por no empezar desde el principio. El narrador se percata de que, tal y como procede, el inicio y el fin del canto serán incoherentes. Pero la infracción está al servicio de la rima y del poema. También, responde a la naturaleza del narrador, el cual, como buen polaco, prefiere errar por el mal camino a tomar la carretera recta. Lo errático no sólo inspira, por su decurso meandroso, sino que acoge contenidos y formas para el argumento. También, asegura el desarrollo del poema, el cual se alimenta de lo casual, de la coincidencia y del pretexto:

Kręty manowiec – dyszel rzemienny –
Komin, z którego się kurzy,
Kuchnia – piwnica – kielich strzemienny –
Ot i epizod w podróży. –

Mniejsza w podróży – dobrze i w pieśni
Patrzeć komina i dymu;
Często wieszcz o tem nawet i nie śni,
Że dym mu pomógł do rymu –

A rym jest gościem przynajmniej u mnie
Nader szacownym, bo rzadkim;
Gościnność sama każe choć skromnie
Skromnym go przyjmując obiadem.

Choć więc nie w porę zawita czasem,
Zamiast go z niczem odegnąć,
Wolę jak teraz tylko nawiasem
Przyjąć go, ścisnąć, pożegnać –

Vale et fave! [...]. (II, 33-49)

(Una vereda sinuosa – un timón de cuero – / Una chimenea humeante, / Una cocina – un sótano – una copa de despedida – / He aquí un episodio en el viaje. // El viaje es lo de menos – también en el canto / Es bueno aguardar la chimenea y el humo; / A menudo, ni se ocurre al vate / Que el humo le ayudó en la rima. // Que la rima es, al menos en mi casa, / Un huésped estimadísimo, por raro; / La hospitalidad pide, aunque sea humildemente / Recibirla con una comidita humilde. // Entonces, aunque a veces se presente intempestiva, / En lugar de despedirla con las manos vacías, / Prefiero, como

ahora, a modo de mero paréntesis / Recibirla, abrazarla, despedirla. // ¡Vale et fave! [...])

Como puede apreciarse, los enunciados metapoéticos siempre están acompañados por una terminología del oficio. En todo texto digresivo, también se utilizan referencias a la acción de hablar, fórmulas metadiscursivas como *creo que...*, *pienso más bien que...* o *no sé si...* (cf. Sabry 1992: 262). Randa Sabry repara en que, en la percepción del lector, del autor digresivo destaca sobre todo su vena discursiva y dicharachera, remarcada por unas fórmulas metadiscursivas:

Du digressionniste, on retient surtout son côté bavard. Lui-même ne cesse de faire un abondant usage du verbe parler, de ses équivalents et de toutes les modalités du verbe dire, de multiplier les renvois au modèle conversationnel, les signaux démarcatifs redondants («je commence», «je termine», «poursuivons»...), les formules empruntées à l'improvisateur («où en étais-je? », «que disions-nous?» et autres simulacres du bégaiement) (Sabry 1992: 279).

En cierto sentido, la conciencia de estar hablando encuentra su opuesto parejo en la acción de temperar la digresión. Las fórmulas metadiscursivas y metadigresivas no amplían la digresión pero la reafirman como una parte constitutiva del texto. A su vez, el sentido de la disciplina en el narrador y las tentativas de mantenerla, aunque no tienen ninguna trascendencia en la obra, son notorias.

Don Opas ofrece un argumento explícito en contra del progreso de la acción y a favor de la digresión, desde una previsión del final del relato que, más que una previsión, es conocimiento y desilusión. Se trata de la octava con la ya citada toma de conciencia del narrador, de haberse alejado del hilo del relato; la estrofa desemboca en una advertencia significativa:

Lejos del conde y de Tarif estamos,
Y dando sin querer enorme brinco,
Del año setecientos diez pasamos
Al de mil ochocientos treinta y cinco.
Con andar más deprisa, ¿qué logramos?
¿Qué vamos a ganar, si con ahínco
Proseguimos la historia paso a paso,
Para hallarnos al fin con un fracaso? (I, CI)

El narrador se muestra ocioso; la impertinencia de avanzar rápido en la historia puede tener diversos motivos. Puede ser consecuencia del gusto por divagar pero también inferirse de una conciencia amarga: el narrador sabe que las prisas no sirven de nada, ya que lo que aguarda al final es un fracaso, el fracaso extraliterario de la historia española. El doble fondo del argumento –el paralelismo entre la historia del siglo XIX y del VIII–, desalienta de llegar al final; lo que frena el curso rápido y rectilíneo del poema parece ser la desilusión de su asunto.

En vez de correr hacia la perdición, el narrador propone ir poco a poco, errando y deteniéndose, aunque se trate de paradas extravagantes o sin sustancia:

Imitemos a ciertos oradores
Que han adquirido fama en la tribuna,
Y a fuer de mariposas entre flores,
Las liban todas sin fijarse en una.
Alguno conocí de estos señores,
Que para demostrar cuán oportuna
Sería una subida de aranceles,
Sacó a la luz a Zenobia y Praxiteles. (C, II)

Lo metalingüístico sirve también para formular postulados acerca del lenguaje o presentar una poética desde el ángulo lingüístico. *El diablo mundo* avanza la idea de que la forma, el lenguaje y el estilo correspondan a la variedad de los contenidos del poema. Asimismo, deben traducir su polimorfismo afectivo, incluida la velocidad de los cambios del sentido afectivo de la obra. El narrador precisa de una herramienta ágil, ya que su criterio principal es el “humor”, el capricho:

En varias formas, con diverso estilo,
En diferentes géneros, calzando
Ora el coturno trágico de Esquilo,
Ora la trompa épica sonando:
Ora cantando plácido y tranquilo,
Ora en trivial lenguaje, ora burlando,
Conforme esté mi humor, porque a él me ajusto

Y allá van versos donde va mi gusto. (1372-1379)

En *Beniowski*, la estrofa antes citada en la cual el narrador se arrima a Ariosto, en detrimento de Homero, origina un credo que resalta el ideal de la flexibilidad del lenguaje poético. La concepción es muy precisa, insiste en la adecuación del lenguaje al pensamiento, en todos sus matices y cambios de rumbo. Otra insistencia importante es que la estrofa debe ser no una forma, sino una medida del verso. Debe ser como el compás en la música, un ritmo que no se impone, sino que es interno:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa:
A czasem był jak piorun jasny, prędko,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga nimfy miętki,
A czasem piękny jak aniołów mowa...
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą,
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychę,
Potem ją utkać Arachny robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą
Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa... (III, 133-148)

(Mi propósito es que el lenguaje flexible / Diga todo aquello que piense la cabeza: / Que unas veces sea cual un rayo claro, veloz, / Y otras veces, como un canto de estepa, / Otras veces, blando como la queja de la ninfa, / Otras, bello como el habla de los ángeles... / Que lo recorra todo con el ala del espíritu. / La estrofa ha de ser un tacto, no un bocado. // Sacarlo todo de ella, nublarla de nostalgia, / Luego lanzar desde ella relámpagos apacibles, / Luego, mostrarla dorada entre rayos de luz, / Luego, ufanada del orgullo de los antepasados / Luego, tejerla en una labor de Arachne, / Luego, formar de barro, como debajo del tejado / Un nido de golondrina clavado en la madera, / Que canta al sol que amanece en su interior...)

2. Los temas

El poema digresivo no tiene límites temáticos. En las obras aquí comentadas aparecen, entre otros: el ser humano y el hombre romántico en particular, la sociedad, la vida literaria, el estatus del escritor, el tiempo y el devenir, la historia, la patria, la cultura propia del poeta, lo metafísico, el amor y la mujer, por no mencionar sino unos cuantos.

Las inquietudes de los autores son tan diversas como es versátil su habla digresiva. La selección que se propone a continuación recoge temas tomados de la actualidad de los autores, así como generalizaciones conceptuales, más abstractas, inferidas de los mismos. El término del *tema* ha de entenderse, pues, de dos maneras. Los autores piensan por dos vías: por una parte, observan, retratan y comentan los fenómenos circundantes; por otra parte, se sirven de ellos para plasmar las inquietudes clave que recorren su época.

En cuanto a la primera clase –temas puntuales–, se trata de personas, cosas o fenómenos evocados sin más o desarrollados con mayor atención, y cuya presencia se detecta en el plano verbal o argumental del texto. En este apartado caben todos los temas sobre los cuales el narrador da abiertamente su opinión, temas objeto de sarcasmo o sátira, problemas que se discuten, mensajes que se transmiten, alusiones a la actualidad política, a la historia, a la sociedad, a la mujer etc.

Los temas de mayor abstracción tienen un carácter transversal, aunque pueden ser evocados expresamente en el texto. A menudo, su presencia sólo se aprecia teniendo la perspectiva de conjunto de la obra. El texto puede estar atravesado por un tema, aun sin explicitarlo, consiguiéndose así una cohesión ideológica. Los temas transversales a menudo están soterrados bajo discursos parciales o accidentales (la digresión permite multiplicarlos al infinito); pero surgen una y otra vez para, finalmente, estampar el patrón del pensamiento del autor. Así, *El diablo mundo* resulta ser un gran poema sobre el conocimiento humano. El tema está verbalizado en determinados lugares pero se precisa de una visión de conjunto, ya que la historia del rejuvenecimiento de Adán de por sí no

revela este aspecto. De igual manera, la posición del ser humano entre las fuerzas que animan el mundo y que lo dominan, se valora al concluir el poema. La experiencia, relacionada con el conocimiento, no se identifica como tema hasta que el texto despliegue sus diferentes ejes paralelos.

En este sentido, el tema principal del poema digresivo romántico es, como ya se ha indicado, el yo, el sujeto y su existencia en el idioma. A pesar de la vertiente metaliteraria desarrollada y el interés metalingüístico patente, los textos no exponen *expressis verbis* el rango de la cuestión. La envergadura del sujeto no siempre se afirma, sino que se reconoce a partir de su actuación: su creación literaria. En este plano debe intervenir el lector, para recrear y comprender dicho aspecto semántico, a raíz y más allá de los contenidos literales.

De ahí que quepa comentar algunos de los temas tratados en los poemas elegidos, lo cual aclara mejor la concepción de la obra en cada caso particular. El testimonio del sujeto es la dominante de dos de los cuatro poemas comentados (el objetivo de denuncia en *Don Juan Poznański* y, sobre todo, *Don Opas*, eclipsa la desenvoltura del sujeto); pero nunca disminuye el interés del autor por las diversas facetas de la realidad circundante.

2.1. El hombre y la sociedad

El hombre es un tema privilegiado en la literatura del romanticismo. Lo es, en especial, el hombre romántico (es decir, contemporáneo), y guarda relación con la exploración y la explotación del yo poético. La casi inevitable identificación se debe a que el sujeto, de modo natural, extrapola lo que le concierne a su entorno. Así, el discurso literario sobre el ser humano es una prolongación de lo que uno dice de sí mismo. La confesión, la diagnosis y aun la introspección precisan de una referencia al mundo: es en su relación con el mundo que el hombre se revela romántico, dieciochesco, moderno etc.

Joaquín Casaldueiro muestra cómo, en la cuestión del hombre romántico, no son válidas las divisiones tajantes entre épocas: la doctrina sensualista, asociada a la Ilustración, pervive en el romanticismo y puede explicar un cambio

de condición humana que experimenta el siglo XIX. En el contexto de *El diablo mundo*, en el cual es justo ver aspectos dieciochescos, el investigador evoca también el barroco. Es igualmente justificado, pues la visión del hombre y de su existencia que ofrece Espronceda tiene en uno de sus límites el imaginario barroco (las figuras de la cárcel, el sueño, la oscuridad y la luz, etc.).

Casalduero explica cómo el sensualismo romántico disuelve el dolor barroco ante el mundo:

En el Barroco el hombre toma posesión del mundo con todo su dolor de ser rey, y el mundo responde sintiendo la presencia de ese ser extraordinario, que ha de plantearse inmediatamente el problema de su dignidad, es decir, de su libertad, de lo que hace que sea diferente al mundo. El lamento del hombre barroco tiene como desenlace la exaltación de la verdadera libertad [...]. [En el romanticismo] los sentidos del hombre despiertan y encuentran lo que ellos mismos dan: la hermosura que da el alma, la lozanía y amor que da el corazón, la frescura de la mente, el color de la fantasía, la luz de la inocencia, el regocijo de su propia alegría.

El mundo mantiene su función de reflejo del alma:

El tenso dramatismo imponente del Barroco se convierte en ese alegre bullicio de la vida, en ese cúmulo vibrante de sensaciones. El hombre barroco ha venido al mundo, y lo sabe, a luchar con las pasiones, a sufrir y padecer, es el dolor cristiano; el hombre romántico se entrega inocentemente a los sentidos (Casalduero 1951: 117-118).

Es altamente llamativo que Casalduero presente al hombre romántico como un ser que no lucha.

Destaca el sensualismo como una determinante del ser humano y del concepto del conocimiento en dicha época. Es un caso en el cual la oposición Ilustración-romanticismo resulta demasiado esquemática. El sensualismo es crucial para el concepto del conocimiento que transmite *El diablo mundo*, lo cual se comentará más adelante.

Casalduero apunta también hacia una determinante peculiar de la biografía adánica del hombre romántico: “El hombre fuerte, bello, inocente, desnudo no ha tenido que soportar la mirada de Dios, se ha encontrado con la sociedad mezquina y estúpida” (Casalduero 1975: 119). En efecto, el Adán de Espronceda no ha hablado con Dios, con la divinidad. El siglo XIX es una nueva expulsión del Edén, donde la causa de la caída y el juez es la sociedad.

La misma tesitura se da en la vida de los poetas; sin ir más lejos, en la de Espronceda. Casaldüero afirma que, “como la de todos los románticos quizá, la vida de Espronceda tiene la forma lírica del sentimiento arreligioso de la culpa” (Casaldüero 1975: 146).

El hombre romántico en el poema digresivo no escapa a la ironía. No sólo se trata de la ironía romántica. También lo alcanza la escéptica y humorística, como en el fragmento de *Beniowski* en el cual se satiriza la pose lánguida y espiritual del XIX. El robusto protagonista del poema está contrapuesto a tal figura: “Beniowski nie był to bohater modny, / Co się księżyca tylko karmi blaskiem, / Przypomniał sobie właśnie, że był głodny” (“Beniowski no era el personaje de moda / Que sólo se alimenta con la luz de la luna, / Acababa de acordarse de que tenía hambre”; V, 95-97).

En la misma obra, lo oscuro, lo tétrico y lo amargo del hombre romántico está plasmado en una octava irónica que presenta dicha personalidad como una etapa pasada, una antigua piel del narrador. En la actualidad, es contemplada como cosa de niños, con sonrisa y distanciamiento:

Lubiłem takie dusze dzikie, smętne,
Rozokolone na niebie szeroko,
Błyskawicowe trochę, trochę mętne,
Nawet gdy w ciało się straszne obloką
I w pioruny się rzucają namiętne
Lub nad Safony chwieją się opoką;
Lubiłem takie dusze – niebezkarny! –
Wybrednie marząc w różach – kolor czarny.

Dziś uleczony na pół – lubię róże
Takie, jakimi je Bóg stworzył, ładne
I wiotkie [...] (IV, 105-115)

(Me gustaban tales almas, salvajes, mustias, /Extendidas generosamente en derredor por el cielo, / Un poco como un relámpago y un poco turbias, / Incluso cuando se encarnan en un cuerpo terrorífico / Y se lanzan en medio de rayos apasionados / O tambalean encima de la roca de Safo; / Me gustaban tales almas, ¡no impunemente! / Se me antojaba el color negro dentro de las rosas. // Hoy en día, medio curado, me gustan las rosas / Como Dios las creó, bonitas / Y frágiles [...].)

Entre los planteamientos de *El diablo mundo*, se halla una imagen del hombre romántico sin insistencia en su condición como tal. Es decir, no se realiza

su estatus romántico; tampoco se interpretan sus rasgos según unas categorías que deban precisarse o justificarse de antemano ante el lector. A la hora de la creación de *El diablo mundo*, la presentación de dicho tipo de condición, o incluso, de dicha especie de hombre, está suficientemente legitimada como para constituir el andamio reconocible y aceptable de un carácter individual. Sí en el *Canto V*, una de las manolas llama a Salada directamente una romántica: “La romántica ya llora” (4109). Es llamativo que se trate de un diálogo entre personajes y de una percepción de personaje a personaje, pues en el nivel de la realidad ficcional. Aunque es cierto que el calificativo de romántica, en este caso, tiene el significado corriente de “sentimental” o “sensiblera”, el poema brinda un testimonio del arraigo del concepto en la mentalidad de la época; cuando la manola define así a Salada, el lenguaje había recogido un esquema caricaturesco del modelo de la personalidad romántica. Los usos coloquiales y despreciativos siempre son significativos en este aspecto.

Principalmente, la obra de Espronceda presenta una imagen del hombre romántico en sus facetas grandiosas, como la titánica y la prometeica. Destaca la figura magnífica del poeta-vate, la cual inspira también a los autores de los otros poemas digresivos, excepto en *Don Opas*, donde no tiene trascendencia.

El poeta es un ser humano excepcional. En el fragmento inédito de *El diablo mundo* llamado *El Ángel y el Poeta*, se habla de la aspiración maximalista de este último; la marca de la poesía lo distingue de entre los hombres, elevándolo encima de lo común (cf. 60-68). El Ángel llama a su interlocutor explícitamente “hijo de Caín” (10); el Poeta encarna un espíritu titánico y rebelde hacia Dios. Según el Ángel, la rebeldía lo encadena y le impide alcanzar la plenitud de sus posibilidades existenciales; por ello, lo exhorta:

Álzate en fin [...]
Y rueden en montón bajo tu planta
Los cetros, las tiaras, las coronas,
La hermosura y el oro, el barro inmundo
Cuanto es escoria y resplandor del mundo,
Y en tu mente magnífica eslabonas! (44-51)

El vuelo titánico del poeta, aparte su significado liberador, es capaz de infundir vida en el universo. Su poder creador refleja el poder de Dios y aniquila el vacío. El Poeta pide al Ángel prestarle las alas del Huracán: “Cruce mi mente las etéreas salas / Llene mi alma el seno del vacío!” (54-55).

El poeta es el adalid de la nación. Demuestra un alto sentido de responsabilidad por todo su pueblo, junto a un cariño paterno y a una voluntad de transgresión en nombre del bien de la humanidad. En *Beniowski*, es el narrador mismo quien posee dicho rasgo. En el canto VIII, pide a Dios una hora en la cual pudieran resucitar los héroes del pasado, para hacer revivir el país hundido: “Za tę godzinę – ja... oddam ci... Nie wiem, / Co mógłbym oddać Bogu” (“Por esa hora, yo... te daré... No sé / Lo que podría dar a Dios”; VIII, 89-90).

El narrador, en el trato virtual con Dios, lleva a cabo una especie de apuesta personal en prenda de su amor por los hombres. No se sabe –ni él mismo lo sabe–, lo que ofrece o arriesga; pero la fuerza del compromiso se comunica justamente por el “no sé” que equivale a “todo”.

En *Don Juan Poznański*, aunque el romanticismo está puesto en tela de juicio, el poeta conserva un aspecto de vate, pues asume el deber de despertar al pueblo. Anuncia la resurrección; por cierto, en lengua polaca, existe una relación léxica entre las palabras *vate* y *anunciar*: *wieszcz* y *wieścić*, respectivamente. El poeta es el mensajero de una época nueva. La *Parabaza* contiene una supuesta cita, una nota del supuesto autor de *Don Juan...*, un billete entregado al narrador de la *Parabaza* junto con el manuscrito de los dos cantos. La carta se convierte en un credo poético personal y apasionado, gracias al imaginario religioso empleado; en concreto, el de la pasión de Jesucristo. Cabe destacar el contraste planificado entre el credo y el billete, un medio de comunicación del salón, del divertimento; virtualmente, un escrito baladí. La nota dice:

Ty jednak [...]
Nim mnie osądzisz i zanim potępisz,
Pierw cierp, com cierpiał i wierz, jak jak wierzył,
I żyj choć chwilę, jak ja wiek mój przeżył; -
A kiedy spełnisz do kropel ostatnich;
Czarę nadziei – to z rozpaczy śmiechem
Weź ją i strzaskaj o skałę serc bratnich;
A może głuchem oddźwiękną ci echem,

I może robak sumienia, co zasnął
 W kamiennych sercach tych kamiennych ludzi,
 Na ten dźwięk głuchy ze snu się przebudzi
 I będzie myślał, że to piorun trzasnął;
 I w tym piorunie ujrzy palec boży,
 Co przebudzenie blizkie głazom wróży
 I toczyć zacznie – by pośród burz wycia
 Mękami zbudzić w nich pragnienia życia!
 A jeśli „p r a g n ę” tych zimnych skał krocie
 I te bezduszne masy w głos zaryczą
 Jak Chrystusowi niegdyś na Golgocie
 Octu z żółciową podaj im goryczą,
 By prędzej ciałem z nicestwa skonali
 A z martwych duchem na wieczność powstali. (*Parabaza*, 309-330)

(Mas tú [...] / Antes de juzgarme y condenarme, / Sufre primero lo que sufrí y cree como yo creí, / Y vive, aunque sea por un instante, como yo viví mi siglo; / Y cuando tomes hasta las últimas gotas / La copa de la esperanza, con la risa de la desesperación / Cógela y estréllala contra la roca de los corazones hermanos; / Quizá resonarán en un eco sordo, / Y quizá el gusano de la conciencia, dormido / En los corazones de esa gente de piedra, / A ese sonido sordo despertará del sueño / Pensando que ha caído un rayo; / Y en ese rayo, verá la mano de Dios / Que augura un próximo despertar a las piedras / Y empezará a roer, para, entre el aullar de las tormentas, / ¡A través de la tortura, despertar en ellos el ansia de vivir! / Y si el sinfín de rocas frías y las masas desalmadas / Rugen a plena voz: «Tengo sed», / Como en otro tiempo a Cristo en el Gólgota, / dales de beber vinagre con hiel amarga, / Para que sus cuerpos mueran antes / Y su espíritu resucite de entre los muertos para la eternidad.)

El poeta es consciente de la no adecuación de la condición de vate a la época. Durante el baile, el narrador de la *Parabaza* habla con el misterioso autor. Lo llama vate y éste se estremece, por una incompatibilidad estridente: considera que no puede ser vate, al ser hijo “ojca smutku i matki zniewagi” (“del padre tristeza y la madre ofensa”). Pero, ante todo, el público contemporáneo no está a la altura suficiente para que nazcan tales poetas.

A la luz de la idea del poeta vate, el concepto del público se convierte en idéntico al de la nación. Si pensamos en las imágenes románticas positivas del vate, se corrobora que actúa en tanto representante de su pueblo; su público es el pueblo entero. En *Don Juan Poznański*, la identificación se realiza desde una mirada negativa. El joven pregunta, sarcástico: “Wieszczem – dla kogo?... może dla tej zgrai / Ludzkiego rodu, małpich obyczai?” (“Vate, ¿para quién?... ¿tal vez para la manada / De linaje humano y costumbres de simio?”) (*Parabaza*, 259-260).

El poema de Berwiński plasma el giro del romanticismo tardío, basado en

la crítica de la primera generación, hacia el realismo. El poeta comprende el papel que le toca jugar en unos tiempos que observa con un ojo perspicaz. Ésta es, por cierto, una característica de todos los autores aquí comentados. El personaje de Berwiński entiende que su papel no es ser profeta, sino espejo del mundo. La vocación realista de la literatura tiene un paralelo nítido en el pensamiento político del momento; con todo, el poema y su autor son herederos de la tradición romántica. *Don Juan...* presenta una síntesis del romanticismo y el realismo.

La visión solemne y magnífica del poeta, a largo plazo, no podría ofrecerse en serio en el poema digresivo. No obstante, cabe distinguir entre la visión y la idea. Los poemas aquí discutidos pueden ser desenvueltos en la visión, la imagen del poeta, pero parten de un concepto serio –lejos de ser dogmático–, de la poesía. El humorismo no significa pérdida de seriedad ni extravío de sentido. El humorismo y la ironía del poema digresivo refuerzan sus preocupaciones. La sinceridad del yo enmascarada bajo la ironía esconde un substrato de fe. La fe, el amor, las vísceras y el auténtico sufrimiento del narrador-autor, desvelan que su ironía no es frivolidad; al contrario, es un asunto de vida o muerte.

La idea seria de la poesía no coarta una imagen rebajada del artista, a veces con el veneno jocosos que tarda en liberarse, preferido por los poetas digresivos. A modo de ejemplo, en *Beniowski* se lee un comentario directo, pero de ironía ociosa, que cierra la historia del perro antropófago. La víctima es anónima pero el animal, desde aquel suceso, se volvió triste y pensativo. El narrador adelanta una suposición despiadada: “I uczuł dziwną czczość zjadłszy w parowie / Poetę może, z poematem w głowie?...” (“Y sintió un vacío extraño, habiendo comido en un barranco / ¿A un poeta, quizá, con un poema en la cabeza?...”; V, 243-244). El poeta resulta sinónimo de lo menos sustancioso, lo menos nutritivo y quizá poco digestible. La suposición fantasiosa es, en una lectura más descarnada, casi insultante: el poeta no serviría ni como cebo de perros. No obstante, el surrealismo macabro de Słowacki la salva de ser ofensiva.

El tema del hombre romántico no se limita al individuo aislado. Siempre está presente la otra parte: la sociedad, de la cual el individuo dista dramáticamente, pero de la cual necesita o para la cual vive, en la variante prometeica. La sociedad representa aquello que el individuo no es pero no siempre es una consideración despreciativa. La diferencia entre el individuo y la sociedad consiste en una distancia entre lo excepcional y lo ordinario pero la divergencia no siempre es conflictiva. La normalidad contemplada por el individuo excepcional, elegido, puede ser humilde pero loable: así, en la idea del pueblo fiel, valiente y de sentimientos auténticos (cf. las menciones literarias de las insurrecciones populares), el cual complementa la existencia histórica del individuo. El vate es consciente de su condición única pero desea colaborar con el pueblo.

En el caso del romántico como individuo, centrado en su existencia, la sociedad o bien representa la normalidad molesta, la indiferencia y la banalidad de sentimientos (reproche clásico de los amantes rechazados), o bien, la mediocridad desenfadada (el vulgo oclócrata). De todas maneras, el romanticismo atestigua lo inseparable de la relación entre individuo y sociedad. Joaquín Casaldueiro comenta, a propósito de la sociedad y la actualidad en *El diablo mundo*:

Desde el verso 2575 hasta el 2780, en veintiséis octavas, Espronceda nos ha dejado probablemente el mejor testimonio histórico de la inquieta vida política española de la época romántica vista en la calle: la formación de la algarada, el cundir de los rumores, la desazón y desconcierto del gobierno, la salida de la tropa, el afluir y arremolinarse de la gente, la dispersión de la multitud (Casaldueiro 1975: 116).

El hispanista, de acuerdo con la percepción predominante y justa para este caso, entiende la susodicha relación individuo-sociedad como una antítesis. Para la cuestión del poema digresivo, tal óptica es más apropiada que la que caracteriza la literatura mesiánica, por yuxtaponer los dos fenómenos más extremos en este aspecto. El narrador del poema digresivo no alberga forzosamente un odio hacia la sociedad pero es cierto que algunos aspectos de la misma –en particular, el punto de transformación de las personas en la masa–, le resulta aborrecible.

Casaldueiro apunta hacia un pensamiento simbólico en Espronceda, que genera una escritura simbólica:

Individuo y sociedad, la oposición constante de la época romántica, que llenará todo el siglo XX, alcanza el nivel más desesperado cuando llega la muerte, vista como un cadáver –final del *Canto a Teresa*, final de *El diablo mundo*– que queda flotando en la indiferencia y falta de sentimiento del mundo.

La antítesis romántica –individuo y sociedad– deja reducido el mundo al Palacio y al Burdel. Los refinamientos espirituales, artísticos, industriales y sociales han producido un lujo deslumbrante y el vacío del corazón, el cual sólo parece palpar en un medio no ya grosero y vil, sino donde el sentimiento no existe. La belleza dormida del palacio se transforma en el cadáver de una joven, que para recordar que ha vivido conserva el sello del dolor (Casaldueiro 1975: 175).

Las antítesis remiten al barroco: el sueño de la condesa está equiparado – puesto en igualdad, como en una *danse macabre*–, con la muerte de Lucía. No obstante, la antítesis no coarta la coexistencia de sus términos. La ironía romántica favorece la manifestación simultánea de contrarios, lo cual se aprecia tanto en el plano argumental del poema digresivo, como en el lingüístico o en la autopresentación del narrador, el hombre romántico por excelencia.

El mayor número de reflexiones acerca de la sociedad se halla en *Don Opas*. Junto a ella, se aborda una órbita de temas adyacentes como el poder, la democracia o la opinión pública. Dado el tema de la obra, destaca la cara sombría del pueblo: la degradación de la multitud a la muchedumbre, la dinámica nefasta de las masas y el fanatismo. Mora escribe el poema desde ideas liberales y democráticas, las cuales alimentan una crítica despiadada, de juicio claro y expresión vehemente.

Sus consideraciones acerca del pueblo llevan un estigma de pesimismo que impide confiar plenamente en una sabiduría democrática de la sociedad. El observador se muestra de lo más desilusionado y desdeñoso, por cuanto el pueblo, perezoso, necio y embebido de una mentalidad de esclavo, se ha convertido en casi sinónimo de gentuza. Su pasividad lo hace repugnante y, virtualmente, peligroso, por un peculiar engranaje de inercia y violencia. Para describirlo, el narrador elige un vocabulario y unas metáforas contundentes:

Mientras más se espolea y sobrecarga
A eso que llaman pueblo, y más se ofende,
Más en honda modorra se aletarga,
Y más de su baldón se desentiende.
Bien puede el opresor doblar la carga
Todo le sale bien de cuanto emprende.
Como el camello, dobla la rodilla,
Porque no se moleste quien lo ensilla. (I, LVIII)

O también:

[...] dócil cuadrúpedo, al pesebre
Acuda, y coma lo que diere el amo;
Y si se digna hacerle una caricia,
Reciba sus palmadas con delicia.
Que así viven millones de individuos,
Oficinas llenando y tribunales,
Y comiendo gustosos los residuos
Que arrojan sus patronos liberales. (I, XLIX-L)

A la hora de la revolución, la necesidad dirige los sentimientos y los arrebatos:

Furia, pillaje, envidia son los jueces
De esta sangrienta causa. La malicia
De un necio grita, y luego siguen otros,
Como al manso las vacas y los potros. (I, LIX)

La resistencia solitaria a la masa se desprende del hecho de que el pensamiento únicamente sea posible en solitario. Sin embargo, la independencia y la visión amplia son una recompensa flaca ante la destrucción que siembra la muchedumbre, aunque se trate de una destrucción propia de esclavos: no rebeldía sino implosión⁸⁴.

Con todo, el blanco principal de las cargas de *Don Opas* no es el pueblo, sino el poder. Los gobernantes pecan de vicios que el poema identifica y denuncia sin tregua. La crítica del poder y, por otra parte, del vulgo inerte, inspira las

⁸⁴ Véase también el apartado dedicado al tema de la historia, donde se comenta la consideración del pueblo en el plano del proceso histórico de la caída de España.

estrofas más encarnizadas de la obra de Mora. Su tono directo traduce la emoción visceral del narrador y del poeta. Los gobiernos están presentados como el principal enemigo de los pueblos; la lista de sus defectos y crímenes es interminable. El escarnio es más patente cuando contrasta con la invocación a la Musa, para que ésta guíe al poeta a través del tema y de los laberintos del palacio real:

Llévame por la mano, sin que vicie
Su exhalación un alma sana y pura,
A la cuadra do en plácida molicie
Reposan la opulencia y la impostura;
Donde en artificiosa superficie
Su dardo vela corrupción impura;
Donde el poder con mágico embeleso
Ponzoña comunica en dulce beso. (I, XXXIX)

O, en otro lugar:

Así juegan los grandes con los chicos;
Así, moviendo pérfido resorte,
Un pueblo entero se hace mil añicos,
Por dar gusto a un parásito de corte.
Débiles, fuertes, sabios, pobres, ricos,
No esperéis que el poder la rienda acorte
Al fatal infortunio que os decreta,
Para saciar el ansia que lo inquieta.

[...] todo dura lo que tarde
Loca ambición en inspirar el seno
De un imbécil quizás, o de un cobarde,
Mente de plomo y corazón de cieno. (I, LXXXII y LXXXV)

Don Opas, desde su planteamiento fabular –y el título que indica el peso del arzobispo de Toledo en el argumento–, critica el vínculo del trono con la Iglesia. La denuncia apunta hacia los vicios compartidos por ambas instituciones. El encomio irónico a los gobernantes godos y árabes afirma que éstos, aunque eran malos, no revestían la maldad de hipocresía; “ni decía el poder al sacerdocio: / –Partiremos el lucro del negocio” (I, LXXXIX).

El poder es retrógrado y no está interesado en reformarse. En la escena humorística del debate de los ingleses sobre Gibraltar, lord Non-sense despliega

una perspectiva venturosa de conquista de dicho territorio, a base no de guerra, sino de dominación económica fácil, la cual los gobernantes españoles potenciarán debido a su hipocresía:

Abunden en España economistas,
Del siglo doce partidarios fieles,
Y tendremos espléndidas conquistas
A fuerza de ordenanzas y aranceles.
A millares vendrán contrabandistas;
Y los mismos que en órdenes crueles
Los condenan a Ceuta o Filipinas,
Les comprarán tabaco y muselinas. (IV, XXXIV)

En el ideario social, político e histórico del siglo XIX, están presentes no sólo el poder y el pueblo, sino también otras categorías que derivan de ellos y que se manifiestan en el ámbito público. Se trata, entre otras, de la democracia, el público y la opinión pública. Los cuatro poemas plasman un pueblo y una sociedad; un espíritu y una estructura; una historia y una política. *Beniowski* es el que menos se adentra en lo político pero igualmente, atestigua la existencia de un ente distinto a la nación: la sociedad.

La imagen literaria de la sociedad se fracciona en numerosas facetas. A efectos de este estudio, valga evocar algunas más de las que atañen el poder y la historia.

Un concepto llamativo, por ser relativamente reciente y por hallarse en evolución durante la época romántica, es la opinión pública. El origen de la idea está vinculado a las filosofías políticas de los siglos XVII y XVIII; después, fue desarrollado por la Ilustración y la teoría democrática del XIX (destacan los nombres de Locke, Rousseau y Bentham). Vincent Price apunta hacia antecedentes antiguos del concepto, el cual, adelantado como tal en el siglo XVIII, se remonta a Platón y a Aristóteles. Platón duda de la competencia de cualquier grupo numeroso de deliberar asuntos filosóficos. En cambio, Aristóteles afirma que los sentimientos del pueblo pueden introducir una especie de sentido común en los asuntos públicos (cf. Price 1994: 18).

A la constitución de la opinión pública contribuyó el Renacimiento, con la

Reforma protestante y con la invención de la imprenta de tipos móviles. En palabras de Price, la Reforma “creó un amplio público lector, sin mediación formal de la iglesia [*sic*], con respecto a la literatura religiosa escrita en lenguas vernáculas” (Price 1994: 22). Según Jürgen Habermas, con el tiempo, el razonamiento crítico se estableció en la esfera pública. El desarrollo de la prensa y de los fenómenos tales como la tertulia, el salón y el café, coadyuvaron a consagrar la voz del pueblo en los asuntos públicos (cf. Price 1994: 23). Pero la duda platónica pervivió. Los poemas digresivos aquí comentados son ejemplos perfectos de la descreencia; plasman un escepticismo antropológico que corresponde a la siguiente explicación de Price:

Ciertamente, las huelgas generales y los motines del siglo XIX dieron a los estudiosos de la opinión qué pensar sobre el asunto de la supuesta naturaleza racional de la opinión pública. Los aspectos no racionales de la conducta pública fueron cuidadosamente estudiados en la última parte del siglo XIX por escritores que dedicaron especial atención a la conducta imitativa y al «contagio» emocional en las multitudes [...] (Price 1994: 30).

El “contagio emocional” es el instinto gregario que provoca el terror de Mora. El siglo XIX anticipa las investigaciones del siglo XX en psicología de la multitud, como ocurre con otras inquietudes que recorren la modernidad. El hombre como individuo y el hombre en relación con otros hombres, son focos que reúnen varios temas puntuales, algunos de los cuales se recogen en estas páginas.

Volviendo a las explicaciones de Vincent Price, el investigador nombra una serie de preocupaciones que rodean la reflexión sobre la opinión pública. Dichas preocupaciones son, nuevamente, reservas hechas al criterio de la multitud, a su sentido de justicia etc. Price cita: la falta de competencia y la falta de recursos, las cuales implican virtualmente superficialidad en la actuación; por otra parte, la tiranía de la mayoría, la persuasión y la propaganda, así como la tiranía de las minorías-elites, conllevan una potencial inestabilidad y maleabilidad de las masas. Además, bajo la tiranía de la mayoría, fácilmente prevalece la mediocridad. La falta de competencia tiene por causa información insuficiente sobre los asuntos públicos, o desinterés hacia los mismos (cf. Price 1994: 31-35). En esta ocasión, el investigador evoca a Tocqueville, cuyas ideas son un tanto anteriores a la creación de *Don Opas* por Mora; la preocupación es la misma.

Price trata la opinión pública de forma dialéctica: opinión-pública; al tratar de sintetizar la opinión (lo individual) con lo público (lo colectivo), se incurre en una tesis paradójica. Por ese motivo, la reflexión sobre ello también resulta paradójica. De hecho, se trata de un debate paralelo sobre varios temas –varias dialécticas paralelas–. En palabras del investigador, “la discusión intenta asimismo aclarar otras dialécticas importantes –entre estabilidad social y cambio social, entre pensamiento y acción, entre élite y masa– que encuentran su expresión, si no su resolución, en el concepto de opinión pública” (Price 1994: 15).

El poema digresivo romántico incorpora el tema de la sociedad porque es consciente de las contradicciones y de la dialéctica individuo-colectividad que se está gestando en su época. Quizá sea por ello por lo que *Don Opas*, la obra-debate más eminente entre las cuatro, tenga una forma digresiva. La digresión como marca de la dialéctica atraviesa un texto-debate, lo mismo que la dialéctica en sí atraviesa el tema debatido. Quizá la digresión vista así sea la clave para distinguir definitivamente el poema de Mora de la sátira neoclásica.

Las opiniones negativas de los autores sobre la muchedumbre se refieren al punto en el cual la multitud adquiere voz; es decir, el momento en el cual se convierte en actor, toma posición y se expresa en tanto una instancia influyente en lo público.

Los ejemplos citados más arriba son elocuentes; he aquí dos más. El primero, de *Don Juan Poznański*, presenta la muchedumbre no como poderosa y peligrosa, sino como risiblemente nimia. Desde luego, la nimiedad se desprende de una confianza anteriormente depositada en el pueblo. En el *Canto II*, se lee: “Publiczność głupia, – a głos publiczny, / Lud, większość – czczy to chimera” (“El público es estúpido y la voz pública, / El pueblo, la mayoría, son una quimera vacía”; II, 85-86). De hecho, ésta no es una crítica del pueblo, aun en su faceta vulgar, sino una crítica de lo aparente que resulta la democracia y de la razón ilusoria de la mayoría.

El segundo ejemplo proviene de *Don Opas*: la opinión pública tiene un portavoz, a saber, los periódicos; el poema da una visión negativa de ellos, por el oportunismo y el servilismo que caracteriza su quehacer.

Vincent Price comenta que, pese al apoyo creciente que consiguió

la teoría democrática representativa [...] a lo largo del siglo XIX, las publicaciones de esta época no eran, en absoluto, firmes, resueltas, al evaluar la competencia de la opinión pública. Los partidarios de las reformas liberales democráticas la veían «como la voz de la clase media ilustrada, como una salvaguarda contra el desgobierno, y como un agente de progreso» [A. W. Palmer], mientras que críticos más conservadores la entendían antitéticamente, como potencialmente peligrosa, superficial y transitoria; en gran medida desinformada, y necesitada de limitaciones prácticas como fuerza política (Price 1994: 29).

En el caso de Mora, las dos ópticas se unen para dar cabida a unas opiniones liberales y escépticas.

Al tratar lo específico de los cambios políticos revolucionarios, el narrador constata que tan sólo cambian los gobernantes. Los vicios del poder permanecen iguales; el interés particular de sus actores, el favoritismo y la estrechez de miras perduran también gracias al papel inerte de las masas. Los periódicos pervierten la verdad utilizando su autoridad pública; el lema sustituye al hecho y el estilo a la verdad:

Y llueven en verdad cargo y ascenso,
Y se crean empleos infinitos,
Y se embriagan en suave incienso,
Muy orondos, los nuevos favoritos;
Y el porvenir *ofrece un campo inmenso*,
Según los periódicos escritos
Con severa razón y estilo culto,
Y sin un galicismo ni un insulto. (I, LXIV)

Teniendo en cuenta el fundamento ideológico de *Don Opas*, es interesante evocar una obra de la época de la Constitución de Cádiz, la cual comparte algunos aspectos con el poema de Mora: el *Diccionario crítico-burlesco del que se titula “Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación nacieron en España”*, de Bartolomé José Gallardo (1812). Se trata de una respuesta polémica a un panfleto antiliberal anónimo (1811), cuyo título está recogido en el de Gallardo. Escrita por un liberal, con un espíritu combativo, la obra a la vez discute y satiriza las ideas del primer *Diccionario*.

Como consecuencia de la forma de diccionario crítico, las entradas son,

más que entradas, artículos, ensayos y argumentaciones. El libro de Gallardo está compuesto siguiendo el orden del *Diccionario* primitivo y ateniéndose al razonamiento de su autor, para contradecirle con mayor justicia e impacto. La obra ofrece un contexto interesante para *Don Opas*, pues sus opiniones son características del Cádiz del tiempo en el que se fraguaba la Constitución. Otro elemento en común es la intención satírica y el compromiso de ambos, Gallardo y Mora. Pero Mora no lo comparte todo: está despojado de ilusiones.

Un tema inquietante a los ojos de los dos es el fanatismo. El *Diccionario crítico-burlesco*, en respuesta al *Diccionario razonado*, el cual había negado la existencia del fenómeno, sostiene:

En primer lugar el fanatismo no es un *duende*⁸⁵, sino una enfermedad físico-moral, una enfermedad cruel y casi desesperada; porque los que la padecen, aborrecen más la medicina que la enfermedad. [...] Es mal contagioso que se introduce por el oído, por los ojos y se pega principalmente por el trato y la concomitancia, por el uso de una misma ropa, etc.: a veces se hereda.

Hay dos especies de fanatismo: religioso y político. Algunos fisiologistas añaden tercera especie, el filósofo; pero ésta no está admitida por los sabios. Aquél es el más violento: y cuando el primero y el segundo prenden en una nación, hacen más estragos que la guerra, la hambre, la peste y la medicina: si una vez se llegan a arraigar, duran siglos (Gallardo 1993: 42-43).

Mora sí llama al fanatismo duende; pero se refiere no a una existencia cuestionable, dudosa, sino a una versatilidad: la habilidad para la expansión y la capacidad para el disimulo, las cuales exceden las posibilidades humanas.

En la reflexión político-social aquí citada, es llamativa la reiteración de la idea del contagio. Es decir, los hombres, aunque sean honestos y amen la libertad, deben ser prudentes, ya que la propagación del fanatismo y de otros males que dañan las sociedades no depende solamente de la mala voluntad humana. Existe un factor imposible de dominar, el cual intoxica la vida de la comunidad de una manera espontánea. La estulticia y la esclavitud favorecen su propagación pero el hombre virtuoso no debe sentirse nunca a salvo; él también puede caer víctima del fanatismo, pues el contagio no es selectivo en sus ataques.

En *Don Opas*, el fanatismo está tratado en el marco de la reflexión crítica

⁸⁵ El autor colectivo del *Diccionario* original lo llama así; según él, sólo lo conocen los filósofos y es preciso que lo describan al uso del pueblo, para “precavernos de su influjo maligno” (cit. en Gallardo).

sobre la historia contemporánea. Es un genio maligno, subrepticio y poderoso, que aparece naturalmente donde prevalezca su mayor aliado, el genio necio. En la parte II, cuando la noticia de la invasión agarena se propaga –esta vez, en Arabia–, y causa allí ardor guerrero, el fanatismo despierta de su sueño-vigilia. Cítese el correspondiente pasaje, evocado parcialmente con anterioridad:

[...] Un genio destructor, maldito,
Rompe al oírlo su prisión sombría,
Y se frota las manos de alegría.
Su nombre es Fanatismo. Mis lectores
Conocen muy de cerca al personaje.
Yo, hablando francamente, mis colores
No gasto en describir su gesto y traje.
Hemos tenido ciertos sinsabores,
Y no quiero que nadie me aventaje
En imparcialidad; y, a más, la gente
Que lo circunda, es mucha y es potente. (II, XIX-XX)

La imagen literaria del mundo contemporáneo en los poemas digresivos no se ciñe a los asuntos políticos. Las obras tratan, casi por regla, la vida literaria de su época, lo cual guarda relación con su interés metaliterario. Los dos planos, aunque bien distintos, conciernen las maneras de existir de la literatura.

El tema crea oportunidades para defender posturas, entrar en polémica, vengarse sobre los rivales, parodiarlos, etc. Ingenio va a la par con malicia pero la pulla frívola se alterna con la crítica de fondo. Por ejemplo, los comentarios sobre el papel del dinero en la producción literaria, son una expresión de la precariedad vital de los escritores pero también, una denuncia del mercantilismo y, virtualmente, del oportunismo de los autores. *Don Juan Poznański* proporciona ejemplos de ambas intenciones.

La mercantilización de la creación literaria, debido al papel de los críticos, está resumida en la metáfora de la “bolsa del Parnaso” e ironizada a través de juegos de palabras:

[...] o! wynalazku
Przemysłnej giełdy Parnasu,
Coś bicz krytyki ukrecił z piasku,
Bo szkoda było atłasu;
Cześć ci! – Ja wieku syn niewyrodny,

Człowiek postępu niegłupi –
Syty mądrości – lecz chleba głodny,
Wołam: panowie! Kto kupi? (II, 139-146)

([...] oh, invento / De la bolsa ingeniosa del Parnaso, / Que trenzó el azote de la crítica, de arena, / Pues el raso era demasiadopreciado;⁸⁶ / ¡Alabado seas! Yo, hijo ortodoxo de mi siglo, / Hombre del progreso, nada necio, / Saciado de sabiduría pero hambriento de pan, / Clamo: ¡Señores! ¿Quién compra?)

Otro juego del narrador aprovecha el doble sentido del verbo *comprar*:

[W Poznaniu] Są ludzie – są więc i literaty!
Jeśli dowodów chcesz gwałtem,
Za sześć talarów prenumeraty
Wszystkich zakupisz ryczałtem
Wszystkich od razu! [...] (II, 60-64)

([En Poznań] Hay gente, ¡pues también hay literatos! / Si pides pruebas urgentemente, / Por seis táleres de abono / Comprarás a todos a destajo / ¡Todos de una vez! [...])

Los comentarios son o bien genéricos, o bien muy concretos. Aparecen datos, apellidos de autores y críticos, títulos de obras –habitualmente, disfrazados mediante un juego de asociaciones, un acrónimo, etc.–. Se retratan las relaciones que dominan los círculos literarios. Al terminar el canto I de *Beniowski*, el narrador pide la corona de Petrarca, para, investido con ella, anunciar que, después de los maestros antiguos, el trono queda desierto. El interregno terminará a favor del propio narrador, tras haber convencido al principal crítico, Michał Grabowski, el único que queda por convencer todavía (cf. I, 729-736; otra alusión a Grabowski en V, 170-172). A continuación, el narrador hace relación de los elementos fantásticos de la tragedia *Balladyna* que le habían sido recriminados en su momento (cf. I, 745-776).

Słowacki polemiza con los periódicos que lo critican (cf. p.ej. III, 97-104; III, 596-597; V, 85-90). Por otra parte, afirma que los críticos enfrían su poesía o,

⁸⁶ El narrador juega con dos expresiones polacas: *kręcić bicz z piasku* (literalmente: “trenzar azote de arena”), la cual equivale a *llevar agua en un cesto*, y *szkoda czasu i atlasu* (“no vale ni el tiempo ni el raso”), la cual significa “no merece la pena”. El origen de esta última es la anécdota del rey Stanisław August Poniatowski, quien expresaría de ese modo su parecer sobre unos poemas que le habían sido entregados escritos sobre raso.

cuando menos, pretenden que se enfríe:

O! autorowie z nudy! O Feniksy!
Powstali z trupów, z prochów własnych, z łózek!
[...] teraz z waszych korzystam przestrózek
I już nie ody piszę ani hymny,
Ale poemat ten – nadzwyczaj zimny. (III, 625-632)

(¡Oh, autores por aburrimiento! ¡Oh, Fénix / Resucitados del cadáver, de cenizas propias, de las camas! / [...] ahora sigo vuestras advertencias / Y no escribo más odas ni himnos, / Sino este poema, extraordinariamente frío.)

En Espronceda, la ironía no es tan puntual; atañe al mundo literario pero no a personas concretas (si bien, al final del *Canto I* tiene lugar el conocido ataque al conde de Toreno y otro, al Liceo; cf. 1411 y 1465, respectivamente). Tampoco demuestra tendencia acusada a la parodia (Słowacki sí parodia a Delille, por ejemplo). La potencia ideológica y la energía verbal de *El diablo mundo* están concentradas en torno al argumento. Éste se desarrolla en varios planos pero tiene una unidad y un hilo que lo dirige hacia la continuación. El poema de Słowacki, por el contrario, carece de una promesa de asunto segura.

Quizá sea por ello por lo que *El diablo mundo*, al final, resulte más afirmativo que *Beniowski*. Su temperamento irónico y polémico es grande pero su vertiente filosófica, aunque cuestione y descomponga el objeto, tiende a producir positivamente una visión y convertirla en un tema. Así sucede en los momentos puntuales y en el conjunto de la obra. El poema español es más consistente que el polaco, el cual aplica el mecanismo de la ironía también en este apartado.

No obstante, en Espronceda se hallan versos como los siguientes, en los cuales emerge una visión irónica generalizada del concepto de la escritura en los contemporáneos. Interviene la característica mezcla de ironía y humor, el cual no define el poema tanto como la ironía pero es patente en los comentarios y en la construcción de las escenas. El narrador traza un retrato colectivo del nuevo literato:

¡Oh gloria! ¡Oh gloria! ¡Lisonjero engaño
Que a tanta gente honrada precipitas!
Tú al mercader pacífico en extraño
Guerrero truecas, y a lidiar le excitas;

Su rostro vuelves bigotudo, huraño,
Con entusiasmo militar le agitas,
Y haces que sea su mirada horrenda
Susto de su familia y de su tienda.
Tú, al que otros tiempos acertaba apenas
A escribir con fatigas una carta,
Animas a dictar páginas llenas
De verso y prosa en abundante sarta:
Político profundo en sus faenas,
Folletos traza, artículos ensarta,
Suda y trabaja, y en manchar se emplea,
Resmas para envolver alcaravea. (1412-1427)

El contraste entre las aspiraciones elevadas y su popularidad resulta irónico, pues es imposible que todos los aspirantes sean poetas de talento. No obstante, la inmortalidad está de moda. La gloria, el móvil del afán poético del mercader, ocasiona una ironía doble, pues además de la citada ironía del imposible, el pasaje está construido como una invocación clásica a un valor abstracto. Su objeto es la gloria; el efecto irónico consiste en la degradación de la misma, por causa de las pretensiones fuera de lugar de aquellos que aspiran a escritores sólo por prestigio del oficio.

La parte I de *Don Opas* termina en una digresión humorística y maliciosa de un tema y talante distintos a las características generales de la obra. El narrador se exhibe sobre una escuela poética en particular, a saber, la de Salamanca. Alude a su preceptiva, avanza comentarios irónicos sobre su práctica poética e inserta citas que parecen causarle especial agrado y divertimento.

La preceptiva salmantina está presentada como una serie de decretos impuestos por unos “santos varones”, amantes de Anacreonte y de la rima asonante, la cual se estableció como la correcta. “Además, decretaron que el idilio / Sonase en todo prado y todo monte”, arrinconando las estrofas populares tradicionales. Junto con ello, la escuela introdujo unos medios culteranistas, como el participio del verbo, el adverbio en *-ente* o el arcaísmo (cf. I, CXVI-CXVIII).

El narrador, tomando un disfraz neoclásico en el tono, ironiza sobre la dicha del poeta que emplea el verso blanco:

¡Feliz el que maneja con holgura
Del verso blanco el fácil instrumento!
Sublime innovación, que le asegura

Entre los inmortales noble asiento;
Y en elocuente epístola procura
Dar al lector, si no está soñoliento,
Narcótico eficaz y activo, con que
Abra la mano, caiga el libro y ronque. (I, CXIV)

El razonamiento irónico de la octava conduce a la conclusión de que el poeta feliz es el que consiga adormecer al lector. El narrador ridiculiza la poesía salmantina aduciendo unas citas de poetas tan insignes y admirados por Mora como Cadalso o Meléndez Valdés, pero cuya poética caduca difiere de su concepción de la poesía. En su antología crítica mínima, procede con el júbilo de una lectura lógica hasta la impiedad:

«Tronó la alzada cumbre de Pirene.»
Tronar es verbo activo, y más en cumbre.
«El galo tembló un nombre,» porque tiene
De temblar nombres pésima costumbre.
«Chillante rueda arrulla al juez.» – «Perene
Cruje el Atlas su vasta pesadumbre.»
«Fragoroso rumor gira tremendo...» –
¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo? (I, CXIX)

La burla se teatraliza, al introducir a un espectador: el lector, a cuyo juicio se someten las citas. El nombre de Fabio, como en *El diablo mundo*, enmarca al lector real en una convención clásica tratada con humorismo. En cuanto al tema, la renovación de la poesía castellana ambicionada por los salmantinos resulta un fracaso: en este sentido, la digresión se inscribe en la reflexión decadentista global de Mora.

Una amenaza para la poesía es la adopción de modelos extranjeros por moda y por falta de criterio autónomo. El mal que la dinastía de los Borbones trajo sobre España se extiende al campo cultural, mermando los “naturales bríos” de la “fecunda Iberia”:

Quedaron los ingenios mudos, fríos.
Cayó el pomposo espléndido romance,
Cubierto de extranjeros atavíos,
En manos de un tropel de mentecatos,
Que llamaban entonces literatos. (I, XCIV)

La polémica literaria de *Beniowski* es ambigua. El narrador-Słowacki polemiza con Adam Mickiewicz pero a veces, el afán de combate se convierte en un homenaje, como es el caso en el canto VIII, 105-136. Mickiewicz aparece en tanto autor de la ya mencionada epopeya nacional romántica *Pan Tadeusz* (“Don Tadeo”). Słowacki alude a Homero como modelo de la epopeya; los héroes de Mickiewicz son personas moralmente mejores que los héroes griegos pero no los igualan en grandeza. Sin embargo, en medio de alusiones textuales a la famosa escena de caza de *Pan Tadeusz*, Słowacki transforma su distanciamiento en una alabanza del poderío poético y épico de Mickiewicz. Éste, sin proponerse un asunto grandioso ni una puesta en escena multitudinaria (sin tener “Godofredos y Balduinos”, ni millares de remos para remover el mar, etc.), es capaz de detener, con sus palabras, al dios del Tiempo. El mundo plasmado en *Pan Tadeusz* es un mundo amenazado de extinción; la maestría de Mickiewicz lo resucita. El dios se vuelve hacia atrás para mirarlo y, si bien debe avanzar tras un instante, ante tal poema cae en pedazos “jakaś ogromna ciemności stolica” (“una capital inmensa de la oscuridad”).

Para concluir, el mundo contemporáneo está presente por ser el entorno natural del hombre, el objeto de atención mayor. Constituye el fondo de las andanzas de los protagonistas y se infiltra en el texto incluso cuando el narrador no lo pretende. Sin embargo, se dan también detalles que subrayan el momento histórico, de lo cual ya se ha hecho mención más arriba. Especialmente en *Don Opas*, abundan vocablos emblemáticos de la modernidad efervescente. Numerosos términos atestiguan realidades concretas, en el plano de la civilización y de la organización de la vida en el siglo XIX. *Pila*, *pasaporte*, *fábrica*, *periódico*, *club*, *policía*, *microscopio* son palabras eminentemente modernas. En *El diablo mundo*, se compara el alma con la llama eléctrica (cf. 892-897). El sacerdote Marek de *Beniowski*, al conspirar en el interior del roble hueco, de pronto ve en sus paredes un reflejo desde fuera, donde Sawa y Beniowski mantienen un duelo:

Ujrzał na ścianach boju stereotyp,
Bowiem dąb w środku był jak dagerotyp.

Co się więc działo zewnątrz, to się w łonie
Suchego dębu odbiło tęczowie. (IV, 143-146)

(Vio en las paredes un estereotipo de un combate, / Pues el roble, por dentro, era como un daguerrotipo. // Así que, lo que sucedía fuera, en el seno / Del roble seco se reflejaba en colores del arco iris.)

En otro plano, *El diablo mundo* comenta la situación de las cárceles en España, entre una manifestación del yo poético y una ambientación realista del fragmento en cuestión (cf. 3781-3812).

En otro sentido, *Don Juan Poznański* alude a la debilidad de la Ilustración frente a unos gérmenes frágiles del romanticismo: pensamiento e instituciones incipientes que desnudaron los pies de barro de un coloso:

O wieku światła, coś ciemne głowy
Dopóty smagał tym biczem,
Póki nie przyznał rozsądek zdrowy,
Że nic jest czemsić – coś niczem –
[...] Wieku mądrości – światłości prysma –
Palma ci twoja wydarta!
Zgasiły blask twój dwa czasopisma,
I redaktorów pół-czwarta! (II, 9-20)

(Oh siglo de la luz que cabezas oscuras / Hostigaste con tu azote, hasta que / El sentido común reconociera / Que la nada es algo y el algo, nada, / [...] Siglo de la sabiduría, prisma luminoso, / ¡Te arrebatan tu palma! / ¡Dos revistas han apagado tu esplendor, / Y un medio cuarto de redactor!)

2.2. La patria y la historia

Cabe subrayar la importancia de la cultura propia de los autores dentro de los poemas digresivos. Destaca un gran número de detalles, algunos de ellos incluidos explícitamente y otros, de paso, con motivo de otros enunciados. Las menciones indirectas o no intencionadas de las realidades de un país son

particularmente significativas: una alusión leve implica un gran conocimiento de causa por parte del lector; más importante que en caso de una evocación directa.

Un factor relevante para la cuestión de lo propio es la perspectiva de la emigración. Los paisajes descritos están envueltos en un aura de proximidad, en contra de la distancia geográfica que media entre ellos y el sujeto. No obstante, también media el poder del recuerdo: las imágenes evocadas son, a menudo, las del país de la infancia. Se dan visiones líricas y desprovistas de artificio alguno, pero también estilizaciones cuya parafernalia indica a veces procedencia neoclásica. En todos los casos, el efecto poético y emotivo se halla reforzado por lo imprevisto de dichos fragmentos. Los paisajes aparecen en una estrofa elegida como al azar, o en digresiones, o también, en menciones fugaces que convierten las vistas en telón de fondo de la acción.

Un ejemplo de esta última posibilidad es la plasmación de una noche de abril o de mayo –el narrador no lo sabe; de todas formas, la llama noche de verano–, que acoge una escena de *Don Juan Poznański* y, contra la expectativa, cobra un aspecto surrealista:

Noc polska wszystkich nocy powaby,
I wszystkich krajów ma wdzięki:
Muchy – komary – chrabąszcze – żaby,
Bębny – a nawet bębenki. (I, 93-96)

(La noche polaca tiene los encantos de todas / Las noches, y las gracias de todos los países: / Moscas – mosquitos – abejorros – ranas, / Tambores, y hasta tamborillos.)

Beniowski evoca paisajes muy diversos, desde el campo hasta las montañas, pasando por la estepa y el desierto. En cuanto a las vistas campestres, destaca su sencillez y su proximidad, con elementos tales como el prado, el tilo y la casa campesina cubierta de paja y rodeada de palomas dormidas (I, 517-520). En el canto III, en paralelo a la batalla de Bar, aparecen “laski brzozowe i klony / Blade” (“bosques de abedules, y arces / Pálidos”). A pesar del bullicio de la fortaleza, permanecen “zadumane / Na szarym polu dwie Maćkowe grusze”, los cuales “jak wróżki pod swój liść chowają dusze” (“pensativos / En el campo gris, dos perales de Maciek [...] cual hadas, esconden sus almas bajo el follaje”; cf. III,

185-192). El calificativo “Maćkowe” (“de Maciek”; Matías, el nombre típico del campesino literario) significa o bien “perteneciente al corral de Maciek”, o bien – ya que no interviene ningún personaje llamado así–, “del aspecto que tiene el entorno de la casa del campesino polaco”. En todo caso, la expresión hace destacar la familiaridad del árbol.

El peral es uno de los árboles más típicos del paisaje campestre polaco en cuanto a la elaboración literaria. Los versos de *Beniowski* también sugieren la característica silueta retorcida y encorvada del árbol solitario (peral, sauce) en dicho paisaje.

En *Don Opas*, uno de los fragmentos líricos más logrados de la obra está dedicado al país de la infancia. Así culmina la parte III, turbulenta, pues narra la invasión incipiente. Las últimas cuatro octavas hacen abstracción de la catástrofe histórica, recorriendo tiempo y espacio (téngase en cuenta que Mora escribe su obra en tanto exiliado) para recordar el encanto de los sentidos que brinda la tierra andaluza. Se trata de una digresión de un carácter marcadamente retórico. No obstante, es uno de los momentos de mayor emoción en todo el poema. En cambio, no traduce la faz romántica de Mora, sino que plantea un escenario propio de una égloga neoclásica:

¿Quién puede describir el embeleso
Del alma, en el país voluptuoso
Que abrigó mi niñez? Aquel exceso
De perfumes, aliento delicioso,
Que exhalan el tomillo y el cantueso,
Y el blando almoraduj [...]
– Aquella risa eterna con que halaga
Naturaleza el pensamiento leve,
Y ora a meditación incierta y vaga,
Y ora al deseo y al amor lo mueve;
Y el pinar, con sus cúpulas ligeras
De lúcida esmeralda, en cuyas hojas
Juguetean las auras, mensajeras
De amor y paz; y de azucenas rojas
Y azules alfombradas las laderas,
Y de pervincas, cuyas ramas flojas
En verde pabellón y ancha cortina
Del áspero tunal cubren la espina. (III, CXXII-CXXIV)

El recuerdo –y toda la parte III del poema–, termina de una forma romántica, con una ironía propia del poema digresivo. El narrador parece arrepentirse de haber expuesto sobremanera sus sentimientos y recurre a la broma. La secuencia rápida de las dos, emoción e ironía, hace que la imagen de Andalucía se estampe con mayor fuerza en la mente del lector. El narrador pide que su recuerdo cese:

No más excites mi inquietud ansiosa;
Suspende en mí tu irresistible imperio;
O si es preciso que tu influjo tema,
Me echo a llorar, y se acabó el poema. (III, CXXV)

Como se ha visto, la historia es un tema altamente relevante en el pensamiento de los autores aquí analizados; pero, en el contexto del paisaje patrio, cabe evocarla una vez más, precisamente por el valor personal que implica la historia del país propio.

De hecho, *Beniowski* plantea una correspondencia entre paisaje e historia, en la idea de la estepa. El canto V comienza con tres estrofas que transmiten su espíritu: el espacio, la carrera del caballo, los túmulos funerarios y las manadas solemnes de pájaros-guardias del pasado. El cementerio, en realidad, no es el reino de una muerte estéril; al contrario, es un espacio en el que los vivos se conectan con la vida latente del pasado: “Pod ziemią tętna zakopanych dzbanów / Z prochem rycerzy” (“Bajo tierra, el pulso de las urnas enterradas, / Que llevan las cenizas de los caballeros”; V, 3-4). La estepa, de acuerdo con la visión romántica, tiene un significado histórico y místico. Los pájaros parecen cortejos de soldados romanos en torno a su general muerto; los antepasados duermen bajo tierra; y la historia, repetida por el canto, circula entre los árboles, transportada por el viento.

La denuncia de la actualidad política siempre está enraizada en la historia. La *Parabaza a Don Juan Poznański*, en su reflexión sobre la caída de Polonia, recurre a la contraposición del pasado glorioso y la mediocridad moral del presente. En este aspecto, *Don Juan...* es similar a *Don Opas*, pero en Mora, la comparación presente-pasado no es antitética: de ser así, no podría constituir la máscara esópica oportuna. Las causantes de la decadencia apuntadas por

Berwiński son las mismas: la corrupción, la pereza, la frivolidad, etc. La conclusión es pesimista, pues la actualidad caída no promete un renacimiento del país. Polonia representa una riqueza dilapidada. La debilidad moral de los nobles hunde las esperanzas de que la élite dé un aliciente renovador. Los amores y los bailes ocupan a la nobleza más que la lucha por la libertad. Pero una metáfora revolucionaria, la del baile encima de un volcán dormido, sugiere un posible cambio futuro.

La crítica de la nación en *Don Juan...* se realiza también mediante el disfraz dieciochesco del viajero. El narrador se pronuncia en tanto aquel que visitó el país y discurre sobre el contraste desolador que presentan su actualidad y su historia. El derroche del legado de los antepasados ha convertido el país en un cementerio:

Po nim przeszłości przechodzą się mary
I próchna świecą i białą szkielety! –
A to pełnące pośród trupów bractwo
Myślisz, że ludzie?... choć z ludzkim obliczem,
Ono do ludzi niepodobne niczem,
To wśród zgnilizny wylęgłe robactwo. (*Parabaza*, 47-52)

(En él pasean fantasmas del pasado / ¡Y luce carcoma y, con luz blanca, esqueletos! / Y aquella cofradía que reptaba entre cadáveres, / ¿Crees que es gente?... aunque tengan el rostro humano, / No se parecen en nada a los hombres, / Son gusanos nacidos entre la podredumbre.)

Aquellos reptiles muertos que parecen vivos son unos esclavos que han despilfarrado los tesoros de la grandeza, el orgullo, la valentía, el amor patrio, etc. (*Parabaza*, 81-152). Un pueblo desmoralizado es presa fácil: “Wróg go ujarzmił, nie siłą orężów, / Lecz nikczemnością i podłością mężów” (“El enemigo lo domó no por sus armas, / Sino por la vileza y la ruindad de los hombres” (*Parabaza*, 133-134).

En el fondo de la decadencia, perdura la virtud reducida; pero el vicio la eclipsa:

Dziś straszno spojrzeć w dzieje tego ludu –
Tyle tam światła w dalekich dni zmierzchu,
I tyle cnoty w głębiach – a na wierzchu,

Tyle występków, podłości i brudu. (*Parabaza*, 111-114)

(Hoy, es espantoso mirar la historia de este pueblo: / Tanta luz en el atardecer de los días lejanos / Y tanta virtud en el fondo; y en la superficie, / Tanta fechoría, tanta vileza e inmundicia.)

La idea de la corrupción como causa de la decadencia del país atraviesa las cuatro partes de *Don Opas*. El narrador explica el concepto pormenorizadamente: apunta hacia diversos vicios o errores que conducen a la decadencia general de la nación, del Estado, de la cultura y hasta de la lengua (afrancesamiento). Por consiguiente, el país es susceptible de caer presa de otros gobiernos.

La crítica de los errores abarca la falta de patriotismo de los españoles y la falta de otras virtudes, en lo cual Mora muestra un talante plenamente dieciochesco. Un ejemplo de ello es una reflexión sobre la libertad, la cual parte de una frase jocosa para transformarse en una especie de credo democrático y cívico:

La libertad es buena por sí misma;
Mas no nace en terreno abandonado.
Si no la fertiliza diestro surco,
Tan libre será el libre como el turco.

La libertad es cosa que se aprende,
Que cuesta siglos de experiencia amarga:
Un pueblo no la estudia, y no la entiende,
Sino tras lucha sanguinosa y larga.
Lo bueno cuesta caro. ¿Qué pretende
La rebelión? Al suelo echar la carga?
Fácil es: con pandillas y alborotos
Los vínculos más fuertes quedan rotos. (I, LXI-LXII)

Un valor como la libertad no se posee por ley de la naturaleza ni se acepta cual don, sino se adquiere aprendiendo. A través de estos versos, se trasluce la idea del siglo XVIII de la educación para la virtud. Cuanto más ilustrado el ser humano, más honesto será, y en una perspectiva social y pública, más útil. Pero la ilustración no significa tan sólo la posesión de la ciencia, sino un aprendizaje moral, el cual, como lo comunica el texto mismo, excede las posibilidades de un

individuo y hasta de una comunidad: es un proceso largo que precisa del tiempo de generaciones.

La obra ofrece una reflexión sobre la idea la patria, cuya forma y cuyo mensaje son altamente dieciochescos. La conquista de Tarif comienza por la ciudad de Tarifa; allí, el moro mantiene una conversación con un cura local, quien alaba la patria y el amor patrio frente a su carencia entre los godos. Incluso el concepto de la patria está ausente en ellos, lo cual extraña e indigna a Tarif. En tal tesitura, los godos no son respetables a los ojos del enemigo: el sentido de la patria y el amor por ella parecen indicios del honor de un pueblo. Tarif es advertido por el cura de que la clave de la victoria será la conservación del *status quo* –asegurar la continuación del estado de pereza en el que vive la nación–. Ante ello, se sorprende:

«Qué!», dijo el moro, «¡a tal abajamiento
Llegó la España! a clase tan mezquina!
[...]
Para que el español esté contento,
¿Le basta la ración o la propina?
Lo mismo hacen las vacas y los potros:
Santo Alá! no tenéis patria vosotros?» (III, CX)

El cura contesta con una sinceridad y una claridad de ideas desgarradora:

«Ya no tenemos patria, sino tierra»,
Responde el cura. «Patria! ¿Has entendido
Lo que este nombre dulce y grato encierra?
No hay patria donde el mérito oprimido,
Huyendo el mundo, en soledad se entierra;
Donde sólo el malvado es aplaudido;
Donde el poder con la nación combate,
A cual más se calumnia y más se abate».

«La patria es lazo de amistad; es prenda
De amor, a cuya sombra fructifica
Segura y libre la virtud: no tienda,
Donde el poder con la virtud trafica.
A la patria su vida en grata ofrenda
Serenos el hombre honrado sacrifica,
Sabido que es su patria, y no rebaño;
Sabido que es su bien; no de un extraño».

«Estrecha liga y sólido contrato,

Comunidad de males y de bienes...
Eso es patria [...]». (III, CXI-CXIII)

La patria no es un mero objeto de sentimientos; es una amante agradecida
y un genio protector para aquel que le sirve. En palabras del cura,

«Al hijo que la apoya y la sustenta,
Dice la patria: 'Soy tu blanda amiga,
Soy quien te libra de opresión y afrenta;
[...] Sigue en carrera audaz; yo te protejo'». (III, CXIV)

2.3. Las grandes cuestiones.

Dios, el amor, el conocimiento y la muerte

El interés del poema digresivo por lo conceptual, lo genérico, lo universal, lo que traspasa los límites de la realidad inmediata, es patente. No es extraño, pues, que aborde también el más allá y las fuerzas metafísicas que se manifiestan en el mundo terrenal, o que lo gobiernan. *El diablo mundo* y *Beniowski* ofrecen una reflexión profunda y sentida sobre Dios, revestida, además, de una extraordinaria forma poética.

El viejo Pablo de *El diablo mundo*, en su última noche, antes de convertirse en Adán, se duerme; pero también se sabe que muere: es llamado “anciano moribundo” (1008) que espera, confiado, la “eterna paz” (1009). Tras estrechar la mano que “marca el fin de su vital carrera” (1110), contempla una visión luminosa y llena de esplendor del cielo, en cuyo centro se encuentra una deidad respirando eternidad y gloria:

Y ven sus ojos un inmenso cielo
Desarrollarse en luz de oro candente.
Rico manto de lumbre y pedrería
Tachonado de soles a millares,
Olas de aljofarada argentería

Meciendo el aire en esparcidos mares.
Un sol con otro sol que se eslabona
En torno a una deidad orlan su frente,
Y los rayos de luz de su corona
En un velo la envuelven transparente.
Majestuosa, diáfana y radiante
Su hermosura, en su lumbre se confunde. (1014-1025)

La visión continúa con un desfile de elementos, luces y música. La deidad parece albergar todos los sentimientos y todas las experiencias del ser humano, en una perspectiva de la eternidad. Después, se escucha una voz que alaba la “llama creadora”: la fuerza que crea y perpetúa la vida del mundo. La vida no surge de una vez para siempre: su ritmo es el de la creación y la recuperación tras la muerte que se interpone en dicho devenir. La creación y la destrucción llevan un combate incesante pero la vida siempre termina victoriosa:

—«Salve, llama creadora del mundo,
Lengua ardiente de eterno saber;
Puro germen, principio fecundo
Que encadenas la muerte a tus pies!
Tú la inerte materia espoleas,
Tú las [*sic*] ordenas juntarse a vivir,
Tú su lodo modelas, y creas
Miles seres [*sic*] de formas sin fin,
Desbarata tus obras en vano
Vencedora la muerte tal vez,
De sus restos levanta tu mano
Nuevas obras triunfante otra vez.
Tú la hoguera del sol alimentas,
Tú revistes los cielos de azul,
Tú la luna en las sombras argentas,
Tú coronas la aurora de luz.
Gratos ecos al bosque sombrío,
Verde pompa a los árboles das,
Melancólica música al río,
Ronco grito a las olas del mar». (1104-1123)

Se plantea la pregunta de si la llama creadora inventa y asigna las propiedades a cada cosa y después vigila sobre su conservación o, por el contrario, la perpetuación es espontánea. Parece que la duración de las cosas no es prolongación de su nacimiento, sino que consiste en un restablecimiento tenaz.

Nada está determinado en un acto único, ya que la muerte acecha siempre. Morir consiste en perder sus propiedades. La vida lucha y vence contra la muerte pero lo que el hombre percibe como recuperación, de hecho, es un trabajo constante de la creación; el término de *recreación* es el más adecuado.

En un primer momento, la llama creadora puede ser entendida como sinónimo de Dios; pero no son sinónimos: la llama representa la fuerza creadora propia de Dios, una facultad suya, tal y como se comprueba en los siguientes versos: “Tú eres pura simiente de vida, / Manantial sempiterno de bien, / Luz del mismo Hacedor desprendida” (1136-1138).

En cuanto a Dios, la *Introducción* contiene un pasaje compuesto de interrogaciones acerca de él. Ante los ojos del Poeta aparece el Coloso, quien, desde la perspectiva del ser humano, pregunta por Dios, para descubrir cuál de sus facetas es la que verdaderamente lo define:

¿Quién es Dios? ¿Dónde está? Sobre la cumbre
De eterna luz que altísima se ostenta
Tal vez en torno de celeste lumbre
Su incomprensible majestad se asienta:
De muchos mil la inmensa y pesadumbre
Con su mano tal se rige y sustenta,
Sempiterno, infinito, omnipotente,
Invisible doquier, doquier presente.
Y allá en la gran Jerusalén divina
Tal vez escucha en holocausto santo
Del querub que a sus pies la frente inclina.
Voces que exhalan armonioso canto.
La máquina sonora y cristalina
Del mundo rueda en derredor, en tanto,
Y entre aromas, y gloria resplandores,
Recibe humilde adoración y amores.
Santo, santo, los ángeles le cantan;
Hosana, en las alturas suena,
Rayos de luz perfilan y abrillantan
Nube de incienso y transparencia llena,
Y con ella con murmullo se levantan,
Paz demandando a la mansión serena,
Las preces de los hombres en su duelo,
Y paz les vuelve y bendición el cielo.
¿Es Dios tal vez el Dios de la venganza,
Y hierve el rayo en su irritada mano,
Y la angustia, el dolor, la muerte lanza
Al inocente que le implora en vano?

¿Es Dios el Dios que arranca la esperanza,
 Frívolo, injusto y sin piedad tirano,
 Del corazón del hombre, y le encadena,
 Y a eterna muerte al pecador condena?
 Embebido en su inmenso poderío
 ¿Es Dios el Dios que goza en su hermosura,
 Que arrojó el universo en el vacío,
 Leyes le dio y abandonó su hechura?
 ¿Fue vanidad del hombre y desvarío
 Soñarse imagen de su imagen pura?
 ¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego
 No vio su llanto ni escuchó su ruego?
 ¿Tal vez secreto espíritu del mundo,
 El universo anima y alimenta,
 Y derramando su hálito fecundo
 Alborota la mar y el cielo argenta,
 Y a cuanto el orbe en su ámbito profundo
 Tímido esconde o vanidoso ostenta,
 Presta con su virtud desconocida
 Alma, razón, entendimiento y vida?
 ¿Y es Dios tal vez la inteligencia osada
 Del hombre siempre en ansias insaciable,
 Siempre volando y siempre aprisionada
 De vil materia en cárcel deleznable?
 ¿A esclavitud eterna condenada
 A fiera lucha, a guerra interminable,
 Tal vez estás, divinidad sublime,
 Que otra divinidad de inercia oprime? (320-375)

El canto V de *Beniowski* contiene un pasaje digresivo largo (159 versos: V, 413-572) que aborda varios temas: Dios, poesía, nación, historia, uno mismo, duelo con Mickiewicz etc. De dicha parte, extensa y repleta de imágenes poéticas potentes y de pensamiento a la vez íntimo e intenso, cítense las octavas dedicadas a Dios:

Boże! Kto Ciebie nie czuł w Ukrainy
 Błękitnych polach, gdzie tak smutno duszy,
 Kiedy przeleci przez wszystkie równiny –
 Z hymnem wietrzanym, gdy skrzydłami ruszy
 Proch zakrwawionej przez Tatarów gliny,
 W popiołach złote słońce zawieruszy,
 Zamgli, szcerwieni i w niebie zatrzyma
 Jak czarną tarczę z krwawymi oczyma;

Kto Cię nie widział nigdy, wielki Boże!
 Na wielkim stepie, przy słońcu nieżywym,
 Gdy wszystkich krzyżów mogilne podnóże

Wydaje się krwią i płomieniem krzywym,
A gdzieś daleko grzmi burzanów morze,
Mogily głosem wołają straszliwym,
Szarańcza tęcze kirowe rozwinie,
Girlanda mogli gdzieś idzie i ginie;

Kto Ciebie nie czuł w natury przestrachu,
Na wielkim stepie albo na Golgocie,
Ani wśród kolumn, które zamiast dachu
Mają nad sobą miesiąc i gwiazd krocie,
Ani też w uczuć młodości zapachu
Uczuł, że jesteś, ani rwąc stokrocie,
Znalazł w stokrociach i niezapominkach,
A szuka w modłach i w dobrych uczynkach,

Znajdzie – ja sędzę, że znajdzie – i życzę,
Ludziom małego serca: kornej wiary,
Spokojnej śmierci. – Jehowy oblicze
Błyskawicowe jest ogromnej miary!
Gdy warstwy ziemi otwartej przeliczę
I widzę koście, co jako sztandary
Wojsk zatraconych, pod górnymi grzbiety
Leżą – i świadczą o Bogu – szkielety,

Widzę, że nie jest On tylko robaków
Bogiem i tego stworzenia, co pełza.
On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhukanych koni On nie kielza...
On – piórem z ognia jest dumnych szyszaków...
Wielki czyn często go ubłaga, nie łza
Próżno stracona przed kościoła progiem:
Przed Nim upadam na twarz – On jest Bogiem! (V, 436-476)

(¡Dios! Quien no Te haya sentido en los de Ucrania / Campos azules, donde el alma está tan triste, / Cuando recorre volando todas las llanuras / Con el himno del viento, cuando remueve con sus alas / Las cenizas del barro ensangrentado por los tártaros, / Pierde el sol dorado entre las cenizas, / Lo nubla, lo enrojece y lo detiene en el cielo / Cual escudo negro de ojos sangrientos; // Quien no Te haya visto nunca, ¡Dios poderoso! / En la gran estepa, bajo el sol muerto, / Cuando las tumbas, zócalo de todas las cruces / Parecen sangre y llama retorcida, / Y allá a lo lejos ruge el mar del matorral, / Las tumbas claman con voz horrenda, / La langosta despliega los arcos iris mortuorios / La guirnalda de las tumbas va hacia algún lado y se pierde; // Quien no Te haya sentido en el terror de la naturaleza, / En la estepa inmensa o en el Gólgota, / Ni entre columnas que, en lugar de techo, / Tienen encima la luna y un sinfín de estrellas, / Ni en el aroma de los sentimientos de la juventud / Haya sentido que eres, ni recogiendo margaritas, / Te haya encontrado en margaritas y nomeolvides, / Y busca en las oraciones y las buenas acciones, // Encontrará, ya lo creo que encontrará, y deseo / A la gente de corazón pequeño: fe humilde, / Muerte tranquila. – ¡El semblante de Jehová / Cual relámpagos, es grandioso! / Cuando cuento las capas de la tierra abierta / Y veo huesos que, como banderas / De ejércitos perdidos, bajo la superficie / Yacen –y testimonian sobre Dios– esqueletos, // Veo que Él no es sólo un Dios / De los gusanos y de la criatura que rept. / A Él le gusta el vuelo clamoroso de los pájaros inmensos, / Y no doma los caballos desbocados... / Él es la llama de fuego de los cascos orgullosos... / Un gran acto lo

ablanda a menudo, no una lágrima, / Vertida en vano en el umbral de una iglesia: /
Delante de Él me postro – ¡Él es Dios!)

El poema digresivo aborda también el tema del amor. En relación con él, surge el de la mujer, aunque no todas las figuras femeninas están plasmadas en un contexto amoroso. Tampoco representan un único tipo de personaje. A efectos de esta investigación, se comentará el tipo de la amante romántica.

El amor proporciona materia para el argumento; en *Beniowski* y *Don Juan Poznański*, la exposición del poema descansa sobre el motivo de la despedida amorosa. Dichas escenas son muy extensas (en el poema de Berwiński, hasta bien entrado el *Canto II*). En ambos casos, se trata de despedidas convencionales pero veteadas de ironía.

En cuanto a la visión del amor por parte del narrador, los textos plasman un gran elenco de opiniones, las cuales parecen pesar más que las experiencias; estas últimas giran en torno al amor perdido, al desencanto, al recuerdo, etc. La experiencia amorosa del poema digresivo es el hecho de poder comentar el amor, sin que esto pervierta la autenticidad del sentimiento pasado. En el poema digresivo, la experiencia consiste en vivir y hablar de lo vivido.

Por ello, la idea del amor como una cesura en la vida del hombre conlleva un significado particular, pues da origen a un periplo sentimental e intelectual del narrador digresivo. No obstante, dicho momento no escapa a la ironía. En *Don Juan...*, la tortura del amor marca un antes y un después en la vida del protagonista; el antes resulta del todo insignificante, lo cual podría realzar el dramatismo del amor. Pero en este caso, más bien lo degrada: contrapone el despertar existencial implícito de la primera pasión a la nada perfecta.

Tak mieszkał Juan, i żył szczęśliwy
Dopóki nie znał miłości,
Miał noc spokojną – dzień nietęskliwy,
Czasem sąsiadów i gości,

Najczęściej nudy [...]. (II, 377-381)

(Así vivía Juan, y vivía feliz / Mientras no conocía el amor, / Tenía noche tranquila, día falto de añoranza, / A veces vecinos y huéspedes, // Las más de las veces, aburrimiento [...])

Con todo, el amor sí transforma al joven y le infunde el deseo de ser poeta. Nótese de paso que sólo a estas alturas –avanzado el *Canto II*–, aparece el nombre del protagonista. Juan (nombre en castellano) es caracterizado a través de una técnica impresionista, cuya popularidad crecerá pocos decenios más tarde en el género novelístico.

Las alusiones al amor perdido del narrador son serias, aunque pueden estar envueltas en un sarcasmo corrosivo, el cual, por otra parte, mejor que cualquier juramento de enamorado subraya su veracidad. El narrador de *Don Juan...* explica un amor apasionado, romántico, del que se ha curado recientemente; el propio amor tampoco debió haber durado mucho. Los lapsos de tiempo cortos sustraen seriedad al asunto. El discurso es convencional. El narrador sugiere irónicamente la popularidad, por no decir, vulgaridad, de tales sentimientos: en su época, cualquiera ama así. El amante curado ha venerado la vanidad de una mujer:

Dziś mówię próżność, - lecz przed kwartałem,
Gdyby się był kto ośmielił
Nazwać tę miłość próżności szalem;
Byłbym mu, jak psu, w łeb strzelił.

Bo przed kwartałem, jak każdy inny,
I jam się kochał – w aniele!
A był to anioł taki niewinny,
Jak w katolickim kościele. (I, 37-44)

(Hoy en día digo vanidad, pero hace un trimestre, / Si alguien se hubiera atrevido / A llamar aquel amor locura de vanidad, / Le habría metido una bala en la testa, como a un perro. // Porque hace un trimestre, como cualquiera, / Yo, amaba a ¡un ángel! / Y era un ángel tan inocente / Como en una iglesia católica.)

Además de los enunciados matizados por la ironía, se dan confesiones directas y una variante intermedia, como el estilo indirecto libre. El narrador aparentemente se abstiene de confesar nada pero el gesto de abstinencia es el condicional “si os contara”. Así, la supuesta continencia se convierte en confesión

de hecho. El narrador de *Don Juan...* habla de un amor perdido o infeliz; a una virtual pregunta de los lectores,

[...] Bożeż, mój Boże,
Co to za dziwne bym rzeczy
Mógł wam powiedzieć – i powiem może,
Dziwne, a krwawsze od mieczy!

I wiem, że gdybym tak, jak je oto
Tutaj mam w duszy przytomne,
Te łyzy, rozpacze; ten blichtr z poźłotą:
Owe przysięgi niezłomne;

Gdybym to wszystko odkrył przed światem,
Choć bezwstyd dzisiaj ją wspiera,
Każdy jej wyraz byłby jej katem,
Pręgierzem – każda litera!

Lecz o tem później. [...] (II, 213-225)

(Dios mío, ay, Dios mío, / Qué cosas más extrañas / Podría contaros, y tal vez
cuenta, / ¡Extrañas y más sangrientas que espadas! // Y sé que, si tal y como las tengo /
Presentes en el alma, / Esas lágrimas, y desesperación; ese relumbrón bañado en oro: /
Aquellos juramentos inquebrantables; // Si desvelara todo aquello al mundo, / Entonces,
aunque hoy en día la desvergüenza lo [¿al amor? - JCN] respalda, / Cada una de sus
palabras sería su verdugo, / Cada letra, ¡su cepo!)

En *Beniowski*, el sarcasmo y el desencanto están lejos de dominar la tonalidad amorosa del poema. El narrador interviene en fragmentos sinceros y del todo sencillos, como en la siguiente estrofa que conlleva la idea del amor protector. El protagonista, triste, nostálgico y expuesto a peligros, en pleno viaje al Oriente, sabe que no va a perecer:

Pan Kaźmierz był przecie
Kochany... wiedział, że ktoś Boga prosi
Za nim, że go wiatr pustyni nie zmiecie
Bez śladu, wzięwszy pod swych skrzydeł loty,
Jak zwiewa błędne w pustyni namioty. (VIII, 172-176)

(Pues Don Kazimierz era / Amado... sabía que alguien pedía a Dios / Por él; que el viento del desierto no lo barrería / Sin rastro, acaparándolo bajo el vuelo de sus alas, / Como barre las tiendas perdidas en el desierto.)

En *El diablo mundo*, el amor es fuente de conocimiento. Adán, en el momento de su iniciación sexual, accede a un mayor entendimiento de la realidad. El parentesco bíblico es obligado; pero la tesis de *El diablo mundo* puede leerse fuera de su significado moral. El conocimiento moral para Adán –la distinción entre el bien y el mal, la noción de la conciencia, etc.–, es un proceso largo. Pero, fuera de la dimensión ética, el joven desea palpar y conocer la belleza que percibe en el mundo; Salada sabe que uno puede acceder a dicho conocimiento a través del amor:

Mira, si tú vida mía,
Me amaras como yo a ti,
Todo eso hallaras en mí
Y tu ansiedad calmaría
Yo... que tu amor sólo anhelo. (4169-4173)

El pasaje que narra la iniciación sexual de Adán es muy atrevido frente a la convención amorosa romántica. Dicho fragmento plasma por igual amor y deseo. El efecto conseguido es indirecto, por cuanto se trata de una obra artística, pero sugerente y muy rico literariamente. Se caracteriza por la misma dinámica que se observa en la *Introducción*, aunque los medios empleados por Espronceda no son los mismos: la *Introducción* abunda en figuras demoníacas y fenómenos violentos de los cuales la escena amorosa carece por completo. No obstante, en ésta se da el mismo encadenamiento de las imágenes.

Tras su liberación de la cárcel, Adán se refugia en la casa de Salada en el Lavapiés madrileño, una morada humilde pero coloreada por la ilusión del amor. El joven admira la belleza de su amada

Y el fuego que frenético atesora
El corazón y su vigor levanta,
Y su inquietud redobla, fulminante
En ráfagas de luz brota al semblante.
Y entre sus manos trémula su mano,
Sus labios devorándose encendidos,
Al rudo impulso y al furor tirano
De sus tirantes nervios sacudidos,
Él, ignorante en su delirio insano,
Respondiendo latidos a latidos.

Al corazón la aprieta, el juicio pierde,
 La besa hambrienta y con placer la muerde.
 Y una nube quimérica ya vela
 Sus sentidos, y vaga y vaporosa
 Placer, deleites y delirios ceta
 Y confunde su dicha vagarosa;
 Y la hermosura disipada vuela
 De la mujer que espárcese amorosa,
 Y donde quiera él, gusta, toca y mira,
 Dicho [*sic*], hermosura e ilusión respira.
 Aire que con riquísimos olores
 Baña su negra cabellera riza,
 Luz vagarosa y blanda que de amores
 En los húmedos ojos se desliza,
 Voluptuosa niebla de colores
 Que un deliquio dulcísimo matiza,
 Los cerca en derredor embebecidos
 En su lánguida magia los sentidos.
 Amor encuentra en su sabrosa boca,
 Y en sus ojos de amor, amor respira,
 Afán de amores en su frente loca
 Latir contempla si a su hermosa mira:
 Furor ardiente que el amor provoca
 Él en su aliento abrasador aspira,
 Y ella a su furia y su pasión demente
 Doblar su amor al estrecharle siente. (3921-3956)

Las sensaciones de los amantes, principalmente las de Adán, están en una evolución constante. Las distintas cualidades evocadas del escenario de su iniciación fomentan la impresión de vida y riqueza; los estímulos sensuales –el aspecto de Salada y del mobiliario de la casa, los olores, el juego de la luz etc.–, forman un telón de fondo saturado de dulzura y de pasión. Paralelamente, se emplean verbos que denotan resolución en las acciones: *redoblar*, *apretar*, *devorar*, *cercar*, etc. Además, se emplean adjetivos sugerentes, tales como *frenético*, *fulminante*, *insano*, *vagarosa*, *lánguida*, *abrasador*, etc.

Tal vez sea gracias a las expresiones como “los cerca en derredor embebecidos” que Espronceda consigue describir a la perfección el amor y la pasión conjugados. “Cercar” (brutalidad) y “embebecidos en lánguida magia de los sentidos” (una pereza sensual) presentan un juego de contrarios; tales expresiones, sometidas al ritmo fluyente del verso, agregan imágenes nuevas sin que el lector pueda apreciarlas por separado ni alienarlas de la prosodia del pasaje.

Adán es llamado “ignorante en su delirio insano”: la ignorancia, un concepto relacionado con el conocimiento, resulta una clave de su comportamiento. La ignorancia está siendo compensada por la iniciación. El joven vive algo completamente nuevo, “Que el varonil vigor aún no ha sentido / Y está el candor de su niñez perdido” (3979-3980).

La enseñanza del amor se realiza también a través de explicaciones, enseñanzas verbales. Salada intenta servir a Adán como guía por el mundo social y moral; alusiones a ello se encuentran en un diálogo del *Cuadro II* del *Canto V*. Adán da fe de que el proceso del conocimiento está envuelto en una confusión intrínseca y poderosa, cuando se dirige a Salada en las siguientes palabras:

Tú, en fin, que el mundo, aunque en vano,
Quisiste ayer explicarme;
Mundo que en mil confusiones
Más me enreda a cada instante [...] (4377-4380)

Se entiende que Salada intentó explicarle la religión; Adán recuerda, un tanto distraído: “Me hablaste / De eso: de un padre común / También ayer” (4389-4391). Se trata de una enseñanza y de una relación de maestra a niño; Adán lo desconoce todo; por otra parte, todas las vías del conocimiento se reúnen para su enseñanza: sentidos, intuición e intelecto.

El amor permite reconocerse a sí mismo en el otro. La metáfora del espejo está utilizada explícitamente en la escena de la taberna del *Canto V*, cuando Salada, atormentada por la inquietud y la tristeza existencial de Adán, trata de volver sus pensamientos hacia ella: “Me matas con tu desvío / Mira, Adán, me miro en ti / Como en Dios: ¿qué mal te oprime?” (4099-4101).

La cita da cuenta de la tonalidad general del tema amoroso en los poemas aquí tratados: el amor, vivido y sentido por el narrador en un pasado, hoy en día, es imposible.

El tema de la mujer está interrelacionado con el del amor y con temas colindantes como el conocimiento y la salvación.

Todas las obras, salvo *Don Juan Poznański*, demasiado poco desarrollada en el sentido argumental, ofrecen personajes femeninos contrastivos: la mujer que

corresponde al ideal poético romántico y otro tipo de personaje, como la bruja (*Beniowski*), la guerrera (*Don Opas*) o la mujer del pueblo (*El diablo mundo*).

En este último caso, se trata de las manolas y de la madre de Lucía; estas figuras se contraponen a la condesa del palacio robado, aunque no es legítimo establecer una oposición tajante, por cómo está constituido el personaje de Salada. La joven manola, en el amor, posee los atributos de la amante romántica: belleza, ternura, sensibilidad, etc., pero no cumple con el modelo romántico etéreo. Salada es hermosa pero tiene características plebeyas: es apasionada pero no fina; desconoce la retórica amorosa; no responde al tópico de la musa del poeta, con lo cual también es susceptible de distar de Adán y no poder acompañarlo en su búsqueda existencial.

La condesa encarna un tipo de mujer sutil. Despertada por el alboroto de los ladrones, desorientada, aparece ante Adán con gestos desamparados que incitan a éste al amor:

Ojos que vierten lágrimas que velan
Su clara luz realzando su ternura,
Mientras suspiros de sus labios vuelan
Con fatiga que aumenta su hermosura;
Y mientras caen los agitados rizos
Que la sofocan a su ansiosa faz,
Aumenta en su congoja sus hechizos
La blanca mano que a apartarlo va:
Y su voz, que se ahoga entre suspiros
Simpática enternece el corazón,
Ecos suaves, regalados tiros
Que al corazón de Adán lanza el amor. (5265-5276)

La belleza femenina destierra la sospecha de maldad de la mujer a los ojos del Adán encarcelado:

Y será la mujer, creación divina,
Vida del alma y generoso anhelo,
Brillante de placer y de hermosura,
Enemiga también, también impura?... (3625-3628)

La mujer es fuente del amor pero no es independiente respecto del hombre (Salada ruega a Adán que no la abandone; 4643-4653). Salada es contraria al ideal romántico también en este sentido; de hecho, en este punto se descubre que la mujer ideal sí parece independiente pero lo parece porque es lejana; Salada es cercana, por lo tanto, su autonomía parece notablemente reducida.

El grueso del material textual de *El diablo mundo* relativo a la mujer se halla en *El canto a Teresa*. Sus versos ofrecen visiones muy diversas, dictadas por la emoción, el amor, el dolor y el rencor. La imagen de la mujer o bien es construida de manera directa, como una descripción poetizada, o bien se articula a través de los sentimientos que suscita la amada; la caracterización es indirecta pero no por ello menos relevante.

El canto contiene fragmentos de una gran intensidad lírica, donde la plasmación de las sensaciones del sujeto está realizada con una exactitud equiparable a su fineza. El recuerdo de la amada en la lejanía la evoca perfectamente; Teresa se materializa bajo unas formas que aúnan lo propio de una mujer y las mudanzas de la luz, el céfiro y otros fenómenos de la naturaleza:

¡Una mujer! En el templado rayo
De la mágica luna se colora,
Del sol poniente al lánguido desmayo,
Lejos entre las nubes se evapora:
Sobre las cumbres que florece el mayo,
Brilla fugaz al despuntar la aurora,
Cruza tal vez por entre el bosque umbrío,
Juega en las aguas del sereno río. (1596-1603)

El “sereno río” y el decorado de mayo son recursos procedentes de la poesía neoclásica y, *sensu lato*, clásica⁸⁷. Los versos siguientes se expresan con una mayor sencillez, la cual insta un lirismo más propio del romanticismo:

¡Una mujer! Deslízase en el cielo
Allá en la noche desprendida estrella:
Si aroma el aire recogió en el suelo,
Es el aroma que le presta ella. (1604-1607)

⁸⁷ También en los versos 1676-1679: “Y aún miro aquellos ojos que robaron / A los cielos su azul, y las rosadas / Tintas sobre la nieve, que envidiaron / Las de mayo serenas alboradas.”

Pero la poetización no impide una expresión directa, como se comprueba en los versos más famosos del canto:

Aún parece, Teresa, que te veo
Aérea como dorada mariposa,
En sueño delicioso del deseo,
Sobre tallo gentil temprana rosa,
Del amor venturoso devaneo,
Angélica, purísima y dichosa,
Y oigo tu voz dulcísima y respiro
Tu aliento perfumado en tu suspiro. (1668-1675)

La mujer está poetizada y, también, descorporeizada, pues aunque transmite amor, su presencia no produce efecto alguno a los sentidos del espectador. No es la única vez que *El diablo mundo* demuestra su orientación sensualista en materia del conocimiento:

Mujer que amor en su ilusión figura,
Mujer que nada dice a los sentidos,
Ensueño de suavísima ternura,
Eco que regaló nuestros oídos [...] (1612-1615)

El canto a Teresa plasma la idea de la mujer única y de la única mujer, perdida, inigualable e irrepetible:

¡Ay! Aquella mujer, tan sólo aquélla,
Tanto delirio a realizar alcanza,
Y esa mujer tan cándida y tan bella,
Es mentida ilusión de la esperanza:
Es el alma que vívida destella
Tu luz al mundo cuando en él se lanza.
Y el mundo con su magia y galanura
Es espejo no más de su hermosura:
Es el amor que al mismo amor adora. (1620-1628)

Estos versos sugieren una inspiración platónica. Las palabras: *ilusión*, *realizar*, *destellar* y *ser espejo* parecen tomadas de la metáfora de la cueva. En

efecto, pocos versos más abajo, se lee:

Es el amor que recordando llora
Las arboledas del Edén divinas,
Amor de allí arrancado, allí nacido,
Que busca en vano aquí su bien perdido. (1632-1635)

La oposición entre el aquí y el allí, así como la idea del bien perdido, son indicios de una alusión platónica. Cabe extender esta referencia a la propia idea del recuerdo, fundadora del género elegíaco. *El canto a Teresa* es un llanto por un bien perdido. Su lectura a la luz de la pista platónica corrobora que detrás del poema se halla una estructura conceptual, un plan más exacto que aquel que no supieron ver los críticos, al leerlo desde una idea preconcebida.

Entre los diferentes tonos del canto, está presente la misoginia, estudiada por Russell P. Sebold (2000), caso nada aislado en el romanticismo. La comparación de la mujer a un ángel caído aún es poética; su equiparación a un autómatas pasa a traslucir un rencor personal del que no se ha realizado una elaboración literaria completa:

Mas ¡ay! que es la mujer ángel caído
O mujer nada más y lodo inmundo,
Hermoso ser para llorar nacido,
O vivir como autómatas en el mundo:
Sí, que el demonio en el Edén perdido;
Abrasara con fuego del profundo
La primera mujer, y ¡ay! aquel fuego,
La herencia ha sido de sus hijos luego. (1708-1715)

La comparación al autómatas se basa en una idea y sensación frecuente en los románticos, la de una horripilante frialdad de las mujeres, insensibles al amor que consume al hombre. El amante experimenta rechazo y hasta repugnancia moral, la cual se proyecta en el texto, originando una visión degradada de la mujer. El rencor delata el origen del horror: la proyección realizada. El hombre maldice a la mujer y generaliza su opinión y su escarnio a todo el sexo

femenino⁸⁸.

En *Beniowski*, la mujer aparece bella, llena de donaire y fineza o, por el contrario, hecha una bruja, fea, grotesca y mala. La belleza física no está alterada por la maldad; una joven inocente y fiel tiene el mismo aspecto que una inconstante y frívola.

Aniela, la amada de Beniowski, encarna la honestidad y el orgullo. Su hermosura no la corrompe; aunque levanta pasiones, permanece fiel a su elegido (cf. I, 569-576 y 617-632), si bien se cita la moda de la fidelidad como razón para ello (I, 87). El narrador contrapone los sentimientos de Aniela a otro tipo de amor en los contemporáneos. Los hombres se dejan seducir por juegos, cebo de regalitos, flores y palabras, y se quedan enganchados como a una caña de pescar. Atentos a cada gesto de la mujer, se acercan por un momento y, al ver un gancho espinoso, se van. La sociedad gusta de amores que convierten un coqueteo en un wertherismo:

Lecz u Polaków tak: widziałem café
Przy jednej pannie gimnazja, licea;
Ta miała często rączęta niebiałe,
A złość tak wielką w sercu jak Medea,
A zaś korzyści z tych miłości małe
I małe bardzo na później trofea.
Rozdały wiele włosów, łez, podwiązek:
Żadna nie weszła stąd w małżeński związek. (I, 585-592)

(Mas en los polacos, es así: yo he visto / colegios, liceos enteros al pie de una señorita, / Quien, más de una vez, no tenía las manitas blancas / Y en el corazón, llevaba una maldad tan grande como Medea, / Y el provecho de aquellos amores era poco, / Y muy pocos los trofeos posteriores. / Regalaron mucho pelo, lágrimas y ligas: / No por ello contrajeron matrimonio alguno)

No obstante, años más tarde, al contemplar una piedra funeraria en un cruce de caminos y a un “trup w białą czaszkę ranny” (“cadáver herido en la calavera blanca”), la mujer siente satisfacción por haber sembrado sufrimiento

⁸⁸ En esencia se trata de un juego de espejos. La experiencia de Adán con el amor es semejante a la que expresa Espronceda en relación a Teresa. Los dos hombres aman intensamente a la mujer hasta el momento de la entrega total de ella. Pero más tarde perciben a la mujer como un ser manchado; empieza el hastío. Esta experiencia es la que expresa Espronceda desde su yo poético en el *Canto II* y es la que desarrollará en el personaje de Adán.

tétrico y por haber provocado la condena infernal de los amantes desesperados (cf. I, 601-616).

Beniowski presenta una figura femenina poco habitual: la Virgen María. Ofrece imágenes de ella en más de una ocasión; recuérdese la visión del sacerdote Marek, en la cual intervienen dos Vírgenes en un prado; se trata de Vírgenes veneradas en dos santuarios precisos, uno ortodoxo y otro católico. En otro lugar, se representa a la Virgen a quien reza la muchacha esclavizada en Crimea.

La lectura del fragmento en cuestión acarrea cierta dificultad porque se da un paso fluido de la muchacha arrodillada a la Virgen, lo cual multiplica las posibilidades de confusión. Las dos mujeres tienen un aire similar, sobrenatural pero sencillo; las dos están presentadas como seres efímeros que pertenecen a los cielos y guardan un vínculo con la tierra, con sus flores menudas, sus colores y el resto del decorado de una tarde campestre.

La muchacha, llamada señorita Gruszczyńska, reza antes de acostarse y se duerme; de pronto, la despierta un viento, un halo

[...] z niezapominajek,

Z róż tulipanów, z liliji i bratków –
I otworzyła na pół senne oczy,
I ujrzała się w zawierusze z kwiatków,
Które latały w błękitnej przeźroczy...
Środek powietrza tego był z bławatków,
W bławatkach był blask – od czarnych warkoczy,

[...]

Twarz także była – tej przecudnej bieli,
Co od błękitu także coś pożycza;
Pod pachą byli – skrzydlaci anieli,
A co dziwniejsza, szata tajemnicza
Z aniołów tkana... a na karabeli
Trzymała stopy ta postać dziewicza,
Stopki tak małe, że z tamtego świata
Idąc – zapewne nie chodzi, lecz lata.

Przed nią, na ziemi, niemocą złożona
Panna Gruszczyńska smętne oczki mruży [...]. (IX, 488-506)

([...] de nomeolvides, // De rosas, tulipanes, lirios y pensamientos, / Y abrió los ojos medio dormidos, / Y se vio en medio de un torbellino de florecillas / Que volaban en un azul transparente... / El centro de aquel aire estaba hecho de acianos, / En los acianos había una lumbre, por las trenzas negras, / [...] // El rostro era también del blanco preciosísimo / Que presta algo al azul; / Bajo el brazo, ángeles alados / Y, lo que es más extraño, el vestido misterioso, / Tejido de ángeles... y era en una *karabela* [un tipo de

sable turco muy popular en Polonia] / En lo que la figura virginal apoyaba los pies, / Unos piecitos tan pequeños que, al venir desde aquel mundo, / Seguramente no va andando, sino vuela. // Delante de ella, vencida por la debilidad, / La señorita Gruszczyńska entorna los ojitos melancólicos [...])

El lector no se percata de cuando el narrador pasa de hablar de la muchacha, sorprendida por un torbellino de flores, a la Virgen. No se entiende claramente si el cabello cuyo brillo se proyecta sobre los acianos es el de la señorita o el de la Madre de Dios: una lectura repetida revela que éste es el punto de unión entre los dos personajes. La confusión se instaura a partir de los movimientos del aire, los cuales trasladan el centro de la visión desde la muchacha hasta la Virgen.

El fragmento contiene diminutivos, lo cual es un recurso típico de la imagen de la mujer en la poesía romántica inspirada en el folclore. Los diminutivos románticos atañen por igual al cuerpo de la mujer y a sus atributos, objetos que la rodean. Słowacki, quien inventa también mujeres poderosas y sangrientas o marcadas por la locura, como algunas heroínas de Shakespeare, en este caso da fe de su capacidad lírica.

En este pasaje de *Beniowski*, sólo se hallan dos diminutivos: “stopki” y “oczki” (“piecitos” y “ojitos”). Sin embargo, el lector contempla una imagen delicada y luminosa. Una lectura analítica revela que el efecto se debe no a la miniaturización lingüística a través de diminutivos, sino a que la imagen se compone de elementos muy numerosos pero muy pequeños, deslumbrantes pero frágiles. La fuerza del viento está producida por un tropel de pétalos pequeños. La escena es dinámica; une dos cualidades aparentemente contrastivas: amplitud de movimiento (el torbellino) y, por así decirlo, un acabado fino en los detalles (las flores).

El tema del conocimiento, señalado más arriba, merece una atención especial por su envergadura. La relevancia de la cuestión dentro del poema digresivo que es *El diablo mundo* se explica a través de la aptitud de la ironía para abordar tal clase de problemas. Según Claudette Kemper, “the ironic *attitude* is a

broad, continuous apprehension of the problems in epistemology generally. The subject matter of an ironic work of art is epistemology, not religion, education or ethics” (Kemper 1967: 707). En una obra irónica, lo epistemológico no es solamente un tema que se discuta: está sometido a una especie de experimento que pretende plasmar el mecanismo de dicha aprehensión dentro del texto. En este sentido, Włodzimierz Szturc afirma también que la ironía romántica es “la fórmula más amplia para determinar al ser y una transcripción de la conciencia de las paradojas que surgen de la reflexión sobre el ser” (Szturc 1992: 74).

En el contexto del traslado de cuestiones epistemológicas a la literatura, caso del poema digresivo, cabe evocar un debate filosófico de la Grecia antigua, el cual subraya la relevancia del lenguaje en el conocimiento. Se trata de la polémica entre Sócrates y los sofistas, cuyo objeto, en palabras de Szturc, era “no sólo la ética, sino también el rango del lenguaje en tanto fuente de conocimiento”. La discusión atañe a los términos del habla. Confronta a filósofos que predicaban una concepción natural del lenguaje (*physis*) con partidarios de una concepción convencional del mismo (*nomos*), la cual afirma que el lenguaje es fruto de un convenio entre los hombres. Según explica Szturc, “el significado del debate consistía en plantear la pregunta sobre el papel de la convención y de la etimología divina en el proceso de la comprensión de las palabras”. Sócrates, partidario de la idea convencional, actuó como mediador: la verdad sobre los entes considerados por los filósofos ha de buscarse fuera de los nombres que llevan.

No obstante, en los diálogos de Platón, testimonio literario de la discusión, Sócrates manifiesta igualmente otra postura: el uso de la palabra es libre; de lo que se precisa es de señalar el contexto. De manera que el problema de la naturalidad/convencionalidad del lenguaje puede ser solucionado a través de la actualización en el discurso del hablante (cf. Szturc 1992: 28-29).

El poema digresivo es una plasmación idónea de dicho problema en la literatura. Toda obra irónica da fe de la validez de la escisión planteada por las partes del debate. Gracias a los instrumentos de la ironía, en un acto de escritura (y también de habla) se revela la imbricación entre lenguaje y convención. La burla a costa del lector, el hecho de jugar con su expectativa, con sus esquemas

lingüísticos y con la automatización del lenguaje, son procedimientos ejemplares y técnicas notorias del quehacer irónico literario. Desde luego, se trata de un uso de la ironía en un sentido más restringido del que caracteriza el poema digresivo; un uso que no ambiciona plasmar la ironía romántica. Basta con lo retórico, jocoso o lúdico, lo cual a menudo genera la desautomatización del pensamiento y de la asociación de los conceptos. Valgan de ejemplo las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o los aforismos de Stanisław Jerzy Lec, creaciones que liberan el pensamiento aprovechando sus ataduras lingüísticas y desnudando los automatismos de su lógica. Dichas operaciones transcurren sin menoscabo a la gran potencia de la ironía en tanto actitud, presente en este tipo de escritura.

La imbricación convención-lenguaje en la ironía se pone de manifiesto de una manera discordante y deslumbradora. La ironía hace patente el engranaje: la convención no es un aspecto secundario frente al lenguaje, sino que desempeña en él un papel constitutivo. La dependencia del habla y de la escritura, de lo convenido, no es un encarcelamiento premeditado, una imposición discursiva, filosófica, etc., sino casi la expresión de su condición primitiva. La ironía es todo lo contrario de una manipulación o una dialéctica controlada al servicio de un fin práctico: convencer al adversario, demostrar el error del contrincante o desacreditar al mismo, ganar un debate, etc. Se asemeja a un ácido que corroe la materia del texto hasta dejar al descubierto su estructura. Pero la ventaja de este modelo sobre los otros es que la ironía representa la estructura no sólo en el sentido de los elementos componentes y las relaciones que los unen; también señala los tentáculos, por llamarlos así: puntos de la posible mutación o fusión con otros fenómenos literarios⁸⁹.

Cabe precisar que son los puntos débiles los que permiten abandonar la visión homogénea del objeto (lenguaje, texto); los intersticios abren el objeto a otros fenómenos y otras cualidades, y hacen que se solapen con ellos o se transformen. La debilidad del texto, por ejemplo la convencionalidad del lenguaje, queda problematizada y resuelta en la medida en la cual las tomas de conciencia pueden servir de soluciones. Para decirlo con Włodzimierz Szturc, la ironía

⁸⁹ Véase el concepto de la *greffe* (trasplante, injerto), el cual se usa en el análisis de la ironía, en el contexto de la intertextualidad vinculada a la misma; cf. Sabry 1992: 174).

“establece las relaciones entre el objeto (la realidad) y su denominación, aunque se vale de la perturbación metódica” (Szturc 1992: 32).

Al investigar la relación entre la ironía y el conocimiento, se hace patente la importancia de la ironía en tanto herramienta, método y aproximación. Sus principales agentes son lenguaje y filosofía. En relación con ésta, la ironía (y no sólo la romántica) desde el principio ha implicado consideraciones éticas. Según palabras de Szturc, en alusión a Heidegger, “si hablamos de la ironía como de un *ethos*, es precisamente porque es una manera de poblar el mundo con signos de incompatibilidad de las palabras y los pensamientos, y porque desvela un mundo de los valores «nublados» en este mundo” (Szturc 1992: 32).

La advertencia y la reserva que realiza la ironía con respecto al lenguaje es un mensaje metodológico de primera importancia para el filósofo y el epistemólogo. El estado de vigilancia necesario en la investigación también es perpetuado por la ironía.

Uno de los factores que alimenta el esfuerzo por el conocimiento en el hombre es la verdad. El conocimiento se basa en la idea de descubrir la verdad sobre el objeto: saber cómo es, cómo funciona, cuál es su porqué, etc. La verdad no necesariamente significa un ideal primario y abstracto; puede tener un significado descriptivo, en la medida en que desgrana las características efectivas del objeto, de aquellas que no lo conciernen.

La verdad es primordial en el conocimiento humano, por lo tanto se impone la pregunta sobre la relación que guarda con la ironía. En la percepción corriente, son términos mutuamente excluyentes, ya que la ironía es percibida como ajena a la sinceridad. Dicha tesis se genera a partir de la confusión entre la sinceridad, u honestidad, con la verdad. Claudette Kemper arroja una luz esclarecedora sobre la relación que las une –y desune–, así como sobre la postura que el ser humano irónico toma ante la verdad:

Readers will almost invariably confuse honesty with truth, whereas to be honest is simply to report what you know of the truth. But the ironist is more honest than this. He reports what he knows, but he knows that he does not know the truth. Therefore, whatever the ironist reports is a «lie», simply because it is not *all* the truth, nor yet all the truth the ironist knows, farless all the truth there is. The ironist always sees this flaw in knowledge; and it frees him from conviction. All knowledge is always ironic to him [...] (Kemper 1967: 709).

Sin embargo, en este punto cabe citar una consideración de Tzvetan Todorov, la cual recuerda la necesidad de leer el texto literario fuera de la noción de la verdad y mentira, y de ser cauteloso con los conceptos de la veracidad y falsedad. El investigador subraya que “literary discourse cannot be true or false, it can only be valid in relations to its own premises” (cit. en Waugh 1984: 109). Tal tesitura corresponde al susodicho problema de la honestidad del hombre irónico. Éste posee un conocimiento de la verdad y puede transmitirlo; al mismo tiempo, posee la conciencia del carácter parcial de su conocimiento.

Por otra parte, a base de la observación de Todorov, puede decirse que tanto el narrador irónico como el discurso literario en general están limitados y, a la vez, fortalecidos por el hecho de confesar sus límites. Son autorreferenciales: no pueden remitir a nada que traspase sus límites, trazados por la conciencia de la parcialidad. El límite epistemológico, al cual aún se volverá más adelante, no impide el maximalismo inherente del conocimiento romántico. La ironía armoniza dichos contrarios gracias a su aptitud para conciliar los extremos. Pero no cabe entenderla como un remedio de urgencia contra un *impasse* epistemológico. El romanticismo formula una serie de métodos cognitivos, tales como la ironía y la intuición, los cuales reconoce como medios para un conocimiento más auténtico que lo meramente racional.

Sin embargo, no es cierto que el romanticismo reniegue de otras vías, incluso aquellas que habían sido formalizadas como doctrinas filosóficas. La idea del conocimiento intuitivo romántico coexiste con el empirismo y el sensualismo, como se ha visto en el caso de *El diablo mundo*. El conocimiento romántico presenta un carácter que Italo Calvino atribuye a todo proceso epistemológico: una tensión entre la exactitud racional y la deformación frenética (Calvino 1990: 106). Sería difícil determinar en qué medida los dos componentes dependen del sujeto. El concepto de la “exactitud racional” y, en menor medida, el de la “tensión” corroboran la pertinencia de hablar del sujeto en este contexto. La idea de la exactitud y de la razón toma plena validez en el terreno de la mente humana.

A raíz de ello, es preciso evocar la idea del individualismo epistemológico,

representada por Descartes y, en otro sentido, cultivada por los románticos; en palabras de Steven Lukes,

el *individualismo epistemológico* es una doctrina filosófica sobre la naturaleza del conocimiento, y afirma que la fuente del conocimiento se halla en el individuo. Descartes inició su labor desde esta posición, desde la certidumbre que el individuo posee de su propia existencia –*cogito ergo sum*–, punto del que arrancaba el conocimiento del mundo externo [...] (Lukes 1975: 133).

El romanticismo, al confiar en la intuición, supone que el ser humano posee una premisa inicial que lo guía a través del conocimiento; es autónomo, aunque no en el mismo sentido que el sujeto cartesiano, el cual parte de la certidumbre de su existencia. No obstante esta diferencia, la raíz de las dos concepciones es similar.

En relación con el sujeto cognoscitivo en la tesitura irónica romántica –por lo tanto, también la del poema digresivo–, también son relevantes dos conceptos schlegelianos procedentes de *Lyceum*. Se trata de las ideas de *Selbstschöpfung* y *Selbstvernichtung*, autocreación y autodestrucción, respectivamente. Schlegel se inspira en Fichte, quien realza el papel del sujeto cognoscitivo; según Włodzimierz Szturc, Fichte infiere del sujeto mismo las categorías epistemológicas y descriptivas de la realidad. Por otra parte, el pensamiento de Schlegel se inspira en Sócrates, el modelo de la existencia creadora (cf. Szturc 1992: 68-69 y 70).

El conocimiento romántico suele percibirse como una acción en la profundidad de los fenómenos, una investigación penetrante y, por otra parte, transgresora, ya que para ella no existen cuestiones intocables. Por su ambición maximalista, es común atribuirle una mirada que engloba y yuxtapone, que no pormenoriza y analiza; se entiende como una aproximación sintética.

Sin embargo, la digresión, medio de expresión de la personalidad irónica, nada menos romántica que el rebelde maximalista, entronca con otro modelo del conocimiento. Descrito por Italo Calvino con motivo de la obra de Lucrecio, hasta cierto punto corresponde a la ontología de Słowacki, y también a Espronceda.

Dentro de la obra de Lucrecio, el escritor italiano observa una sinergia de contrarios que puede trasladarse al problema de la digresión. Se trata de la clave paradójica de su poesía: lo invisible, lo imprevisto y lo virtual (equiparable con la digresión) se infiere de lo positivo.

De rerum natura de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero nos advierte desde el comienzo que la verdadera realidad de esa materia consiste en corpúsculos invisibles. Es el poeta de lo concreto físico visto en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acaecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto de materia como de los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo (Calvino 1990: 20-21).

Las reflexiones de Calvino son idóneas para comprender la diferencia entre el saber y el conocimiento. La distinción es parecida a la que puede establecerse entre el cerebro y la mente. Esta última se define como el cerebro en acción; Edward O. Wilson advierte el consenso científico que adelanta tal definición: “Prácticamente todos los científicos y filósofos contemporáneos expertos en el tema están de acuerdo en que la mente, que comprende la consciencia y los procesos racionales, es el cerebro en acción” (Wilson 1999: 146).

El conocimiento también implica acción. No se trata de establecer una analogía rigurosa a la susodicha definición, pretendiendo que el conocimiento equivalga al saber en acción. Pero el conocimiento sí es un proceso que incluye la utilización del saber para, gracias a él, llegar a un saber nuevo (o *conocimientos*, en plural). El saber puede representarse como algo sólido, mientras el conocimiento corresponde a lo móvil, al proceso, a la reflexión crítica del científico que se posiciona a sí mismo frente al objeto.

Nuevamente, surge la equiparación entre el conocimiento y la digresión. Calvino observa, acerca de Ovidio y en contraposición a Lucrecio:

las *Metamorfosis* de Ovidio, [es] otro poema enciclopédico [...], que parte, no ya de la realidad física, sino de las fábulas mitológicas. También para Ovidio todo puede transformarse en nuevas formas; también para Ovidio el conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo; también para Ovidio hay una paridad esencial entre todo lo que existe, contra toda jerarquía de poderes y de valores. Si el mundo de Lucrecio está hecho de átomos inalterables, el de Ovidio está hecho de calidades, de atributos, de formas que definen la diversidad de cada cosa, cada planta, cada animal, cada persona; pero éstas no son sino tenues envolturas de una sustancia común que –si la agita una profunda pasión– puede transformarse en algo absolutamente diferente (Calvino 1990: 21).

Lucrecio y Ovidio pueden interpretarse en tanto figuras simbólicas del saber y del conocimiento, respectivamente. Es lo que sugiere el énfasis de Calvino en el concepto de la transformación. Es significativa la citada asociación del conocimiento a la disolución, inusitada en la teoría del conocimiento. *Conocer* se relaciona habitualmente con la acción positiva de añadir, de construir, con la creación de un sistema y con la cohesión. *Disolver* no es habitual pero sí es sumamente irónico y sumamente romántico. Recuerda, *mutatis mutandis*, al personaje de Fausto, con el efecto inverso –irónico–, del mal intencionado: el que busca y pretende el mal, termina haciendo el bien.

El poema digresivo romántico constituye una prueba de que tal tesitura es posible. La digresión es un vehículo de la disolución y de la disipación; es una fuerza centrífuga en el narrar. El conocimiento es sólido y centrípeto, pero tan sólo según una concepción racionalista. La digresión representa el conocimiento que surge de la apertura, de la cala accidental y de la fisura oportuna.

El conocimiento implica, pues, acción de la mente y proceso. Ahora bien, cabe realzar la importancia, dentro de la cuestión epistemológica, de las relaciones que se crean entre los objetos mismos del conocimiento. Unas observaciones de Antoni Marí en torno a Diderot, muestran cómo la tarea cognitiva consiste no sólo en conocer los elementos en aislamiento, sino también en comprender las relaciones que se crean entre ellos. Dichas relaciones son particularmente importantes en lo que atañe al conocimiento de la belleza y del orden en la naturaleza o en el arte. No es sorprendente, ya que la propia noción del orden implica una relación entre los componentes, una disposición de los mismos. La belleza también, dependiendo del concepto que se tenga de ella, puede definirse

en base a la idea de la relación; por ejemplo, la proporción y la simetría, las claves del arte neoclásico, son conceptos basados en relaciones.

Según Marí, la relación, también llamada aquí analogía, rige por igual el arte y la ciencia. Las dos representan, por lo tanto, metodologías válidas para comprender el funcionamiento de la realidad:

Per a Diderot la veritable ciència té un caràcter tan analògic com l'art i la poesia, per «analogies» o «qualitats analògiques» Diderot entén aquells lligams que s'imposen a l'esperit per la seva pròpia evidència, l'evidència que potser només percep ell, però en una presència tal, que no en pot negar la peremptorietat. Aquest home, el perfil del qual es confon amb el del científic, del filòsof i del poeta, descobreix les relacions secretes que s'estableixen entre tots i cadascun dels éssers de l'univers, és aquell que desvetlla els secrets de l'univers i el que reconeix la xifra en què és ordenat el món. És aquell home, que deia Leopardi, «suprem i perfecte poeta: no perquè raoni com un poeta; sinó per examinar com un raonador i calculador fredíssim allò que només l'ardentíssim poeta pot conèixer».

El que coneix el poeta és la bellesa del món, és l'ordre impertorbable que regeix el món i que ja era present quan els savis antics eren sobre la terra, per això les seves obres reflectien la infinita bellesa de les relacions. És en el bell mig de la natura que aquesta bellesa i aquest ordre es manifesten amb totes les seves secretes relacions (Marí 1994: 139).

Una relación es más que una simple constatación de semejanzas; también es una situación, una configuración, incluso un tipo de movimiento. Si bien la relación explica la posición de un elemento respecto de otro, la describe y –lo que es lo mismo–, le da una forma, cabe tener en cuenta el aspecto de conexión, de encuentro de los elementos relacionados. Un ligamento impone que los elementos se asomen el uno hacia el otro, que se acerquen mutuamente; una relación es, inicialmente, un enlace que remite a algo y que genera un movimiento, un desplazamiento de la mente humana hacia el objeto.

En un sentido similar, Domingo Casanovas define el conocimiento: “Hemos indicado que «el conocimiento es un pensamiento que pretende verdad». Añadamos ahora que *el conocimiento es, para nosotros, el pensamiento dirigido a una presunta realidad y propuesto como una forma de concordancia con respecto a ella*” (Casanovas 1993: 26). La idea sugiere que el conocimiento, además de sus características aludidas anteriormente, también reviste un carácter de tentativa. Es una prueba de las facultades humanas. Igualmente, es prueba en otro sentido: un

ajuste entre la realidad y aquello que el hombre sabe de ella, es decir, entre la realidad y la verdad.

Como se ha señalado, el conocimiento es uno de los grandes temas de *El diablo mundo*. A partir del argumento del poema, el concepto se fracciona en dos significados: conocimiento como aprehensión y asimilación, y como ciencia.

Dentro del primer sentido, no puede omitirse el aspecto de la perspicacia del sujeto romántico y el valor de trascendencia que envuelve la indagación individual de la verdad sobre el mundo. El ámbito de la indagación –y, dado este contexto, también de la lucha–, del ser humano es, en principio, la totalidad del mundo, sobre todo, en su dimensión espiritual y, por otra parte, histórica. La presencia del ser humano en el mundo de por sí se convierte en una dimensión nueva del conocimiento, ya que es el hombre quien origina el impulso epistemológico; la fuerza del pensamiento, conjugado con el sentimiento, constituye la razón que legitima la existencia.

En *El diablo mundo*, como se ha dicho, la cuestión del conocimiento se realiza en fragmentos metafísicos y no narrativos, así como en la historia de Adán. Aquí, se une con la ciencia y el aprendizaje, pues el protagonista comienza su itinerario como *tabula rasa*. Desde luego, el aprendizaje concierne sobre todo a los asuntos humanos: los sentimientos, las experiencias (el amor, la muerte), la coexistencia con otros hombres y, finalmente, la relación con Dios. Paralelamente, el hombre experimenta la herida, la pérdida y el desvanecimiento de sus ilusiones primitivas. En consecuencia ulterior, surge la conciencia del mal y la autoconciencia. Es muy significativa la escena en la cual Adán descubre el tiempo: ese momento marca el fin de la época atemporal del Paraíso y el principio del exilio. Sin embargo, el exilio supone una nueva percepción de uno mismo: percepción en el tiempo y la consiguiente comprensión de uno mismo en tanto ente histórico. Más significativa aún es la escena en la cual el protagonista se ve por primera vez reflejado en un espejo. Es uno de los momentos culminantes de la estancia en el palacio, en medio del sinfín de objetos, cuadros y muebles que fascinan a Adán. En este contexto, verse a sí mismo en un espejo constituye un signo de conocimiento-reconocimiento de sí mismo a través del arte.

Adán, atormentado por su sueño de las grandezas que ha visto

pasajeramente y que no puede tocar –lo cual dará pie no a la desesperación, sino a una actividad enérgica–, expresa su deseo en términos de materialización de aquello que le había sugerido la imaginación. Confiesa vehemente:

[...] yo quiero
Ver, palpar cuanto imagina
Mi mente de una ojeada
Ver todo el mundo que gira
A mi alrededor [...] (4925-4929)

Con todo, la pista platónica es errónea en este caso; Adán es un empírico. Su imaginación es la fantasía que fecunda su mente reelaborando fenómenos del mundo material. Adán ya ha visto con sus propios ojos lo que ahora desea volver a ver. Sí se halla aquí el motivo del retorno, como en la filosofía de Platón. Una concepción idealista del conocimiento en Adán estaría reforzada por el fraccionarse de las instancias: el *hombre* desea *ver* aquello que ya *ha visto* su *fantasía*: “Vamos pronto, vean mis ojos / Cuanto vio mi fantasía” (4842-4844). Pero también quiere *tocar* los *sueños* de su codicia: he aquí la trascendencia unida a un empirismo de la trascendencia. (Una cita más: en el palacio “Todo lo mira Adán: todo lo toca”, 5194.)

Igualmente, en la lección de Lucas queda realzada la importancia de averiguar las enseñanzas por cuenta propia. Las palabras del maestro son, de momento, oscuras e incomprensibles para un Adán cuyo entendimiento sólo está despuntando. Lucas lo sabe perfectamente; él mismo advierte de un futuro esclarecimiento de sus lecciones por la experiencia del alumno. Sus palabras suenan, en parte, como una reserva: hasta ese momento, los conocimientos de Adán permanecerán (deben permanecer) confusos; a la vez, surge la necesidad de lo empírico (cf. 3609-3612).

Este problema entraña otros, tales como la intuición, la cual se desprende del deseo de conocer; o también, la torpeza y la duda. Cuando el joven se encuentra por vez primera ante la muerte, ésta no despierta en él el impulso entusiasta de investigar, el cual permite afrontar lo desconocido. En un principio, Adán minusvalora la muerte, pues ignora que es irreversible. Se encuentra frente a ella desprovisto de método y tan impotente que empieza a repetir las palabras que

pronuncia la madre de Lucía. Pero, al mismo tiempo, la muerte conduce su mente hacia Dios; Adán conserva la intuición, la cual le permite asociar incluso cuestiones y campos desconocidos. A su vez, en cuanto a la duda, *El diablo mundo* afirma que su origen es la “ignorancia y candor”. Pero la respuesta de Adán no es la resignación y el desistir, sino el afán de superar el impedimento.

El motivo barroco de la cárcel, mencionado anteriormente, señala una visión de la realidad determinada por la lejanía. En el plano epistemológico, la cárcel simboliza el alejamiento, una especie de separación del sujeto respecto del objeto que estudia. En el poema de Espronceda, así lo determina la falta de experiencia de Adán. La cárcel puede interpretarse como inmadurez, es decir, unión incompleta con el mundo, una falta de sentido de integración en sus tejidos. El sujeto inmaduro contempla el mundo desde la lejanía, gravita alrededor de él pero, aunque su inteligencia puede superar la de los hombres advertidos, sus conocimientos son huecos; aunque provengan de la observación, son teóricos. No han sido esclarecidos por la experiencia; carecen del equilibrio que caracteriza la intuición corroborada.

Desde luego, la cárcel simboliza también la condición del conocimiento humano, limitado y dudoso. Con todo, situar a un bandido común en la posición de un maestro es más que un recurso irónico (de una ironía que, en este caso, se vale de una pseudonobilitación cómica de Lucas). Puesto que la enseñanza tiene lugar de la mano de un delincuente y en una mazmorra, su origen es la oscuridad, el ocultamiento y la negación. Es un proceso que consiste en la búsqueda de la fuerza en la flaqueza; también se parece a un rito iniciático, un paso de tinieblas a luz. Sin embargo, lo parcial, lo inconcluso y lo dudoso acompañan el conocimiento de la verdad, la cual no es un delirio de alguien alejado del mundo (por cierto, el mundo en el poema es, más de una vez, llamado oscuro y loco). La oscuridad y la duda se convierten en la raíz del descubrimiento de la verdad y –teniendo en cuenta el contexto de la experiencia necesaria que sólo está por venir–, la raíz de su aprehensión. Por ello, la cárcel no es solamente una representación de una limitación intrínseca del hombre; también señala el misterio de la imperfección y da pie a una metáfora epistemológica amplia.

La ciencia de la cárcel está legitimada por la puesta en igualdad de los

condenados, así como por la falta de compasión entre ellos, la cual acelera el aprendizaje. A la vez, la cárcel es el terreno de una lucha personal del individuo contra la sociedad, tanto con la que comparte suerte, como la de los hombres libres: “Do lucha el triste en su afligido centro / Contra la sociedad de fuera y dentro” (3266-3267). La reclusión física y las limitaciones del conocimiento desde la prisión no acotan la escala y la dimensión de la actividad del hombre.

La comparación a la cárcel atañe también al amor, a pesar de sus placeres y de su función explicativa de la realidad. Adán abandona la prisión física gracias a la determinación de la mujer que lo ama. A pesar de ello, la liberación está presentada como el paso de la celda a un encierro dulce pero un tanto molesto (cf. 5218-5221).

Otro motivo barroco, el del sueño, desempeña un papel importante en diferentes lugares de *El diablo mundo*. Al comienzo, Pablo se duerme –sin dejar de lado el aspecto mortuorio de la escena–, para despertar rejuvenecido. El sueño es un escenario medio fantástico para la transformación, en donde la memoria no tiene vigor.

Posteriormente, el sueño participa en el amor. Salada pronuncia un monólogo amoroso y atormentado sobre un Adán durmiente e inconsciente de su aflicción y de su temor a perderlo. La tesitura tal vez represente la imposibilidad de comunicación amorosa en general, aunque, sin ir más lejos, el drama de Heinrich von Kleist *Catalina de Heilbronn* contiene un monólogo del Conde sobre la figura dormida de Catalina. En este caso, se trata de una señal del reconocimiento final de un amor rechazado, despreciado y rehuido anteriormente; el sueño de la joven facilita la toma de conciencia y la expresión en el hombre.

En el poema de Espronceda, el sueño manifiesta también su acepción de *ilusión, deseo y aspiración*. Adán se deja seducir por el recuerdo de la aristocracia, visión gracias a la cual desea cambiar su condición. El recuerdo lo lleva a perseguir lo inalcanzable.

Finalmente, el sueño es una metáfora de la vida como espejismo y confusión, y de la existencia en medio de fenómenos de origen incierto y oculto. El sentido de la vida aparece como un enigma, al igual que el rumbo que toma el mundo y los asuntos mundanos.

Pere Ballart, a raíz de una idea de Robert Langbaum, explica la evolución de la poesía desde la Ilustración en torno al denominador común que constituye una doctrina de la experiencia. En palabras de Ballart, se trata de

una doctrina basada en la idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es primordial y cierta, mientras que la digresión analítica que la sucede es secundaria y problemática. [...] la poesía de los últimos doscientos años puede ser interpretada de forma unitaria como una poesía de la experiencia: una poesía construida sobre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea que, por esa misma causa, fundamenta su razón de ser, no en una idea sino en una experiencia de la cual una o más ideas pueden ser abstraídas como racionalizaciones problemáticas (Ballart 1994: 379).

La experiencia, signo que engloba el conjunto de la poesía moderna, no obstante, ejerce cierta influencia desintegradora; a saber, disuelve la postura afirmativa del sujeto y la autoritaria del narrador. Según Ballart,

la experiencia se convierte en la lírica moderna en una instancia dramatizada, que cabe aceptar como suceso real, y que conjura toda posible interpretación como una idea que uno debería suscribir o rechazar. [...] [En nuestra época,] es lógico que la literatura no intente ya dar una visión completa y sólida del mundo y que haya abandonado una descripción autoritativa de la realidad en favor de una dramatización que relativiza la interpretación de los hechos, ante los cuales la voz del poeta es ya la de un observador más, naturalmente falible (Ballart 1994: 379-380).

Dentro del problema del conocimiento, un lugar aparte ocupa la mente. En *El diablo mundo*, es un tema que inspira la aparición de numerosos problemas: el entendimiento, la verdad y la mentira, la confusión, el parecer, el creer y el fingir; todos ellos son problemas que rodean la cuestión principal.

No obstante, entre conocimiento y mente, existe una diferencia importante: el conocimiento es, simplificándolo, una actividad humana; a su vez, la mente es una parte orgánica de la persona. De ahí que la mente retrate al ser humano con mayor pertinencia que el conocimiento. Por el mismo motivo, la mente en acción parece interesar a los románticos más que el conocimiento como tal.

Frederick Garber, en un texto en torno a *The Prelude* de William Wordsworth, subraya el papel de la mente como herramienta privilegiada al

aproximarse a la experiencia propia. Igualmente, explica las consecuencias de la plasmación de la mente en la poesía: a través de ella, se consigue representar la tensión entre sustancia y forma; también, entre proceso y resultado del proceso. En este punto, el texto de Garber evoca *Don Juan* de Byron, equiparando su idea de la mente con la del poema wordsworthiano. El investigador observa que

The Prelude and *Juan* are poems of the mind in the act of learning sufficient ways of possessing experience. They unite in agreeing that the mind has to learn how to redeem itself, and the poet has to learn how to shape his poems so that the shape is, itself, an image of that redemption, an echo of the way it works. Shape and substance, form and gesture, should mirror and confirm each other, be versions of the same activity (Garber 1988: 192).

La idea de la redención atestigua que la literatura se entiende como un acto de lucha, de conquista. Pero también, es una tarea de exégesis: el hombre trata de explicar su experiencia y de insertarla en el conjunto de su vida. La mente resulta la herramienta y el testimonio al mismo tiempo.

El poema digresivo romántico, ante al problema de la mente, adopta la misma postura que la descrita por Patricia Waugh en la literatura modernista. El poema digresivo atribuye a la mente el significado y la relevancia que le reconoce el romanticismo; pero explorando el lado metaliterario, trastoca la proporción razonable de espacio que, en un testimonio de la mente, debería ocupar el sujeto-escritor. Tal y como se ha visto, los poemas digresivos están subordinados al narrador en un grado que varía de alto a total. Sin embargo, por otra parte, en el poema romántico sucede lo mismo que en la metaficción modernista: se revoca la autoridad del narrador y de la propia mente.

Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention. Questioning not only the notion of the novelist as God, through the flaunting of the author's godlike role, but also the authority of consciousness, of the mind, metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language (Waugh 1984: 24).

Aquí, se cuestionan tres elementos: autor, conciencia (mente) y lenguaje. Es llamativo que los tres estén percibidos como categorías normativas,

reguladoras y racionales; antes del modernismo, la experiencia romántica –el poema digresivo de forma eminente–, había socavado notablemente la autoridad de las tres.

La siguiente cuestión que se impone es la actitud del ser humano hacia su conocimiento. La curiosidad, la necesidad, el ansia maximalista, el gusto empírico, la confianza, la frustración etc., se alternan y forman una imagen destacable desde el punto de vista de la psicología del conocimiento.

En la *Introducción a El diablo mundo*, el Poeta se pregunta por la fiabilidad de sus visiones y de sus facultades cognitivas, incluidos los sentidos. Las visiones que presencia son tan espectaculares que difícilmente cabe una suposición de irrealidad. Se imponen al espectador con una fuerza que domina también su transmisión lingüística, es decir, su imagen literaria. No obstante, desde el punto de vista poético, el espectáculo de las fuerzas naturales y sobrenaturales necesita del hombre. Si bien las dos partes no son interlocutores propiamente dichos, son casi iguales en su participación y en su aportación. Las transformaciones de la naturaleza son tan importantes como el seguimiento de las mismas por la mente del hombre. Por ello, en la visión poética, el acontecer externo (el espectáculo) se funde con la percepción del sujeto. De ahí se desprende la interrogación del Poeta:

Ya se esparce por el mundo
Un armonioso contento,
Un confuso movimiento,
Que en pensamiento profundo
Suspende el entendimiento.
¿Es verdad lo que ver creo?
¿Fue un ensueño lo que vi
En mi loco devaneo?
¿Fue verdad lo que fingí?
¿Es mentira lo que veo? (642-651)

En este breve pasaje, se acumulan los conceptos del creer, del parecer y del fingir (en este contexto, sinónimo de *imaginar*). Creer –o descreer–, e imaginar son propios del observador; *parecer*, gramaticalmente, depende del fenómeno que se observa. Sin embargo, el fenómeno *parece* para el que lo

observa; de hecho, el que origina el verbo es el espectador. También *ser, existir, haber* (y *no ser, no existir, no haber*), afirmaciones, constataciones de un estado de las cosas, son producidas en la mente del observador. Lo estable y lo inestable no son, pues, funciones del objeto, sino de la mente: son funciones de la percepción.

En *El diablo mundo*, además de la mente, aparece otro actor del conocimiento, relacionado con ella: el alma. El *Canto I* revela la intervención del alma en una tesitura bastante compleja del conocimiento y de la memoria. En esta ocasión, se descubre el vínculo que une la memoria y la digresión. El alma es el incentivo que despierta al hombre de la inercia existencial. Su levedad, que no inmaterialidad, pues el alma representa la inmortalidad “a un punto reducida”, favorece su penetración en los recodos de la mente, del sueño y de la fantasía; favorece su expansión y su libertad. Su ontología es similar a la de la digresión:

Perdón, lector, mi pensamiento errante,
Flota en medio a la turbia tempestad
De locas reprehensibles digresiones.
¡Siempre juguete fui de mis pasiones!!!
Por la inerte materia, vaga incierta
El alma en nuestra fábrica escondida,
A otra vida durmiendo nos despierta,
Vida inmortal, a un punto reducida,
De la esperanza la sabrosa puerta
El espíritu abre, y la perdida
Memoria renovando, allí en un punto
Cuando fue, es y será, presenta junto.
¿Será que el alma su inmortal esencia
Entre sueños revela, y desatada
Del tiempo y la medida de su existencia,
La eternidad formula a la espantada
Mente oscura del hombre? [...] (824-840)

La sucesión inmediata del fragmento sobre el alma al que habla de la digresión sugiere una relación entre las dos. Ambas se caracterizan por la inclinación a cruzar los entresijos del pensamiento; recorren los derroteros ocultos de la mente, ocupan el terreno de lo irracional y lo dormido. La mente humana ociosa reacciona igual ante las dos: muestra sorpresa.

A la luz del *Canto I*, también es posible identificar la digresión con la vida.

El alma, “la perdida memoria renovando”, reconduce, reanuda, religa los fragmentos dispersos; de igual modo, la digresión. Renovar la memoria significa salvar del olvido, es decir, de la muerte. A su vez, la muerte interviene en persona en el poema y sus palabras remiten al tema del conocimiento:

En mí, la ciencia enmudece,
En mí concluye la duda,
Y árida, clara, desnuda,
Enseño yo la verdad; [...]
Ven, yace para siempre
En blanca cama mullida
Donde el silencio convida
Al reposo y al no ser. (cf. 904-919)

La muerte pone término a toda indagación y da la respuesta a toda pregunta, aunque es una respuesta árida. Lleva todas las preguntas a un extremo de la imposibilidad y acalla la ciencia. Rompe, cierra y unifica las investigaciones del hombre. De ahí que represente todo lo contrario de la digresión, la cual abre, amplifica, renueva lo recóndito y salva del olvido.

En el romanticismo, la imaginación forma parte de las facultades cognitivas. Desempeña un papel transgresor, lo cual la liga a la idea romántica del conocimiento. La *Introducción a El diablo mundo* comprende un fragmento en el cual las posibilidades de la imaginación del Coloso se equiparan a las del intelecto: el Coloso afirma tener un espíritu que transgrede y analiza lo que descubre. El concepto del análisis se emplea explícitamente, ya que la imaginación analítica constituye una herramienta epistemológica poderosa.

El Coloso se interroga:

—¿Quién sabe? Acaso yo soy
El espíritu del hombre
Cuando remonta su vuelo
A un mundo que desconoce
Cuando osa apartar los rayos
Que a Dios misterioso esconde,
Y analizarle atrevido.
Frente a frente se propone,
Y entre tanto que impasibles
Giran cien mundos y soles
Bajo la ley que gobierna

Sus movimientos acordes,
Traspasa su estrecho límite
La imaginación del hombre,
Jinete sobre las alas
De mi espíritu veloces,
Y otra vez a mover guerra,
Alzar rebeldes pendones,
Y hasta el origen creador
Causa por causa recorre;
Y otra vez se hunde conmigo
En los abismos, en donde
En tiniebla y lobreguez
Maldice a su Dios entonces. (392-415)

“Y analizarle atrevido” parece el punto de inflexión del fragmento. La secuencia yo - espíritu que vuela - Dios está planteada bajo el signo de la pregunta inicial “¿quién sabe?”. El verso “Y analizarle atrevido” parece ya la respuesta; lo que se dice a partir de él, evoca regiones desconocidas pero no a manera de hipótesis, sino como descripción de lo que allí se va encontrando.

De manera que la mente no cede por completo ante la inmensidad, la belleza, la gloria, el misterio, el horror, etc. de aquello que descubre. Puede experimentar embeleso, éxtasis, terror, etc. pero el análisis supone una mirada directa y cuerda. Acceder a lo divino y a lo cósmico de por sí significa una transgresión; pero la voluntad de analizarlo refuerza el espíritu transgresor del sujeto.

La transgresión determina una serie de enfoques en el poema de Espronceda. La transformación del viejo en joven es transgresora por excelencia, al contrarrestar el devenir dictado por el tiempo y la muerte. Se levanta la barrera biológica y conceptual: se hace posible la secuencia invertida de las edades del hombre. Igualmente, es transgresor el conocimiento y los instrumentos de los que se vale: visión, imaginación, intuición y análisis. El motivo del vuelo y de la carrera aparece en tanto figuración de la fantasía y del ansia cognitiva, en las visiones metafísicas y titánicas.

Con todo, el hombre es consciente de sus límites. Donde *El diablo mundo* retoma el verso de Álvarez: “¡Bueno es el mundo! ¡bueno! !bueno! !bueno!”, el narrador advierte de que es preferible tener una mirada global y un tanto superficial sobre el mundo. El adentrarse en pormenores descubre defectos

dolorosos de la realidad (“espinas llevan las lozanas flores”, 2163). Pero el examen de la realidad es una tendencia natural en el hombre. Paralelamente, el deseo de conocer, el cual, en el caso del poema digresivo, está matizado por la ironía, incita a plantearse los límites del conocimiento. El dilema no promete solución satisfactoria:

Y el más blanco y diáfano topacio
Y la perla más fina,
Manchas descubrirá si se examina.
Pero ¿qué hemos de hacer, no examinar?
¿Y el mundo que ande como quiera andar?
Pasar por todo y darlo de barato
Fuera vivir cual sandio mentecato;
Elegir la virtud en un buen medio
Es un continuo tedio;
Lanzarse a descubrir y lanzarse al cielo
Cuando apenas alcanza nuestro vuelo
A elevarnos un palmo de la tierra,
Miserables enanos,
Y con voces hacer mezquina guerra
Y levantar las impotentes manos,
Es ridículo asaz y hartó indiscreto:
Vamos andando pues y haciendo ruido,
Llevando por el mundo el esqueleto
De carne y nervios y de piel vestido,
¡Y el alma, que no sé yo do se esconde!
Vamos andando sin saber adónde. (2164-2184)

El hombre no accede al pleno conocimiento del mundo por causa del misterio que lo envuelve. Desde el comienzo del *Canto I*, el viejo Pablo constata su naturaleza impenetrable. La conclusión se infiere de toda una vida de investigación vana, la cual no ha mermado en nada el enigma:

¿Qué es el hombre? Un misterio. ¿Qué es la vida?
¡Un misterio también...! Corren los años
Su rápida carrera, y escondida
La vejez llega envuelta en sus engaños:
Vano es llorar la juventud perdida,
Vano buscar remedio a nuestros daños:
Un sueño es lo presente de un momento,
Muerte es el porvenir, lo que fue, un cuento...! (684-691)

El tiempo –los tiempos: el pasado, el presente y el futuro– son vanos. El hombre no puede apoyarse en la vivencia pasada ni en la esperanza futura. El imaginario barroco del poema presenta el tiempo no como una experiencia ni como un eje de referencia para los acontecimientos, sino como una astucia del devenir. Es un atrezzo de la experiencia, un juguete que explota entre las manos del hombre, joven o viejo, inocente o advertido.

La evidencia de la vanidad humana de Pablo se potencia a medida que el anciano llega a expresar el deseo de la juventud eterna, la cual pondría fin a las desventuras humanas. Antes de desarrollar esta visión, discurre, con evidentes ecos barrocos hasta en la cadencia de los versos:

Los siglos a los siglos se atropellan,
Los hombres a los hombres se suceden,
En la vejez sus cálculos se estrellan,
Su pompa y glorias a la muerte ceden:
La luz que sus espíritus destellan
Muere en la niebla que vencer no pueden,
Y es la historia del hombre y su locura
Una estrecha y hedionda sepultura! (692-699)

El mundo es opaco; pero además, es engañoso y taimado, y no permite conocerse. De ahí que la palabra que aparece en el discurso de Pablo, *engaño*, pueda entenderse fuera de su valor existencial, es decir, más allá de la desilusión, el entusiasmo extinguido o las esperanzas defraudadas. El mundo es engañoso, pues nunca se descubre delante del hombre. Se guarda con celo, lo cual coarta todo esfuerzo de investigación. Incluso después de la muerte, al llegar al cielo, Pablo contempla el panorama de los sueños y los deseos de los hombres en la tierra, “en óptica ilusoria y prodigiosa” (1090). La verdad sobre las cosas terrenales, incluso en el ámbito de la verdad y de la visión nítida que es el Paraíso, y después de transgredida la muerte, está sujeta a la ilusión. Pablo abarca

Cuanto fingió e imaginó la mente,
Cuanto del hombre la ilusión alcanza,
Cuanto creara la ansiedad demente,
Cuanto acaricia en sueños la esperanza;
La radiante visión maravillosa

Brinda con mano pródiga en montón
Y en óptica ilusoria y prodigiosa
Pasar el viejo ante sus ojos vio. (1084-1091)

La ilusión en el más allá es desconsoladora o, cuando menos, frustrante: la esperanza del hombre cristiano de llegar a la verdad sobre todas las cosas y a la medida justa de los asuntos humanos, a la hora de resucitar, no se cumple. El conocimiento revela aquí un límite existencial que, posteriormente, formará parte de la filosofía del absurdo. En este sentido, y con respecto a Espronceda, Jenaro Talens destaca la imposibilidad de la aprehensión dialéctica de la realidad como causa de una calidad epistemológica y existencial nueva: “La realidad no es una alteridad con la que, dialécticamente, relacionarse, sino un muro con el que chocar: eso es lo que transforma el *adanismo* de *El Diablo Mundo* en la historia de un absurdo” (Talens 2000: 60). Más adelante, añade: “Como Casaldueiro ya anotó en su día, el canto [VI] parece concluir con la vuelta a la noche, pero no la noche trascendental y primigenia de donde Adán surgió, sino a una noche sin sentido, la noche del absurdo” (Talens 2000: 62).

El absurdo está lejos de convertirse en el eje predominante de la reflexión romántica sobre el conocimiento. No obstante, *El diablo mundo*, un compendio de actitudes frente a él, incluye también esta posible aproximación.

Apéndice. Resumen argumental de las obras estudiadas

1. Juliusz Słowacki, *Beniowski*

Beniowski contiene siete cantos (de I a V y de VIII a IX), más de 3300 versos, y está desarrollado en octavas y en endecasílabos. Su protagonista, Maurycy Kazimierz Zbigniew Beniowski está inspirado en un personaje auténtico del siglo XVIII, Maurycy August Beniowski (1746-1786), un noble de ascendencia polaca, húngara y eslovaca. Maurycy August alcanzó fama en toda Europa gracias a sus aventuras y viajes, parte de los cuales surgieron de su participación en diferentes guerras y levantamientos de la época. Además, estuvo en Madagascar, en Extremo Oriente y en América del Sur. Dejó escritas sus memorias en lengua francesa.

Słowacki prescinde de recrear toda la trayectoria vital del personaje. Como es de suponer en un poema digresivo, la obra no presenta gran densidad de la fábula. Tan sólo existen tres lugares o espacios en los que se desarrolla la acción: la comarca natal del protagonista en Podole, la parte occidental de Ucrania, la que, a su vez, fue la parte oriental de la Polonia de la época; la Península Crimea, adonde se dirige como enviado al khan tártaro para conseguir su ayuda a la causa de la confederación de Bar; y la estepa que el protagonista atraviesa durante el viaje.

El argumento, como se ha dicho, carece de densidad, pero lo compensa la invención de Słowacki, su capacidad lírica y, sobre todo, su sentido de la ironía. Dentro de una sola estrofa, puede ser sublime y coloquial, serio y burlón, dulce y macabro, y dar, dentro de esa misma estrofa, unas vueltas vertiginosas al pensamiento, en un ritmo incesante de asociaciones y digresiones. Este ritmo también viene marcado por el esfuerzo del propio narrador para seguir el ritmo a sus pensamientos, plasmado con humor, el cual es también muy fino, a veces punzante y otras veces tierno y bondadoso. Es un poeta flexible y etéreo pero

nunca vago ni confuso; perfectamente irónico; muy romántico pero siempre muy propio y original. Es múltiple, fantasioso, nunca pretencioso ni sobrecargado.

Canto I

Presentación del protagonista, contextualización histórica y espacial, y datos sobre la historia familiar de Beniowski: la progresiva pérdida de sus modestos bienes por litigios con los vecinos (1-64). Invocación a la experiencia (65-72). Introducción del tema amoroso: Aniela, la amada, destinada a ser esposa de otro hombre por su padre, el cual remite a toda la tradición de personajes de nobles extravagantes. Al lado de su casa se encuentra una especie de mezcla entre parque sentimentalista y vía crucis, con unas veredas artificiales absurdamente tortuosas en las colinas, con estatuas romanas y griegas, tumbas egipcias conteniendo unas colmenas para el uso doméstico, un roble tallado a lo Polifemo y una gruta con la estatua de la Virgen (73-176). Digresión: la juventud que colorea los recuerdos y fija en la memoria el paisaje donde uno vivió. Otra digresión dedicada a la melancolía, al final de la cual el narrador constata estar hecho un byroniano (177-200).

Pasaje sobre los críticos literarios contemporáneos, crítica al papa que condenó la insurrección de 1830 y denuncia del gusto del lector que prefiere las historias de amor sencillas y de un ambiente familiar y tradicional. Prometiéndolo satisfacerlo (hay muchos avances de los contenidos a lo largo del poema), el narrador se recupera de la demora en la exposición del poema (217-288).

Debido a la pérdida de su fortuna y con la intención de incorporarse a la confederación de Bar, Beniowski se prepara a marchar junto a un viejo sirviente. Con emoción mira la casa de su amada, mientras el sirviente se emborracha y cae del caballo. De pronto, a lomos de éste irrumpe una bruja (destacada descripción grotesca). La bruja resulta ser la sirvienta de Aniela que quiere llevar a Beniowski a una última cita con la joven. El espacio en el que se ha desarrollado la fuga (cf. la imagen de la estepa en la literatura de la época) se reduce y se vuelve familiar, pues el protagonista reconoce el jardín extravagante de su frustrado suegro (360-

504). En un ambiente idílico-bucólico con un toque de ironía, Beniowski se encuentra con Aniela. El narrador aprovecha la despedida para extrañarse de haber elegido a un héroe tan poco pulido y urbano, tan poco conforme con el modelo del amante romántico, tan ajeno al *mal du siècle*, etc. (545-560)

Elogio de la belleza y la virtud de Aniela (eso sí, comparando su cráneo al huevo de Leda y de ahí, pasando al nacimiento del hijo de ésta, hecho inexplicable a través de ningún milagro moderno al público de la poesía católica devota del siglo XIX, 633-640). Aniela, descrita entre sincera emoción e ironía, reprocha a Beniowski que se haya ido a escondidas. Le asegura de su amor y le jura fidelidad, a pesar de que esa misma noche su padre recibe a Dzieduszycki, el otro noble que aspira a su mano (512-725).

Con Beniowski de rodillas, el poeta pide que se le ponga la corona de Petrarca en la sien, también irónicamente, pues acerca de la cita no dice nada más, sólo pretende desbancar a todos los poetas anteriores y ganarse los favores de los críticos. Adelanta un derroche de riqueza épica en el siguiente canto (“Con un resplandor de arco iris os deslumbrará / Antes de lo que yo tuviera previsto”). Confiesa estar preocupado solamente por cómo introducir los elementos sobrenaturales, evocando sus propias creaciones anteriores, criticadas por inverosímiles (*Balladyna*). Supuestamente pronuncia el *mea culpa* y se declara demasiado frívolo, error en el que no hubiera incurrido de “haber visitado Siberia” y haber adherido al espíritu martirológico (pulla a Mickiewicz) (729-776). Anima al lector a probar si le va a gustar el canto II, no sin aludir una vez más, entre jocosos y sarcásticos, al gusto estancado y tradicional del público que prefiere los temas y tópicos nacionales, de mentalidad cerrada y algo exaltada (777-784).

Canto II

Reflexiones metaliterarias sobre la selección del material para el poema (1-30); una mención de Ariosto, importante para la técnica narrativa de Słowacki (84-85). Alusión a una mujer ya muerta, el amor mayor del poeta (41-64).

Retomando el hilo de la acción, el narrador se dirige al lector, asegurándole de que en cualquier caso habría sido mejor protagonista que Beniowski (145-150). Tras un par de opiniones indulgentes y lejos de construir una imagen heroica de su héroe (137-160), lo deja con Aniela y se traslada al castillo, donde se celebra la cena en honor a Dziejuszycki. Éste es enemigo de la confederación de Bar y está estigmatizado como traidor; no obstante, lo calla todo y consigue impresionar al virtual suegro, no demasiado listo ni despierto (193-328).

De repente, aparece un fraile carmelitano que tira una carta encima de las manos de Dziejuszycki y la clava con un puñal. Es el sacerdote Marek Jański (personaje histórico), uno de los líderes de la confederación, muerto durante la defensa de Bar. Tras dejar a todos aterrados, hace entrar a numerosos hombres armados que toman posesión del castillo (334-405).

Mientras tanto, Beniowski sigue con su amada (se pregunta al lector si ha experimentado alguna vez una despedida sublime, la desgracia de la separación y el paso del amor al orden de los recuerdos, 423-480). Beniowski se marcha definitivamente; Aniela, pensando en una excusa que contar a su padre, vuelve y se encuentra con el castillo tomado (513-592). Su padre en otra ocasión había prestado a Dziejuszycki a algunos hombres suyos, con lo cual él también está corriendo cierto peligro. Aniela ve el puñal clavado en la mesa y, llevada por el impulso, lo saca para guardárselo. Bajo la carta, sentencia de muerte de parte de la confederación, se deslizan las manos de Dziejuszycki, echan a sangrar (dos estrofas con las figuras de un traidor y de Jesucristo entrecruzadas), y el herido muere (610-648). El padre de Aniela le hace escribir una protesta con la sangre del difunto. Se lo prohíbe Marek, apuntando también a que acaba de salvarle la vida, en medio de la tormenta que se ha apoderado del país y en la que la postura del padre de Aniela era entre inconsciente, egoísta y oportunista. A saber, la invasión de los confederados ha impedido la del cosaco Mohyla, uno de los sirvientes de la casa, con unos esbirros. Otro medio-cosaco, Sawa, está todavía peleando en los alrededores del castillo, pero en defensa de su amo (654-712).

El canto concluye con el anticipo de los sucesos del siguiente (“mi romance crece a poema [épico]”), con temas como el rey, la epidemia y Dios. Se anuncia una gran conmoción en el lector y se avanza la divisa de esta poesía: “Si

algo muerdo, lo muerdo con el corazón” (729-744).

Canto III

La soledad, a pesar de la juventud, de Beniowski, sirve de pretexto para la explicación de la trayectoria del poeta (de todo poeta) (1-56). Pasando por digresiones acerca de Mahoma y de los críticos literarios, el narrador sitúa a Beniowski en Bar, en el momento del ataque del ejército ruso contra los confederados (57-200). El narrador desconfía de las fuerzas de su protagonista pero lo empuja hacia el lugar, lamentándose de la posible frustración de los cuarenta y cuatro cantos planeados de la obra, en caso de su muerte (116-135). Beniowski contempla la batalla y, justo cuando quiere incorporarse a ella, lo distraen dos palomas. Sobrevuelan a manera de dos amantes y él, dejándose llevar por el cuadro, llega a un enorme roble antiguo y hueco, al lado del cual percibe a unos cosacos del ejército ruso en busca de polacos o de comida (las palomas). Los hace huir, salvo a dos, a los que mata –y esto da pie a una reflexión sobre el más allá y la miseria del acá lleno de desgracias, pretensiones y mala literatura (211-326)–. Aludiendo a sus viajes a Egipto y a Italia, el narrador manifiesta su independencia en materia de poesía, contraponiendo a ella “el poema de su vida” cuyo destinatario es Dios mismo, testigo de su soledad y el más profundo conocedor de su yo (326-363). Beniowski, habiendo prevenido el incendio a partir del roble prendido por los cosacos (intención de ridiculización del protagonista), entra en el hueco y halla allí a una joven acariciando las dos palomas. El narrador se confiesa incapaz de encontrar un distintivo para este nuevo personaje, lo cual compadece su Musa que lo acompaña a lo largo del poema (de hecho, es presentada como la co-creadora de la obra) (469-471). A través de un pasaje muy plástico acerca de la posible experiencia del color en el lector, Słowacki caracteriza a la nueva protagonista como un tanto desteñida y sosa (441-465). No obstante, y habiendo comentado brevemente su propia manera de amar y su aversión al matrimonio, así como habiendo atacado a parte de los autores y de los lectores (537-568), vuelve con Beniowski en una conversación inocente con la

joven. De pronto, irrumpe dentro del árbol el sacerdote Marek acompañado por el cosaco Sawa; la joven les entrega unos papeles hasta entonces escondidos en su corsé y los que había conservado a pesar de tener que huir de los soldados, felizmente vencidos por Beniowski. El narrador se abstiene de citar sus palabras textualmente: advierte que, de hacerlo, debería poner muchos puntos de suspensión, pues su “ninfa” habla muy basto (657-672). Beniowski se presenta a los recién llegados. Resulta que Marek había conocido a su padre; emocionado, lo encomienda a la Virgen. Sigue lo que el propio poeta llama “paráfrasis de sermón”, donde se refiere la reflexión de Marek acerca de cómo se debe servir a la patria: no se debe ofrecerle la mitad del alma, conservándose la otra mitad para la felicidad personal (689-738). Como punto final, se plantea la disyuntiva yo-mi rima, la cual estaba destinada a producir un efecto espectacular y sin trascendencia, a modo de fuegos artificiales, pero que también está dotada de vida propia (“no sé lo que [mi rima] quiere ni lo que arguye”, 745-752).

Canto IV

El sacerdote Marek escribe cartas a los confederados, criticándolos por la discordia entre ellos (1-24). Digresión: deseo de transgresión de la poesía propia (incluso a base de su destrucción y el consiguiente renacimiento); recuerdo autoirónico de haber sido un romántico amargo, de lo cual el narrador se declara a medias curado (65-115).

A Marek lo acompaña la joven conspiradora del roble. La acción de sellar las cartas está expresada al estilo de Delille, con sabrosa ironía (123-136). En la pradera se produce un duelo entre Beniowski y Sawa. Es la joven la que le pone fin, saltando desde la rama del roble sobre uno de los caballos y en consecuencia quedándose proyectada al aire, en una apoteosis etérea, rodeada por las dos palomas (147-234). La causa de la pelea era, aparte de la juventud de los protagonistas, una joya de oro que suscitó celos en Beniowski, ya que la llevaba en su pecho Sawa –y era propiedad de Aniela–. La joven quería hacerla llegar a su amado a través del sacerdote; éste, al no disponer de ningún bolsillo en su

atuendo, la pasó a Sawa y así la vio Beniowski (257-284). El joven recibe también una carta en la cual Aniela le asegura su amor y la fuerza protectora del mismo en sus andanzas. Beniowski besa las huellas de las lágrimas de su amada pero el sacerdote lo reprueba y le confiere una misión: llevar unas cartas al khan de la Crimea, amigo de Polonia, para pedirle ayuda. El sacerdote se marcha hacia Bar, consciente de que puede perder la vida en su defensa. Beniowski parte hacia la Península Crimea (285-450).

Invocación a la juventud y la omnipotente ilusión que conlleva, y que vuelve en los sueños del narrador, devolviéndolo enteramente a un amor antiguo y siempre presente, que sólo se encontrará realizado mas allá de la muerte (465-544).

Canto V

Beniowski, camino de la Crimea, cruza la estepa, un espacio simbólico por excelencia, el terreno de la memoria histórica, especialmente apto para revelar la dimensión metafísica del ser humano (1-24). En medio del paisaje desierto, melancólico y delicioso, se encuentra a un guerrero procedente de Lituania, anacrónico, como si estuviera sacado de una época remota, un tanto grotesco y acompañado por un viejo sirviente que lleva un nombre prehistórico y es excelente cocinero. Digresión: invocación a la remolacha lituana. Beniowski, lejos de encarnar el modelo del romántico espiritual, se acuerda de que tiene hambre. De manera que, “cual un poeta contento con una nueva / Rima [...] / O una beata, cuando de algún pecado antiguo / Se acuerda justo antes de confesarse”, baja del caballo. El narrador y su Musa lo dejan allí y se alejan estepa adentro (25-132).

Credo poético: el postulado de la flexibilidad del lenguaje conforme a lo que idee el autor; deseo de que el lenguaje posea múltiples registros y de que la forma sea herramienta y no molde. La poesía no debe expresarse en un único tono invariable (pullas a ciertos contemporáneos) (133-172).

Sawa va corriendo a caballo por la estepa, con un ser femenino de aspecto

sobrenatural, que es la joven de las palomas (173-196). Llega a su casa, en la que lo aguarda su perro. Éste vive marcado por un incidente: un día su amo, al volver de ver a su amada, se lo encontró con un cráneo humano fresco, sin que se pudiera averiguar de quién era (atado por consiguiente a un tronco, el perro queda comparado a la estatua romana de Germán y el que la hubiera visto, sin duda entenderá los sentimientos de su amo). Desde aquel día, el perro lleva dentro una extraña tristeza, de la cual es mejor ignorar las causas exactas (213-246).

En medio de un paisaje irónicamente bucólico, Sawa reprocha a la muchacha, con la cual no lo une parentesco pero sí una relación afectiva de hermanos, su ligero comportamiento y sus amores inadecuados que van en contra de la posición social que él mismo quisiera conseguir. La joven había sido vendida a un circo italiano, había recorrido varios países, se siente triste y huérfana, pero manifiesta una gran independencia en el amor: habiendo perdido su inocencia por un noble caricaturesco, se niega al matrimonio y se declara dueña de su felicidad y de su futuro, aunque finalice en una muerte solitaria o en un suicidio. El tono melancólico del pasaje recuerda los poemas de tema ucraniano-fronterizo (247-364).

La escena queda interrumpida por la aparición de un ejército en la estepa, en cuya descripción se infiltra, sin embargo, un credo del narrador: confesión de fe en los grandes poetas, en la libertad y en el renacer de Polonia, en el progreso de las naciones y en la posibilidad de la resurrección de la gloria del pasado; y en el mal que mueve la historia, así como en la muerte inevitable de los luchadores más jóvenes –todo ello expresado en alusión formal explícita al credo católico (365-436) –. Al final, el narrador añade, desafiante, que también cree en Dios, confesión que origina la visión de un Dios que uno puede experimentar en la estepa, entre los recuerdos del pasado histórico y de la espectacular naturaleza. Se trata de un Dios amante de las almas grandes y solitarias, las cuales le gustan más que la religiosidad convencional (437-476). El pasaje es alusión explícita a la escena del combate titánico con Dios, de la mano de Konrad, un personaje que quiere redimir a la nación, en *Dziady* de Adam Mickiewicz, al tiempo que un duelo con Mickiewicz mismo. Słowacki pretende ser la voz y el corazón de la nación y también se considera apegado a la vida del pueblo más que a sus

muerdos. Mientras deja la sentencia entre las manos de las generaciones venideras, cree que, para la posteridad, habrá vencido a Mickiewicz en términos del arte. Considerándolo vencido, se despide de él tal y como sucedería no entre dos enemigos, sino entre “dos Dioses en sus opuestos soles” (477-572).

Canto VIII

Beniowski y dos otros enviados a la corte del khan, Borejsza y Hamet (intérprete), llegan a la Crimea, confesando el narrador su ignorancia acerca del modo en que lo han hecho. Parece que en el camino, han tenido aventuras dignas de Ariosto. El narrador asegura no mentir nunca en su poema: “en él nunca yerro; / Todo es o bien verdad, o bien un sueño divino” (1-40).

Descripción de un albergue, antigua mezquita, con ambientación oriental y evocación de la pasada gloria militar de Polonia durante el tiempo de las guerras contra los tártaros y los turcos (siglo XVII), cuyo retorno, aunque sólo durara una hora, podría ser utilizado por el narrador para encender una fuerza para la resurrección del país (41-96). Al descansar en el albergue, Beniowski prepara su intervención en la corte del khan, acordándose de las figuras retóricas (colegio jesuitico: educación típica del noble polaco). El paisaje que lo rodea lleva a plantear una visión de un Oriente lleno de recuerdos de la patria (145-184), idea cierta en la literatura de la época pero que en seguida encuentra una realización irónica. El protagonista, de paseo melancólico por la orilla del mar, ve a dos mujeres árabes, vestidas de negro, malévolas, grotescas y brujas, sentadas al lado de una hoguera, y entre ellas, una cabeza rubia angelical en la arena. La cabeza, aunque está suelta, sigue viva; parpadea y revolotea a ras del suelo. Luego sus ojos azules, cansados, se cierran (el narrador se regodea en la mezcla de lo macabro y lo delicioso, retardando la explicación del fenómeno) (185-216).

Beniowski espanta a las brujas con su espada y rompe a exclamar en lengua polaca, a lo cual la cabeza le responde en la misma. Recordando posibles antecedentes mitológicos para racionalizar la escena, el protagonista se presenta y descubre que la cabeza es su paisana de Podole, una joven noble raptada por unos

cosacos y vendida a un harén. Su amo espera revenderla pero para ello necesita mejorar su estado de salud: las dos árabes la colocan cada día en la arena ardiente, soterrada hasta el cuello. La joven teme por su futuro, al cual prefiere la muerte. Ruega a Beniowski que la salve pero, a pesar de la disposición de éste, el rescate se enfrenta a un serio obstáculo: la joven está desnuda. Sonrojados los dos, Beniowski en vano busca remedio (“Sentía que era el caballero de una extraña balada”) (217-304). De pronto, llega el amo, llevando detrás de él a un grupo de personas feroz y gritando, compuesto por mujeres y eunucos. Empieza el ataque mediante una lluvia de zapatillas debidamente hiperbolizadas. Digresión: contraposición de estas zapatillas con otras, recuerdos de una mujer amada, por las cuales no daría pena ser matado (305-378). Mientras la pelea alcanza una dimensión casi cósmica, Beniowski tira al aire con su pistola y la banda se da a la fuga. No obstante, el amo apela a retomar el combate; las mujeres se precipitan a pelear con las uñas y Beniowski queda preso, no sin la virtual emoción de las futuras lectoras, las cuales quedarán satisfechas con el hecho de que el caballero no haya levantado la mano en contra del sexo femenino (380-416).

Mientras tanto, Borejsza es recibido en la corte del khan tártaro. Breve descripción del palacio, la actitud del khan, el fumar tabaco, etc. (419-456). Paso del velo que cubre los rostros de las mujeres, costumbre en desuso, al obscurantismo poético actual que, en Europa, empequeñece los grandes temas. Explicación de lo que, a los ojos del narrador, es el gran arte (a través de su experiencia de las “Stanze del Vaticano” de Rafael): en definitiva, es el arte que, tras el Juicio Final, volverá al cielo, el mismo del que procede (457-496). Con algunos recuerdos más de Roma, se cierra el canto.

Canto IX

Borejsza entrega al khan la carta del príncipe Carlos de Nieśwież (Lituania, también tierras polacas en la época), en lengua turca, pero que no resulta del todo comprensible al ministro del khan. Borejsza lo interpreta como prueba de ignorancia del oficial: ni se le ocurre que su príncipe pudiera no saber

escribir bien (1-34). Durante la lectura, los sirvientes traen comida de arroz y dulces, y entran músicos, recibimiento muy distinto al proceder europeo en la política. Borejsza lo interpreta como demora en la respuesta y, queriendo comprobar que las intenciones de los tártaros son buenas, desafía al khan a un duelo de beber vino. Seguro de vencer, se deja llevar por la fantasía de conquistar a los tártaros, bautizarlos, incorporarlos al ejército polaco y conseguir de ellos tributos económicos, en una significativa justificación de la ambición particular con la exaltación por la patria (35-80). El khan, confundido, rechaza el reto, pues el Islam le prohíbe consumir alcohol. En cambio, propone una partida de ajedrez sagrado o un duelo de fumar hachís. Entre mutuo desdén a raíz de la diferencia de religión, se está preparando una pipa, cuyo peligro Borejsza ignora totalmente y que menosprecia (81-136). El narrador lo deja en un estado nuevo y alterado, y da un salto a la historia de la liberación de Beniowski.

Simultáneamente, mientras se desarrolla esta acción, el narrador adquiere una perspectiva retroactiva, pues advierte que la liberación ya se había hecho famosa por los sermones del sacerdote Marek. Empieza por un cuadro pastoril en Ucrania, entre imagen bucólica y escena de aparición milagrosa. Delante de unos pastores que descansan, aparecen dos señoras tristes, sutiles y melancólicas que hacen callar la naturaleza y llevan queja de la desgracia de sus respectivas tierras. Resultan ser la Virgen de Częstochowa y la de Ławra Poczajowska, los dos santuarios emblemáticos de Polonia y Ucrania. Los pastores, envueltos en su dulzura y su dolor, de pronto ven acercarse a ellas un gran sol que sale desde el bosque (145-255). En medio del sol aparece un contorno humano: es el sacerdote Marek. Con un aspecto de místico y de mártir que predice su muerte inminente, es su espíritu el que camina, el cuerpo habiéndose quedado agotado en su celda, al final de una noche de plegarias. Marek ruega a las Vírgenes socorro a la patria y les pide rescatar a Beniowski, de quien no tiene noticias (256-336). Consolado, se aleja; se advierte que la escena ha sido un sueño místico, pues a pocas horas el sacerdote es hallado en su celda y un noble, un tanto borracho, se encarga de cuidar de él (337-352).

Beniowski, encarcelado él también en una celda lejos de cualquier morada humana, sueña con un fulgor celeste. Estos sueños los produce la juventud; el

narrador se deja llevar por el recuerdo de la suya, en la que se vio errando por el Oriente (361-400). Beniowski, al escuchar el canto de un pájaro, quisiera encontrar consuelo en la compañía de la joven polaca cautiva que duerme en la celda contigua. Se le antoja poder acariciar su blanca mano –la cual, por desgracia, sufre reumatismo (401-432)–. El protagonista tiene una pesadilla en la que las dos vigilantes árabes planean matarlo y utilizar su sangre para cocinar un *krupnik* (una sopa eslava por excelencia, hecha con cebada). Una de las brujas se inclina sobre el caballero y él tiene la sensación terrible de que lo va a besar (433-465), pero de hecho son otros labios los que se le acercan, los de la joven que ha salido de su celda, ha visto a las árabes roncando y está contemplando al protagonista dormido (465-568).

No se explican más hechos; sólo se puede suponer que la joven va a liberar a Beniowski. Puesto que el poema queda inconcluso, éstos son sus últimos versos.

1. Ryszard Wincenty Berwiński, *Don Juan Poznański*

La incomodidad de resumir el argumento de *Don Juan Poznański* consiste en que la fragilidad y la labilidad del asunto permiten extraer, más que una secuencia de acontecimientos, un solo episodio argumental.

Se trata de una escena nocturna en un jardín entre un joven de veinte años y su amada de unos treinta. Ella, tras confesar su amor, ruega a Juan (nombre en castellano) fidelidad y le enseña el puñal con el cual se dará la muerte en caso de engaño. Los amantes se juran fidelidad mutua y Juan sale corriendo hacia su casa, una choza sucia y descuidada, donde trata de convertir su emoción en un poema.

El argumento no presenta más contenidos pero no así el lado digresivo de la obra, que se llena de observaciones maliciosas y humorísticas, así como de crítica de diferentes ámbitos de la vida contemporánea. Sobre todo, se lleva a cabo

una crítica del romanticismo: de sus convenciones (wertherismo), de su poética y de su ideario; también, de la nobleza, en la cual recae gran parte de la culpa del hundimiento del país. El poema denuncia la pereza, la vanidad, la superficialidad y la estrechez de miras de la nobleza terrateniente de Wielkopolska. Por otra parte, cabe destacar la reflexión dedicada al mundo literario de la época: la incompatibilidad del modelo del poeta-vate a la segunda época del romanticismo, así como el aspecto comercial de la actividad literaria (“la ingeniosa bolsa del Parnaso”); también, la importancia de lo colectivo y de lo regional en la obra.

En la *Parabaza*, se presenta un episodio independiente, desvinculado del anterior. El narrador se pone una máscara de editor y explica cómo entró en posesión del texto. Refiere un baile, durante el cual conoció a un poeta solitario y sombrío, autor de un poema amargo escrito la misma noche sobre el abanico de una dama, destinado a reunir las firmas de sus parejas de baile. Esta composición utiliza la metáfora del baile encima de las tumbas, parecida a la del baile encima del volcán, conocida en el tiempo que precedió inmediatamente la Revolución Francesa. La intención crítica de la *Parabaza* viene a señalar la decadencia moral como la causante de la pérdida de Polonia; la nación está representada como seres medio muertos e indignos de su historia.

A la luz de este recurso de composición, la autoría del poema y la responsabilidad del narrador están puestas en entredicho. El narrador, detrás de la máscara de editor, asegura que después del baile, el poeta le mandó un manuscrito –el *Don Juan*–, que él publica cumpliendo el deseo del autor de mediar a su favor y de explicar las razones de su actitud al público. Al final del poema, en una dedicatoria irónica postpuesta, se precisa que los destinatarios de la obra son “los caballeros de las ligas”.

2. José de Espronceda, *El diablo mundo*

El poema está compuesto de 5802 versos, incluyendo la *Introducción* y los seis cantos terminados. Además, existen dos fragmentos sueltos de 193 versos en total. Destaca la variedad métrica, sin menoscabo de la constante de la octava real, así como el sincretismo de géneros. Éste rebasa ampliamente el uso alusivo de las formas literarias: el *Canto V* comprende dos cuadros dramáticos, con la disposición del texto típica del drama (articulación de los contenidos a raíz de las intervenciones de los personajes, falta de narración y uso de acotaciones). La convención dramática se emplea también en la *Introducción*, la cual está desvinculada del argumento del poema, pero adelanta de entrada sus temas mayores.

Introducción

Visión nocturna del Poeta, la cual se origina con la aparición de un coro de demonios. Paralelamente, empieza a desarrollarse el espectáculo de las fuerzas de la naturaleza, en su expresión más intensa. Paulatinamente, la visión abarca la vida del mundo entero y de toda la humanidad, con sus facetas positivas y negativas; a la vez, el Poeta percibe los detalles más minúsculos del mundo (1-155). Los demonios ensalzan la soberbia, la mentira, la duda, etc. Aparece el Coloso, condenado a llorar por su anhelo cognitivo. En un monólogo extenso (312-527), presenta sus dudas sobre la naturaleza de Dios y su rebeldía contra él. Sus reflexiones giran en torno a la divinidad, al hombre, al bien y al mal en el mundo. El cierre de la *Introducción* es una nueva intervención del Poeta, quien ve despejarse el cielo y se pregunta por la realidad o la irrealidad de lo que acaba de contemplar.

Canto I

Pablo, un anciano vecino de la calle Alcalá de Madrid, está ocupado en sus estudios científicos solitarios en medio de la noche. Sus investigaciones lo llevan a consideraciones acerca de la vida humana y de su vanidad, y despiertan en su corazón el ansia de inmortalidad (668-715). La emoción y la fatiga lo vencen, y se duerme. Aparece ante él una mujer hermosa y dulce. El narrador intuye la objeción por parte de los críticos, al tratarse de un elemento sobrenatural, y se apresura a asegurarlos de que su objetivo mayor es seguir las reglas aristotélicas y darles gusto, aun a costa de la ira del público. El fragmento pasa a ser una afirmación de la libertad del escritor digresivo (733-763). Se trata de una digresión acerca de la fama y del escaso provecho de cultivar la poesía, en comparación con otras actividades (apóstrofe a los padres y tutores para que encaminen a sus hijos hacia un oficio de provecho; 789-827).

La aparición de Pablo resulta ser la muerte. Instauro el olvido y la paz. El anciano se está muriendo, siente un entumecimiento grato y mullido, y pasa a contemplar el más allá, inmenso y grandioso, así como el mundo que queda abajo, con una mirada a la que ahora nada se esconde (1014-1104). En la visión del paraíso aparece la fuerza que crea y perpetúa el mundo, herramienta en las manos de Dios (1105-1167). Pablo despierta del letargo mortal y siente un impulso vital renovado. Sus miembros se convierten en los de un hombre joven. Una voz lo advierte del camino interminable –puesto que eterno–, que va a recorrer y de las penas que lo esperan; ha de recordar que él mismo ha sido artífice de su destino al soñar con la inmortalidad. El mundo guarda para él “cuanto [...] en sí contiene”, dichas y desgracias, pero prevalece el tono de advertencia (1224-1268).

Reflexión del narrador sobre lo ilusorio de la vida, la cual da pie a una excusa para repetir lo que habían dicho poetas anteriores. Digresión sobre la imposibilidad de ser verdaderamente original y sobre la repetición en tanto que ley de la naturaleza (1324-1346). Exposición de la idea y la intención de la obra, “de nuestro mundo y sociedad emblema”, junto a una nueva afirmación de la organización caprichosa del texto y de su variedad estilística (1356-1379). Digresión sobre la gloria en el arte y en la vida pública, y sobre su vulgarización

contemporánea, la cual incluye el conocido ataque al conde de Toreno (1396-1475). Anuncio de la aparición de una siguiente entrega del poema, condicionada por la recepción favorable del canto que concluye (1492-1499).

Canto II

Canto no relacionado con el argumento (al comienzo, el narrador anuncia al lector la posibilidad de omitir este fragmento, si lo juzga oportuno), dedicado enteramente al recuerdo de Teresa, la amada muerta de Espronceda. De tono elegíaco, abunda en visiones de la felicidad pasada y de la inspiración vital y poética que produce el amor; abundan también imágenes poéticas de la mujer y de la naturaleza. Por otra parte, aparece la idea de la corrupción moral y de la transgresión moral contra la sociedad (1733-1779).

Canto III

La apertura del canto está dedicada a la fugacidad del tiempo en general y a la huella que deja en el narrador, de treinta años, por lo tanto entrado en la madurez. Al afeitarse y contemplar su cabellera cana en el espejo, se despide de la juventud (1855-1934). No así el protagonista del poema, quien despierta rejuvenecido e inicia una vida nueva. A pesar de su aspecto adulto, no tiene ningún conocimiento del mundo, ninguna experiencia ni concepto moral. Ignora las relaciones entre los humanos, las reglas sociales, desconoce incluso a su propia persona. Sin embargo, es cándido y bueno por naturaleza, lo cual, más adelante, dará pie al enfoque de la experiencia como desilusión, herida y conocimiento del mal. El estatus primitivo de *tabula rasa* del protagonista está subrayado por su nombre: Adán. Descripción de la belleza del joven interrumpida por digresiones breves intercaladas, por las cuales el narrador presenta una serie de excusas. Digresión a raíz del verso de Miguel de los Santos Álvarez: “¡Bueno es el mundo! ¡bueno! ¡bueno! ¡bueno!”, una denuncia de la podredumbre que revela que el

examen detallado de la realidad se trueca en la afirmación de la vanidad del esfuerzo cognitivo del hombre (2157-2184). Presentación del casero de Pablo-Adán, un comerciante de pretensiones filosóficas y artísticas. Pelea entre los dos, a partir de la intervención pacificadora del casero por los ruidos que llegan del cuarto de Adán; la pelea pronto cobra gran alcance y aliento épico (empleo de recursos de la epopeya burlesca), al unirse a ella la casera y otros habitantes del edificio. El primer encuentro de Adán con la sociedad resulta en un enfrentamiento, de carácter aún más violento –y humorístico–, por el escándalo incomprensible que causa la desnudez primitiva del joven. Digresión sobre el daño que provocan las bellas artes, al incitar a las mujeres al examen anatómico pormenorizado de sus maridos, en el que éstos pierden a favor de galanes y mentecatos musculosos (2469-2484). En su encuentro con la sociedad, Adán ve reconocida su hermosura pero es juzgado loco y, a pesar de sus intenciones pacíficas, debe huir. El enfrentamiento heroico-cómico inmediatamente se hace notorio. El fantasma de la anarquía espanta al poder, se publica la orden de busca de Adán y se impone una serie de medidas, incluida la ley marcial. Invocación y elogio sarcástico al “pavoroso cuadro” del quehacer de los gobernantes; denuncia de su mediocridad y su “mente raquítica” (2613-2660). Simultáneamente, se presenta una imagen negativa de las masas del pueblo, en medio del alboroto que domina Madrid. Adán, tras su huida, vaga por la ciudad y descubre con asombro las bellezas del mundo. Atraído por una asamblea bulliciosa, se acerca; es detenido y llevado a la cárcel, habiéndose herido la mano al tocar una bayoneta reluciente.

Canto IV

Descripción poética de corte neoclásico de un paisaje, la cual se interrumpe por un brusco “etcétera: que creo/ Basta para contar que ha amanecido” (3021-3062). Adán vive en la cárcel desde hace un año. El narrador expresa su duda acerca de la probabilidad de la transformación del viejo en joven, aunque también se confiesa incapaz de comprender las leyes del tiempo y de la

muerte, y el sentido de la vida (3109-3132). De todas maneras, el suceso antes narrado ha sido recogido por los periódicos, “en estilo variado y elegante”, lo cual avala su veracidad. También bajo la influencia de la prensa, el narrador pasa a albergar dudas respecto a la historia y pone en entredicho su poema: “Y cuanto llevo hasta ahora referido/ Ni lo afirmo, oh lector, ni lo desmiento.” Confiesa estar casi arrepentido de haber elegido un asunto de tan poca credibilidad; al instante, afirma la total e incomparable veracidad de su historia (3181-3196). En la cárcel, Adán convive con presos ordinarios y otros peligrosos. Uno de sus compañeros, llamado tío Lucas, siente cariño por él y le da lecciones sobre las leyes de la vida y de la sociedad. La hija de Lucas, Salada, quien va a la cárcel a visitar a los presos, se enamora de Adán. Gracias a su pasión y a su determinación, el joven es liberado. Salada lo lleva a su casa en el Lavapiés madrileño y allí llega a satisfacerse el amor y el deseo de ambos (iniciación sexual de Adán, 3909-4020). Anteriormente, el deseo y la impaciencia del joven se equiparan al comportamiento de un potro, un león, un toro y un tigre (3365-3396, 3421-3436 y 3845-3852; se recurre a la comparación homérica). El descubrimiento del amor transcurre en todos los planos, incluido el lenguaje amoroso, en cuyo uso Adán es, en un principio, torpe. El narrador pide que los protagonistas felices en su amor lo consuelen en la aflicción causada por la pérdida de las ilusiones; elogio irónico de la experiencia, cuyas enseñanzas son vanas, como lo son también las de la ciencia (4021-4078).

Canto V

Cambio de forma literaria a la dramática. El *Cuadro I* está ambientado en un mesón de Lavapiés. Hay música y bailes, animados por un cura-guitarrista, pero Adán está distraído y sumido en el recuerdo del esplendor de unos nobles en los jardines del Prado. En medio de la escena en la que intervienen varios manolos y manolas, se produce una discusión entre Salada y un antiguo novio suyo. La joven lo hiere con un cuchillo y, convencida de haberlo matado, huye de prisa con Adán. El narrador invoca el afán amoroso embriagador y vano que ilumina la

juventud. El hombre lo persigue pero nunca puede saciar su ardor, pues el amor de la mujer provoca hastío (4287-4334).

El *Cuadro II* tiene lugar en casa de Salada. La *Escena I* plasma la angustia de la joven, quien presiente la pérdida del amado a causa de su fascinación por la aristocracia. Adán le afirma su amor pero sigue absorto en sus ensueños. El embeleso del hombre tiene un carácter ingenuo y puro, como todos sus sentimientos, pero el recuerdo de los bienes vistos en el Prado lo enajena del idilio con Salada. La mujer lo contempla dormido, desgarrada por el amor y la impotencia. En la *Escena II* intervienen algunos manolos del cuadro anterior y el incuestionable protagonista del mismo, el cura sociable y corrupto, quien ahora resulta ser comandante de un plan de robo. El objetivo de la cuadrilla es el palacio de la condesa de Alcira. El plan se comenta ante Salada y Adán; el joven, movido por su fascinación, se adhiere a la banda. Salada intenta detenerlo, movida por los celos y el temor a perder a su amor; a la vez, apela a la conciencia de su amado, el cual, todavía a estas alturas, está condenado al fracaso: Adán sigue desconociendo la diferencia entre el bien y el mal. Los ladrones salen, Salada se desploma de dolor en una silla.

Canto VI

Retorno a la forma poética abandonada en el *Canto V*. Descripción de las riquezas del palacio de la condesa de Alcira. Ella misma duerme ajena a la presencia de extraños y tan delicada como su entorno exquisito. No obstante, en su sueño se trasluce el pesar de una ilusión rota y la angustia de un afán insaciable (5014-5101). Mientras los ladrones examinan la propiedad, Adán se queda embebido en la contemplación de la mujer y de las estancias. Suena el carillón de un reloj (5134-5137), lo cual enoja a los bandidos pero Adán permanece en su estado de encanto e indiferencia. Al mirar alrededor, se ve por primera vez reflejado entero en un espejo (5154-5185). La banda sigue robando, Adán toca por casualidad el reloj y el carillón vuelve a sonar (5234-5237). Uno de los ladrones, furioso, quiere herir a Adán con un puñal; se produce una nueva pelea, cuyo ruido

despierta a la condesa. Ésta, asustada y vulnerable, causa admiración y amor en Adán (5261-5284), quien se niega a realizar la orden de amordazarla. Al verla cumplida por otro bandido, salta hacia los ladrones con un cuchillo. Se traba un combate feroz, en el que Adán lucha contra todos los demás, brioso, heroico y gallardo. La cuadrilla se arroja sobre él “como traílla de feroces perros/ Sobre el cerdoso jabalí”, acumulándose parangones y comparaciones heroico-cómicas (5309-5376). De pronto, llegan la gente y la justicia, y la banda se precipita hacia el ventanal. Adán está horrorizado por la palabra *justicia*, cuyo recuerdo relaciona con la primera persecución no merecida. Tras el salto del balcón, se separa de los manolos y erra solitario por las calles de Madrid. Da con una casa humilde, a través de cuyas ventanas contempla dos escenas: una jarana y un velorio de una madre sobre el cadáver de su hija (5412-5485). Entre las habitaciones existe un paso, al igual que existe un nexo entre las personas allí presentes: la madre enlutada es dueña de la casa de citas adyacente. Por primera vez Adán se encuentra ante la muerte. Esta experiencia despierta en él el deseo de conocer a Dios, a quien querría comprender mediante ella. Se desvive por ir a buscar una fuente de vida nueva para la muchacha muerta, en lo ancho y en lo hondo del universo, cual Orfeo. La madre desesperada encarna una nueva Deméter (5598-5658). Adán entiende por las palabras de la madre que el que da y quita la vida es Dios. Esto suscita en él un nuevo anhelo y una confianza ardorosa en que Dios podría resucitar a la joven. Se ofrece a rezar con la madre, con esta intención (5696-5721). No obstante, la vieja murmura algo que no se sabe si es oración o blasfemia; en el sentido argumental, en este punto termina el poema (5722-5730). El narrador prosigue confesando que él también ha hecho uso de la blasfemia en varias ocasiones y que lo ha recompuesto con un “Dios me perdone”. Este tipo de movimientos contradictorios en el ser humano se corresponden a la mezcla de dicha y de tristeza que llena el mundo (5731-5766). Sigue otra digresión, el colofón del canto: el narrador manifiesta que está cansado de contar su historia con “gravedad, lisura y tino”, y que siente tentación de divagar de nuevo. Reniega del orden y la lógica, los cuales impiden ver la belleza del mundo, y cierra el canto.

El inicio del *Canto VII* es, en su mayoría, un monólogo de la vieja sobre el amor materno. La mujer expresa su gran dolor y gratitud por la solidaridad de Adán para con ella. El fragmento termina bruscamente, sin anunciar un posible curso ulterior.

El otro texto escrito por Espronceda, *El Ángel y el Poeta*, no guarda relación con la historia de Adán. En la conversación de los dos personajes aparece la idea del Poeta en tanto que hijo de Caín, encadenado por su amargura y rebeldía. El Ángel lo incita a demostrar “la descendencia [...] rebelde y generosa de Caín”, a levantarse por encima de dichas limitaciones y a volar hacia las regiones que habita Dios. El Poeta le pide ayuda y fuerzas para ello.

3. José Joaquín de Mora, *Don Opas*

La obra consta de 483 octavas reales y está dividida en cuatro partes.

Parte I

El narrador presenta su intención: explicar un infortunio de España, país que, a pesar de ser lejano en la actualidad (exilio), está siempre presente en su mente. En su empresa literaria, el narrador se guiará más por el instinto que por la erudición (octavas I-III). Pide inspiración y capacidad para encontrar un tono elevado con el fin de cantar las aventuras del héroe principal. Éste es vil y de mala fama; no obstante, el narrador se propone contar sus malvadas acciones con veracidad y valor, para que el mundo se entere de ellas (IV-VIII). Reflexión moral crítica sobre el hecho de que los malos sean siempre astutos y afortunados, así como sobre la bajeza de la muchedumbre que se deja gobernar por ellos (VIII-

XV). Se adelanta el asunto de la obra, una catástrofe histórica sucedida “sólo por una moza y por un cura”. Es decir: la historia de amor del rey godo Rodrigo y de Florinda (la Cava), hija de don Julián, un noble godo viviendo en Ceuta, y en la que interviene también un pariente de todos ellos, don Opas, arzobispo de Toledo (XVI-XVIII).

Evocación de los precedentes literarios del poema y digresión dedicada al amor como fuerza causante de las guerras (XIX-XX). Introducción del contexto histórico del asunto: la época de la decadencia de los godos, debido a la excesiva afición a los placeres, a la dependencia de los clérigos y al fanatismo (XXI-XXII). Don Julián, quien conserva las antiguas virtudes (presentación en seguida matizada irónicamente), tiene la intención de vengarse por la ocupación del trono por Rodrigo (XXIII-XXIV). El moro Tarif lo informa de la relación de su hija Florinda con Rodrigo, de la cual es testigo toda España. A continuación, lo incita a la venganza y, en nombre del moro Musa (Muza) le ofrece ayuda de su ejército. También despliega ante él la visión de un futuro reinado de España (XXVI-XXXII). Las encontradas pasiones de don Julián le impiden tomar decisión, pues surge un conflicto entre la defensa del honor propio y el de su hija, y la defensa de la cristiandad de la invasión árabe. La adhesión a la propuesta de Musa supone la traición. Julián decide consultar a su tío don Opas (XXXV-XXXVII).

El narrador pide otra vez inspiración y capacidad para denunciar las acciones malvadas de sus protagonistas, ahora que se encuentra a salvo de la censura. Su principal objetivo es dar cuenta de la verdad. También afirma la particularidad de su libertad como poeta a la hora de realizarlo, pues escribir poesía ofrece más licencia que hacer prosa, sin que por ello el resultado sea mentira (XXXVIII-L).

Se presenta a Don Opas, un hombre propenso a las intrigas, quien mantiene amistad con el linaje de Witiza que quedó alejado del trono (LIII-LIV). Digresión acerca de la mediocridad y la inconstancia del pueblo (LVIII-LX), otra acerca de la libertad y la revolución (LXI-LXV) y una más con respecto a los ultramontanos (LXIX-LXXI).

Opas aconseja a Julián respetar los asuntos públicos por encima de los personales para emprender la campaña militar junto a los moros (LXXII-

LXXVIII). Digresión sobre la ambición, la fuerza destructora y la hipocresía de los gobernantes, así como la perversión de los conceptos morales de la mano de éstos (LXXXI-C). Con todo, se expresa la fe en la persistencia de la nación y en su renacimiento gracias a las ideas democráticas, a pesar de la decadencia del poder (CVI-CIX). Un pasaje acerca de la vida literaria contemporánea (el verso blanco, la escuela poética de Salamanca, etc.). Al final, el narrador confiesa, irónico, que de ser incapaz de escribir como los neoclásicos, adopta la manera propia de los románticos ingleses (CXII-CXX).

Parte II

Reflexión mordaz y desencantada, dedicada al problema del individuo en la sociedad y a la virtud (I-XVIII).

Empieza la campaña militar, lo cual complace al genio del fanatismo, presentado como una fuerza histórica autónoma, y con el cual el narrador afirma haber tenido “ciertos sinsabores”. Se evoca el tópico de *ubi sunt* en una dimensión histórica y política (XIX-XXIII).

Las tropas moras entran en España desde Cádiz, donde se produce una batalla descrita en el estilo de la epopeya, con elementos grotescos. Los que mandan sobre el ejército español son don Gregorio y su hija Zoe. El jefe de los moros, impresionado por ésta, se encuentra incapaz de llevar la batalla, con lo cual todo su ejército se disipa (XXXI-XXXVI). No obstante, aparece Zobeir, un joven de apariencia ascética y severa (y, sin embargo, hipócrita) que anima a retomar la lucha, esta vez bajo su propio mando. En la nueva batalla vencen los moros; muere Gregorio; a Zobeir, como había sido acordado, le corresponde Zoe (XXXVIII-LI). Digresión: reflexión sobre la decadencia que pueden causar las disputas vacuas (LII-LVII).

Ante la derrota, se emprende la venganza. Digresión sobre la controversia acerca del jabón como truco del demonio (LXIII-LXVI). Don Julián visita a Musa. Un cómico despliegue de cortesía, por ceder la prioridad de la palabra el uno al otro, y un diálogo compuesto por enunciados vagos e incompletos, el cual

desemboca en lo ridículo y hace imposible la comunicación. Julián y Opas hablan de la continuación de la campaña contra Rodrigo, de la decadencia de España y de la falta de respeto al trono que la corrompe. A la vez, Musa mismo manifiesta menosprecio hacia el concepto del trono y hacia el pueblo, “rebaño embrutecido y necio”. Critica la dominación de los nobles y de los clérigos que impide el desarrollo del país (LXXIV-LXXXVII). Otra reflexión acerca de la influencia nefasta de los franceses en España, que convirtió ésta en colonia e hizo desaparecer su grandeza cultural (LXXXVII-XCVI). La campaña militar va a proseguir; se plasma una crítica del servilismo de los gobernantes españoles (XCVII-CXIV).

Parte III

Esta parte del poema se inicia con una reflexión metaliteraria e autoirónica acerca de la digresión, para la cual se puede aprovechar todo cuanto ha creado la tradición de la literatura, independientemente de su valor (I-III). Crítica de los escritores liberales y serviles, y expresión de una postura desencantada hacia la política, la cual se hace por caminos insondables. Ejemplo de ello fue la toma del poder por Rodrigo, por medio de un atentado contra el rey Witiza, entre el caos y la decadencia en los que estaba sumergido el reino godo. El cambio en el poder resultó ser superficial, pues Rodrigo siguió el camino del vicio de su predecesor (IV-XXX).

Explicación del asunto amoroso de la obra: en una morada misteriosa, descrita a lo romántico, uno de los espías del rey descubre a una hermosa joven. Se trata de Florinda, por la cual Rodrigo, efectivamente, termina sintiéndose atraído. Ella se enamora de él (XXIX-XXXVII). En este punto el narrador desiste de su papel de poeta, pues se abandona al conocimiento de los asuntos amorosos en el lector (XXXVIII). Ante el intento del rey de deshonorarla, Florinda se defiende, amparándose también en el concepto del linaje de Witiza al que pertenece, y cuya sangre ha manchado las manos de Rodrigo. No obstante, el rey termina violando a la joven (siendo ella identificada, obviamente, con España)

(XXXIX-XLIV). Florinda piensa en la venganza, tanto más que lo acontecido empieza a conocerse públicamente. El narrador lamenta el hecho de que en casos parecidos siempre sea en las mujeres en quien se fije la opinión pública, y que sean ellas las que paguen por los errores ajenos. La noticia, deformada por las habladurías, es aprovechada por los moros para conseguir el apoyo de don Julián y junto con él atacar a Rodrigo. A los ojos del narrador, ésta es, en definitiva, la manera en la que “se escriben las gacetas y la historia” (XLVI-LIII).

Don Julián está deseoso de vengar la deshonra de su hija. Sin necesidad de pasaporte, aún desconocido en aquella época, según advierte el narrador, llega a Toledo, donde se encuentra con don Opas; “los dos traidores” mantienen una larga conversación, en la que fraguan el plan de la conquista (LVIII-LX). Julián amenaza a Rodrigo (descrito en esta ocasión de una manera grotesca y antiheroica) con la invasión de los moros, si no desagravia a Florinda. El rey no da importancia al peligro, pero los que presencian el encuentro se muestran preocupados, aun cuando su representación por el narrador también los pone en ridículo (LXI-LXVII). El rey pronuncia un discurso que, detrás de la idea de la defensa del país, evidencia su vanidad, su ligereza de espíritu y la profunda crisis del Estado. Toma la palabra don Opas; en su parlamento califica de hereje al que cuestione la alianza del trono con el altar. Apela a la generosidad de los súbditos ante la guerra inminente, sustrayendo al deber a sí mismo y a los demás hombres de la Iglesia. En cambio, propone que el Estado se aproveche del dinero de los judíos (LXIX-LXXVIII).

Don Julián permanece en la corte, acompañando al rey, pero también viendo en secreto a su hija (LXXVIII). Antes de marcharse, supuestamente para luchar en defensa de los godos, y fingiendo ignorar la deshonra de la Cava, encomienda a la joven a Rodrigo. El rey se da cuenta de la falsedad del discurso de Julián, pero lo invita a cenar (LXXXV-LXXXIX). Digresión acerca de la virtud en la vida pública y acerca de los gobernantes que sienten, como Rodrigo, la necesidad de hacer de su país el teatro de sus crímenes (XCI-XCIII). Transcurre la cena y Florinda, quien tenía que asistir a ella, no aparece. Los espías salen en búsqueda de don Julián, de quien tampoco se encuentra rastro. Rodrigo se da cuenta del engaño, mientras los músicos y los bailarines del palacio bostezan de

aburrimiento (XCVI-XCVII).

Julián y la Cava llegan a Ceuta, la cual se describe como una ciudad hermosa y rica. La alta sociedad se precipita a hacer visitas a la joven, movida por la curiosidad de ver a una mujer forzada por el rey, sin saber Florinda si es por caridad o envidia (C-CIII).

El moro Tarif entra en tierra gaditana, recibido con entusiasmo y regalos de parte del pueblo, el cual manifiesta confusión en las ideas (“¡Viva la Religión! ¡vivan los moros!”), CV-CVI). Tarif conversa con un cura, quien le aconseja iniciar la conquista, dado que cuenta con el apoyo del pueblo, y sólo tiene que procurar preservar los privilegios de cada clase social para que la nación se rinda. Tarif se extraña profundamente de la ausencia del concepto de la patria en España, el cual se ha extinguido por causa del menosprecio generalizado hacia la virtud. El cura pronuncia una alabanza exaltada de la idea de la patria, en tono de credo (CVIII-CXVIII). Tarif prosigue la conquista, lo cual da pie a una digresión del narrador sobre la tierra de su infancia, hoy lejana. El narrador pide a su recuerdo suspender su poder sobre él; de lo contrario, echará a llorar y el poema quedará interrumpido (CXXII-CXXV).

Parte IV

La última parte del poema se inicia con la plasmación de una visión fatalista de la historia, la cual está llena de hechos impulsados por la perversidad y la falsedad; asimismo, los acontecimientos, a lo largo de los siglos, son regidos por una constante reaparición de esos vicios. De ahí que el siglo actual, por más que parezca, tampoco sea libre de ellos: peca sobre todo por la retórica a la que no sigue la acción (I-IV). En esto la actualidad es diferente a los tiempos godos, cuando el crimen no se revestía de palabra hipócrita.

Digresión irónica acerca del sistema político representativo, aprovechándose el vocablo *representar* para comparar la vida pública al teatro (VI-X). A partir de ahí, de hecho, se contradice la anterior afirmación de la ventaja de los godos sobre los contemporáneos, pues en aquel entonces,

igualmente, el pueblo se dejaba engañar por las apariencias de bondad y de urbanidad de los gobernantes; también, menospreciaba sistemáticamente la virtud. El narrador denuncia la dinámica de las acciones del vulgo, en la cual se pasa rápidamente de la exasperación al crimen (XII-XVII).

Las tropas mixtas bajo el mando de Tarif (“intrépido cual Marte, / Cual Palas”) se adentran en España. El narrador desvía el relato hacia las empresas de Hércules, de quien presume ser bisnieto, en tierras gaditanas (XXV-XXVII); en seguida inicia otra digresión, de corte costumbrista y caricaturesco, acerca del dominio inglés sobre Gibraltar y sobre la causa indirecta de ello: el atraso y el oscurantismo de España que la hace vulnerable ante las invasiones (XVIII-XXXVI).

La agarena transcurre sin obstáculos, debido a la desorganización de la nación y la cobardía y la torpeza de los jefes españoles (XXXIX-XLVII). Digresión sobre la felicidad y el placer que lisonjean el pensamiento y no dejan al hombre actuar con lucidez (don Rodrigo), así como sobre la inercia y el egoísmo de la corte, la cual, en realidad, se parece a la muchedumbre (XLIX-LV). Rodrigo manda reunir ejército y coleccionar fondos para la guerra: la colecta pone en evidencia la degradación del espíritu cívico en los donantes (LVI-LVII).

Se afirma que los tiempos de tormenta favorecen la superstición: un ermitaño se acerca a Rodrigo para revelarle que en una torre solitaria se encuentra un pergamino secreto, gracias al cual el rey podría descubrir su suerte en la guerra. Rodrigo, guiándose sobre todo por la voz *tesoro* que, metafóricamente, había empleado el ermitaño, se dirige a la torre (LVIII-LXV). El narrador interrumpe su discurso para evocar las fuentes históricas de las que va a valerse para explicar el acontecimiento (crónicas españolas y un antiguo libro judío) (LXVI-LXVII). Rodrigo, ante la expectativa y el susto de toda la ciudad, entra en la torre y encuentra allí una caja. Al abrirla, salen de ella demonios de diferente índole, de aspecto espantoso e infinita movilidad. A pesar del horror, la escena tiene un toque de comicidad (LXX-LXXVI). Al final, sale un demonio descrito a través de hipérbolos y dirige palabra al rey (“Tú, mi retrato fiel”). Predice el fin de la época de la clemencia del Infierno para con Rodrigo, a pesar de que el rey siempre había actuado dándole gusto. Pero, como sólo pretendía obrar a su favor,

sin compartir nada con los demonios, su tiempo está contado. Después, gozará de la compañía de otros reyes de España, mientras que al trono quedará vinculado el don infernal del desgobierno (LXXIX-LXXXIII). El rey se desmaya y se queda convulso. La muchedumbre acude a verlo, mientras la acción se traslada a la batalla de Sevilla.

Descripción de la armadura de Tarif, de los guerreros que lo acompañan (Zegríes, Gomeles, koreishitas, numidas, bereberes, etc.) y de los caballos que usan, al estilo de la epopeya antigua (LXXXVII-XCVII). Detrás de todos ellos están las tropas de los godos. Se explican los motivos de la participación de muchos de ellos en la guerra, entre los cuales figuran el servilismo y la codicia. De ahí se desprende una digresión pesimista sobre las verdaderas intenciones de los que se atienden al deber patriota (XCVIII-CII).

Las ciudades esperan la llegada de Rodrigo; no obstante, el rey, al conocer su destino, ni siquiera pretende ser un comandante en toda regla. Echa en falta los placeres de la corte (CV-CIX). El que más esmero pone en la preparación del ejército es don Opas (CII-CIV). El narrador desiste de la descripción elevada de la batalla que habría podido dar, pues afirma que no se guía por el deseo de la inmortalidad; declara querer proseguir una vía más modesta que le trazó el destino, añadiendo un comentario autoirónico: “Me gusta hacer reír; mas no a mi costa” (CV-CVI).

Sí desearía ofrecer una espléndida descripción del paisaje que alberga la batalla; no obstante, no se encuentra allí ningún rasgo grandioso. En cambio, aquel paisaje llena el alma humano de bienestar y hasta de éxtasis. Con una tierna y detallada descripción del mismo, el narrador vuelve otra vez al tema de su infancia. No obstante, el paisaje no es tan dichoso para Rodrigo, quien va a encontrar allí la muerte (CXVI-CXIX). Entre la batalla, que dura varios días, don Opas se mantiene a distancia y espera el momento propicio para dar el golpe decisivo: pasar al bando de los moros. Abraza a Tarif y en este momento el narrador interrumpe el relato para advertir que el resto de la historia es sabido por las escuelas y por los bordados de los hogares. La suerte de don Opas queda ocultada en la historia (CXXI-CXXIV).

Conclusiones

Las consideraciones ofrecidas en las páginas precedentes han tenido por objetivo plantear el contexto en el cual es preciso leer e interpretar la forma romántica del poema digresivo. Las obras elegidas para este fin proporcionan un espectro amplio de las posibilidades literarias e ideológicas de la forma poética en cuestión. *Beniowski* de Juliusz Słowacki y *El diablo mundo* de José de Espronceda son ejemplos de excelencia literaria unida a un fondo de pensamiento muy rico. Aparte sus cualidades líricas, ofrecen una narración irónica, la cual en el caso de Słowacki llega al punto de frustrar el argumento, ofreciendo a cambio un periplo digresivo completo. El poema de Espronceda, aclamado por sus logros líricos, resulta ser altamente irónico, hecho que, a la luz de las páginas precedentes, queda patente.

Don Juan Poznański de Ryszard Berwiński y *Don Opas* de José Joaquín de Mora no por ser obras de rango literario menor dejan de encarnar las premisas del poema digresivo. No obstante, Berwiński se posiciona claramente en contra de la ideología romántica. La obra de Mora, a su vez, no presenta voluntad creacionista; en cambio, ofrece aspectos de la sátira dieciochesca, en lo cual dista de los otros poemas. Sin embargo, conlleva un elemento que decide de su pertenencia al romanticismo: plasma no una simple imagen de sus tiempos, sino su dialéctica.

Se ha procurado atender a los dos términos del presupuesto de la contextualización ambicionada. Por una parte, se ha pretendido ir ampliando el horizonte de las consideraciones, a través de aportaciones conceptuales y evocando formas literarias que participaron en la creación de la forma objeto del presente estudio. Por otra parte, la reflexión limitada a los conceptos no da cuenta del efecto final de un texto literario, y menos tratándose de un texto de vocación artística doble: creacionista y metaliteraria, las cuales el poema digresivo desarrolla manifiestamente. De ahí que la parte analítica, resultado de una lectura paralela de los cuatro textos comentados.

Las páginas anteriores han procurado demostrar la extensión del poema digresivo, el cual llegó a enraizarse en literaturas y culturas diversas, a cuyo propósito la contraposición de lo español y lo polaco, culturas, idiomas y literaturas distintas, es elocuente. Por otra parte, el punto de partida de la investigación, el concepto genológico del poema digresivo existente en la teoría y crítica polacas, ha servido de punto de apoyo para justificar la validez del mismo término en el ámbito de los estudios de la literatura española. Entre las obras propuestas, se dan correspondencias que prueban que –por concretarlo en el ejemplo español mayor–, *El diablo mundo* de Espronceda no es un accidente en el camino del romanticismo español, sino, bien al contrario, su afirmación más enérgica en cuanto atañe al sujeto romántico y a la revolución de la expresión poética. De ahí que la obra de Espronceda adelante la maduración del romanticismo español.

En este sentido, es llamativa la casi coincidencia entre las fechas de creación de los cuatro textos comentados, la cual anula la diferencia de momento cultural entre los romanticismos español y polaco. A pesar del desfase que privilegia el romanticismo polaco, de desarrollo más precoz, en torno al año 1840 ambos coinciden en la transformación irónica de las formas y en la reformulación del sujeto.

El trasfondo del surgimiento del poema digresivo es la crisis del romanticismo. Esta circunstancia se entrevé en cada ocasión puntual que un poema digresivo suspende o interrumpe su discurso. El romanticismo tardío asume la crisis y propone una solución poética: el poema digresivo. Cabe destacar el concepto de la crisis en este punto, por el carácter polivalente que ofrece. La crisis supone una reorganización de sus fuentes; en la literatura, en un momento crítico, aflora todo el campo de los discursos anteriores caducos y de los conceptos que los fundamentan. Por otra parte, la revaloración crítica conlleva el surgimiento de formas –mejor: fórmulas–, nuevas. Tal es el caso del poema digresivo romántico.

La ironía ha sido comparada a un arma de doble filo; el poema digresivo, eminentemente irónico, demuestra con claridad su capacidad para cerrar, poner de revés y liquidar las formas muertas y, paralelamente, abrir camino, gestar lenguaje

y expresión nueva. En ello, se asemeja a lo que Cesare Segre comenta a propósito del *Quijote*:

Lo que caracteriza el modo de proceder de Cervantes es la dialéctica de intuiciones geniales y de cálculos atentos, de libre invención y de control crítico. Cálculos y controles pertenecen al ámbito de lo adquirido y de lo codificado, del Renacimiento en el ocaso; intuiciones e invenciones apuntan con seguridad hacia el inminente Barroco (Segre 1976: 194).

La situación del narrador del poema digresivo refleja el mismo momento de inflexión. San Agustín, antes mentado en tanto uno de los artífices del individualismo moderno, es también un narrador en crisis, debido a que participe en una evolución histórica del mundo y del sujeto. Al decir de Aaron Gurevich,

Agustín se percibía a sí mismo no sólo como un individuo, cuya conciencia lucha contra los misterios de la existencia humana, sino como testigo y partícipe del proceso histórico universal, un hombre que presencia a un tiempo la decadencia del viejo mundo y su sistema de relaciones y valores sociales, vigente y caduco a la vez, y el nacimiento de una nueva época (Gurevich 1997: 84).

En el estudio del poema digresivo, es patente la pluralidad y la imposibilidad de ofrecer una definición simple y estable de él. La diferencia entre ésta y otras formas más normalizadas y más firmes genológicamente se debe a que el poema digresivo, paralelamente a su literariedad provocadora, plasma el peso de la susodicha tesitura crítica –por lo tanto, hasta cierto punto desintegradora–, que dio pie a su surgimiento. No obstante, en esta investigación se ha procurado definir el poema digresivo o, cuando menos, discutir y esclarecer sus categorías fundamentales: conceptos imprescindibles para entender su falta de centro, su estilo, su sentido de precariedad del enunciado, el desafío omnipresente a la convención o el posicionamiento desconcertante del narrador en el texto. Por ese motivo, la ironía romántica, la digresión y el fragmentarismo se han propuesto como claves de la práctica del narrador. La tesitura de la digresión en el discurso resulta altamente paradójica, por cuanto convierte la ruptura en un elemento positivo; es más, la convierte en la piedra angular del texto. Los contrarios que

atraviesan y alimentan los textos, así como la dialéctica de los mismos, constituyen un ejemplo emblemático de su riqueza.

El sentido del poema digresivo en el mapa de la literatura romántica rebasa el de una forma literaria puntual. Constituye el resumen de la evolución de la lírica y de la épica de sus tiempos, pruebas de lo cual pueden observarse en el aprovechamiento de la tradición literaria antigua y de la obra del propio romanticismo en los textos. El significado del poema digresivo descansa en su extraordinaria capacidad para aunar facultades creadoras y críticas. Por ello, plasma la tesitura dinámica de la creación literaria del romanticismo, la dialéctica de su pensamiento y de la idea romántica de la existencia humana. Gracias a la doble capacidad creadora y crítica, instaura, plasma “lo que vio su fantasía” y hace abstracción de ello; impone soluciones brillantes y las rebate, aunque nunca con menoscabo de la posición dominante del narrador.

El poema digresivo constituye la forma de escritura más rompedora del romanticismo pero su transgresión se lleva a cabo desde el romanticismo maduro. Gracias a ello, la forma poética asunto de estas páginas se hace portadora del postulado de la autenticidad de la literatura que avanzaron los primeros románticos. Para ellos, la tradición literaria no consiste en retomar fórmulas, motivos o ideas del pasado, sino el sentido que dichos recursos encerraban en sus tiempos. Tal concepción perpetúa la idea de la modernidad de la literatura a través de todas las épocas. La originalidad siempre está vinculada a la autenticidad y el arte auténtico siempre es contemporáneo, partícipe de sus tiempos. Ésta es la gran lección cultural de los románticos, intuida y manifestada desde los albores de la época, y vertida dentro del poema digresivo, en su madurez. Por otra parte, el romanticismo comunica claramente que el momento de la culminación, la cumbre, es también el momento de la crisis. Su excepcional capacidad creadora está respaldada por un pensamiento serio y clarividente, aspectos que convergen en las claves de la ironía romántica. El poema digresivo, portador por excelencia de la misma, constituye, por lo tanto, el compendio poético del romanticismo.

Streszczenie i konkluzje pracy w języku polskim

Hipotezy i cele rozprawy

W Polsce romantyzm stanowi jeden z najbardziej owocnych okresów literackich oraz szerzej – kulturowych. Paradygmat romantyczny objął zarówno twórczość artystyczną, jak idee – narodu, ojczyzny, wolności, wspólnoty, życia społecznego itd. Ustanowił model życia wspólnotowego, który przetrwał znacznie dłużej niż wskazują na to granice czasowe romantyzmu.

Zupełnie inaczej w Hiszpanii, gdzie romantyzm nie ma tak daleko idącego wkładu kulturowego. Jednak niektóre jego aspekty nie doczekały się nadal rozpoznania i należytego uznania, jak ma to miejsce w przypadku poematu dygresyjnego. W aparacie krytycznym teorii i historii literatury w Hiszpanii nie istnieje ani termin, ani świadomość tej formy literackiej jako odrębnej formy właśnie. Jednym z założeń niniejszej pracy było więc wypełnienie tej luki i zaproponowanie terminu *poemat dygresyjny* (*poema digresivo*) w odniesieniu do hiszpańskiej poezji romantycznej. W obrębie filologii hiszpańskiej praca jest monografią na temat tej formy i dobitnie stwierdza przynależność do niej wybranych utworów.

Pole badań stanowią cztery utwory: *El diablo mundo* („Diabelski świat”, publ. 1840-1841) José de Esproncedy, *Don Opas* (1840) José Joaquina de Mory, *Beniowski* (1841) Juliusza Słowackiego i *Don Juan Poznański* (1844) Ryszarda Berwińskiego. Wszystkie one posługują się podobną techniką narracyjną i zawierają wiele innych elementów charakterystycznych dla romantycznego poematu dygresyjnego. Zaproponowane utwory układają się w pary według swojej wartości artystycznej: *El diablo mundo* i *Beniowski* należą do najwybitniejszych dokonań romantyzmu w swoich krajach, natomiast *Don Opas* i *Don Juan Poznański* to dzieła twórców o mniejszym znaczeniu, co jednak nie przekreśla wartości, jaką wnoszą do studiów nad poematem dygresyjnym. Przeciwnie, to właśnie dzieła niższej rangi przekazują to, co najsilniej zakorzenione w swojej epoce, substrat praktyki literackiej swoich czasów.

Korpus złożony z czterech tekstów pozwala rozciągnąć rozważania na

twórczość literacką obydwu krajów i zrównoważyć konkluzje dociekań. W ten sposób otrzymuje się symetryczną wizję omawianej formy literackiej w polskiej i hiszpańskiej przestrzeni literackiej. Jednocześnie pozwala to zrealizować zamierzenie udowodnienia potrzeby i zasadności terminu *poemat dygresyjny* w odniesieniu do poezji hiszpańskiej.

Literatura polska jawi się w tym kontekście jako bardzo interesujący punkt odniesienia. Oczywiście w przypadku rozważań na obrany temat odwołanie do *Don Juana* Byrona nie umniejsza korzyści, jakie dla badań porównawczych na poziomie ogólnym i szczegółowym ma *Beniowski* Słowackiego, doskonały przykład skryształowanego poematu dygresyjnego. Jest to utwór przejawiający jego cechy paradygmatyczne, a przy tym przynależący do „peryferii” romantyzmu europejskiego, podobnie jak *El diablo mundo*, najwybitniejszy poemat dygresyjny w romantyzmie hiszpańskim. W Hiszpanii, mimo braku rozpoznań teoretycznych, istnieje praktyka literacka, która pozwala na wprowadzenie terminu. Niniejsza rozprawa korzysta z ustaleń badaczy polskich i przenosi je na grunt hiszpański, aby wykazać analogię uprawniającą przeniesienie.

W istocie niektórzy badacze hiszpańscy w swych tekstach krytycznych wydają się bliscy sięgnięcia po termin poematu dygresyjnego. Ich analizy odwołują się do parametrów (pojęć, kategorii), które bezpośrednio go charakteryzują. Ostatecznie jednak nie pojawia się kwalifikacja genologiczna, która objęłaby ich trafne rozumienie właściwości poematu. Termin *poema digresivo* proponowany w pracy, wzorowany na pojęciu polskim, wydaje się właściwszy niż angielski *ironic poem*, który, jakkolwiek pochodzi z samej kolebki komentowanej formy literackiej, jest nazbyt ogólny; termin polski wskazuje na jeden z jej najważniejszych wyróżników strukturalnych – dygresję.

Z kolei w Polsce, choć samo pojęcie jest dziś powszechnie uznane i używane, opracowania krytyczne nie są obfite. Fundamentalna praca Stefan Treugutta z roku 1964, wznowiona w 1999, utrzymuje swą pozycję jedyne obszernego opracowania poświęconego konkretnie poematowi dygresyjnemu Słowackiego. Istnieją szczegółowe prace na tematy pokrewne, jak ironia romantyczna, gawęda, dziedzictwo Ariosta w epice itp., brakuje jednak próby

połączenia tych linii badawczych wyłącznie pod kątem poematu dygresyjnego. Niniejsza dysertacja taką próbę podejmuje. Ponadto skontrastowanie utworów polskich z hiszpańskimi przyczynia się do poszerzenia kontekstu europejskiego w studiach nad polskim romantyzmem – który to kontekst wciąż jest słabo obecny na tym obszarze badań. Poza ogólnie znaną rolę literatury hiszpańskiej w początkowej fazie romantyzmu europejskiego interesujące jest zestawienie źródeł poematu dygresyjnego w odmiennych tradycjach literackich.

Z przyczyny braku terminu w Hiszpanii i, co z tym związane, identyfikacji poematu dygresyjnego jako odrębnej formy literackiej, *El diablo mundo* Esproncedy był często źle rozumiany i oceniany. Czytelnicy-krytycy nie potrafili zrozumieć jego formuły, zarzucając autorowi niespójność, chaotyczną kompozycję i próby maskowania pustej treści. Z tej samej przyczyny nie doceniano tego, co niniejsza praca uważa za najważniejsze dokonanie poety: przedstawienie prawdziwie romantycznego podmiotu ironicznego, który przekracza swą postać podmiotu-typu, obecną we wcześniejszej twórczości Esproncedy. Ponadto *El diablo mundo* łączy podmiot z językiem; operując na tych dwóch osiach, osiąga pełną wizję romantycznej egzystencji i epistemologii.

Z uwagi na znaczącą zasługę i stosunkowo niewielkie w tym zakresie uznanie poematu Esproncedy, kuszące jest zestawienie go z *Beniowskim*, który to utwór cieszy się pełnym uznaniem swej wartości artystycznej jako poemat dygresyjny. Ze względu na stopień swej krystalizacji i samoświadomości, dzieło Słowackiego jest dogodnym punktem odniesienia dla analizy. Ponadto wszystkie cztery komentowane poematy łączą inne rysy wspólne, jak wspomniana „peryferyjność” romantyzmu hiszpańskiego i polskiego, etap emigracji lub wygnania w życiu autorów, interesujące zagadnienie obecności rodzimej tradycji literackiej w tkance utworów, czy wreszcie „kresowość” obu literatur (zob. kresy wschodnie w Polsce i temat Maurów w Hiszpanii, czy status przedmurza chrześcijaństwa w obydwu przypadkach).

Beniowski i *El diablo mundo* to przykłady znakomitej poezji połączonej z bogatą podstawą myślową. Oprócz swej wartości lirycznej, zawierają narrację ironiczną, która w przypadku Słowackiego rozbija ciągłość fabularną, w zamian za co przedstawia jednak dygresyjną odyseję podmiotu romantycznego. *El diablo*

mundo to poemat o charakterze filozoficznym i metafizycznym, bez uszczerbku dla konsekwentnie prowadzonej fabuły, w czym Espronceda różni się dość znacznie od Słowackiego. Poemat, powszechnie wychwalany za swe osiągnięcia liryczne, jest również wysoce ironiczny, co zostało w pracy udowodnione i podkreślone. *Don Juan Poznański* Berwińskiego i *Don Opas* Mory także zawierają przesłanki poematu dygresyjnego. W *Don Juanie Poznańskim* wybija się intencja krytyczna; co do formy, jest to dzieło eksperymentalne. Jednak Berwiński zajmuje pozycje zdecydowanie antyromantyczne. *Don Opas* to najmniej romantyczny z omawianych poematów. Dominujący zamysł krytyczny i kształt satyry osadzonej w konkretnym kontekście historycznym (porównanie XIX-wiecznej Hiszpanii do czasów inwazji Maurów) góruje tu nad kreacjonizmem charakteryzującym pozostałych poetów i eliminuje z tekstu prawie zupełnie ironię romantyczną. Utwór jest raczej satyrą w typie neoklasycystycznym, jednak zawiera element, który decyduje o jego przynależności do romantyzmu: przedstawia nie opis swoich czasów, a ich dialektykę.

Poemat dygresyjny jest zagadnieniem, które znakomicie przedstawia żywotne aspekty romantyzmu, biorąc pod uwagę fakt, że obejmuje całość przemian podmiotu romantycznego, jak również ewolucji romantycznej liryki i epiki. Poemat i jego narrator stanowią katalog i emblemat romantycznych transformacji w rzeczonych dziedzinach. Osobowość podmiotu ironicznego okazuje się nie mniej charakterystyczna dla romantyzmu niż topika poety-wieszca, buntownika, kochanka itd. Wynikająca stąd swoista synteza epoki jest możliwa w jej późnym okresie, dlatego z poematem dygresyjnym wiąże się artystyczna dojrzałość romantyzmu. W tym kontekście omawiana forma poetycka reasumuje przemiany literackie i kulturowe, ale również wyraża samoświadomość narratora jako tego, który nie tylko postrzega i poznaje przedstawianą rzeczywistość, lecz także świadomie przyjmuje rolę opowiadającego i nadaje treści przebieg czasowy oraz porządek – jakkolwiek byłby on ironiczny.

Beniowski, pisany w latach 1840-1841, sytuuje się w późnym okresie pierwszej romantycznej generacji w Polsce. Wczesne formy literackie, jak również twórczość pierwszego pokolenia przeobraziły się, zyskały nowy wyraz,

nową artykulację lub – jak ma to miejsce w przypadku Słowackiego – rozczłonkowały się. Dojrzwaniu i dojrzałości towarzyszy kryzys form, które petryfikują się i stają nieoperatywne wobec potrzeby nowej ekspresji. Przykładem takiego procesu jest ewolucja modelu byronicznego w literaturze polskiej, który w latach 30. XIX w. zamienia się w stereotyp. W takim przypadku paradygmat może przetrwać tylko jeśli zostanie przekroczony. W Polsce przekroczenie dokonuje się za sprawą Słowackiego.

Co do poematów hiszpańskich, zwłaszcza *El diablo mundo*, ich specyfika polega na przeprowadzaniu owej transformacji w oderwaniu od swojego kontekstu: w roku 1840 (około którego powstają wszystkie omawiane poematy), globalnie rzecz ujmując, hiszpański romantyzm nie może być nazwany późnym. Jednak Espronceda, za przyczyną swojego utworu, przyspiesza dojrzewanie romantycznego podmiotu. Nie jest to zatem, jak uważało wielu krytyków, wypadek na drodze romantyzmu hiszpańskiego, a jego energiczna afirmacja w dziedzinie podmiotu i rewolucji wyrazu poetyckiego.

Metoda

Rozprawa ma charakter komparatystyczny, jednak nie koncentruje się na kategoriach bezpośredniego wpływu ani paralelizmu, traktowanych jako narzędzia, nie jako ośrodek postępowania w pracy nad tekstami. Bardziej niż obecność elementów zapożyczonych od innych autorów (Byron, Ariosto) interesujące są teksty jako mniej lub bardziej paradygmatyczne. W istocie idzie o usytuowanie ich na skrzyżowaniu paradygmatu i wariantu indywidualnego. Co do paralelizmów, praca nie stwierdza ich w wymiarze czysto dokumentalnym, a stara się doprowadzić je do wspólnego rdzenia. Z drugiej zaś strony określa specyficzny charakter każdego z zestawianych utworów. Używa zatem metody skupiającej, zmierzającej do ustalenia cech wspólnych i wyegzemplifikowania tychże; jednocześnie wydobywa indywidualną koncepcję, styl, język itd. każdego z analizowanych autorów. Metodologia pracy nad tekstami opiera się na podkreślanej w komparatystyce idei jedności i wielości (zob. Guillén 1985).

Co do aspektu komparatystycznego w genologii, rozprawie przyświeca koncepcja, która nad pojęcie gatunku przedkłada pojęcie formy literackiej.

Teksty są dobrane według swojej zróżnicowanej wartości artystycznej, w celu zaprezentowania jak największej liczby możliwych problemów, ich realizacji i implikacji. Dzięki temu otrzymany obraz zagadnienia jest jednocześnie pełniejszy i bardziej szczegółowy.

Niniejsze studium komparatystyczne przedstawia specyficzne cechy poematu dygresyjnego w obszarach literackich tak różnych jak Polska i Hiszpania, choć nie zaistniały między nimi bezpośrednie związki w tej materii. W związku z tym konieczne stało się przywołanie zjawisk i postaci, które stanowiły tło i zaczątek pojawienia się poematu w literaturze powszechnej (w tym przypadku, europejskiej); konieczne jest odwołanie do Byrona, zwłaszcza jako autora *Don Juana* (1818-1823).

Wobec zbieżności, zarówno oczywistych jak niespodziewanych, które można odkryć w komentowanych tekstach, należy też wykorzystać możliwość obserwacji różnic między zestawianymi zjawiskami. Tego rodzaju dwutorowe porównania – pozytywne i negatywne – w obrębie jednej formy literackiej są korzystne i owocne.

Układ treści

Rozdział I dysertacji omawia ramy teoretyczne poematu dygresyjnego. Rozpoczyna się próbą jego definicji, a ostrożne pojęcie próby wynika stąd, że studium w całym swoim przebiegu takową stanowi. Jedną z przyczyn, dla których zadanie to musi się odbywać w wielu odsłonach jest fakt, że poemat dygresyjny nie jest sformalizowany poetyką normatywną.

Po ogólnym opisie następuje przedstawienie innych form literackich istotnych dla tematu: gawędy (w kontekście romantyzmu polskiego i ze względu na *Beniowskiego*), romancy oraz legendy romantycznej i poematu heroikomicznego.

Romanca to jedno ze źródeł epiki hiszpańskiej. Dla rozprawy szczególnie ważne jest istnienie cyklu epickiego o królu Rodrigo, którym inspirował się Mora w *Don Opasie*. W epoce romantyzmu romanca przeżywa renesans, z uwagi na zainteresowanie twórców formą, która najlepiej wyraziła specyfikę narodową Hiszpanów. Zgodnie z powszechną tendencją, w Hiszpanii dochodzi do spotkania

twórczości oryginalnej i pracy filologiczno-edytorskiej na tym terenie. Poemat dygresyjny posiada cechy podobne do romancy, na przykład w warstwie epickiej, gdzie dowolnie traktuje się treść i konfiguruje ją zgodnie z założeniami autora.

Legenda romantyczna w Hiszpanii jest związana z romancą i tak jak ona, na początku XIX w. przeżywa odrodzenie. Istnieje również cykl legend o królu Rodrigo. Legenda często posługuje się maską ezopową, jak ma to miejsce w *Don Opasie*. W legendzie widać też romantyczne przemiany epiki. Zdaniem Vincente Llorensa, tym, co odróżnia romantyka od klasyka jest „świadomość odległości historycznej” (zob. Díaz Larios 1997). Warstwa językowa i retoryczna legendy przedstawia sobą podobieństwo do poematu dygresyjnego, w tym, co dotyczy kontrastów nastroju i wyrazu – tu np. połączenie codzienności i wzniosłości, powagi i dobrodusznego humoru. Podobnie traktowanie bohatera i jego ocena przez narratora zapowiadają swobodę poematu dygresyjnego.

Poemat heroikomiczny na pozór paradoksalnie i owszem ironicznie łączy poemat dygresyjny z tradycją wielkich form epiki wierszowanej. XVIII-wieczna burleska, jego bliska poprzedniczka w czasie, łączy się z nim w rozmaitych parametrach estetycznych. *Don Opas* przejmuje mechanizmy epopei w zakresie fabuły oraz typ scenerii (królowie, rycerze, bitwy, sprawy państwowe itd.). *Beniowski* i *El diablo mundo* czerpią z niej wielkość, rozległość swojego zamysłu. Jednak ambicja przedstawienia kondycji ludzkiej w tych utworach ma źródła romantyczne: rola historii jest dużo mniejsza niż w epopei starożytnej; z kolei jest też mniej ważna niż aspekt filozoficzny i romantyczna wizja człowieka. Fabuła jest nieciągła, a dodatkowo indywidualizm romantyczny przenosi miejsce akcji z pola bitwy do duszy ludzkiej. Tam toczy się pojedynek człowieka z samym sobą i z Bogiem.

Poemat dygresyjny, podobnie jak heroikomiczny, posługuje się zderzeniem niskości i wzniosłości. Ta ostatnia pochodzi z epopei; niskość natomiast ma oparcie w warstwie językowej, stylu i w karykaturalnym, demaskującym przedstawieniu bohaterów (w *Don Opasie* np. rozdzwięk między statusem króla a pobudkami jego działań). Cel dydaktyczny satyry heroikomicznej ma natomiast taką konsekwencję, że powoli włączane są do niej komentarze, opinie, sądy, a także dygresje – refleksja bardziej prywatna .

Nowożytna epika w sposób, jak się zdaje, nieunikniony przyjmuje coraz silniejsze znamię podmiotu narracyjnego i pluralizm punktów widzenia.

W **Rozdziale II** omawiane są pojęcia i kategorie estetyczne o podstawowym znaczeniu dla poematu dygresyjnego, mianowicie ironia i ironia romantyczna, z podrozdziałem poświęconym satyrze, następnie dygresja i romantyczny fragmentaryzm. W tej części znajduje się też omówienie obecności Byrona w Polsce i w Hiszpanii (faktografia, recepcja krytyczna i przetworzenie byronizmu w twórczości artystycznej obu krajów).

Ironia romantyczna jest omawiana w swoich związkach z ironią retoryczną, litotą oraz z ironią sokratejską. Podkreślenie statusu kategorii w jej przypadku prowadzi do pomniejszenia znaczenia wyróżników formalnych, nie dlatego, by ironia była mało podatna na wcielanie się w figury literackie, a dlatego, że jej zasięg przekracza wyraźnie granice genologiczne.

Romantycy koncentrują swą refleksję nad ironią na tym, co przedstawia dla nich sens twórczości. Rehabilitują – po czasach odwrotu od takiego rozumowania – jej aspekt filozoficzny. Upatrują w ironii czynnik łączący literaturę i filozofię, dzieło sztuki i myśl, i – z drugiej strony – podmiot i materię, artystę i dzieło. W tym kontekście wymiar retoryczny ma znacznie mniejsze znaczenie; do głosu dochodzi spuścizna Sokratesa jako postawa, metoda, etyka i narzędzie.

Ironia romantyczna prowadzi do odkrycia sztuczności dzieła artystycznego. Schleglowska permanentna parabaza jest tego narracyjną konsekwencją. Na tym tle dochodzi również do usankcjonowania roli czytelnika w ironicznym systemie komunikacji. W ironii retorycznej, jej odmiana romantyczna wymaga audytorium, słuchacza, który prześledzi sprzeczności tekstu i na tej podstawie zrekonstruuje intencję ironiczną. Podobnie w ironii romantycznej, sprzeczności przedstawione przez autora oczekują na potwierdzenie i uczestnictwo czytelnika.

Praca omawia też relacje, jakie powstają w kontakcie ironii z niektórymi kategoriami literackimi i moralnymi. Romantyzm jest zaprzeczeniem domniemanej nieprzystawalności ironii, opalizującej i zmiennej, i liryki, która jest zdecydowaną afirmacją podmiotu (cf. Ballart 1994). Poemat dygresyjny śmiało

łączy obydwie postawy. Związek ironii i mimesis jest problematyczny, gdyż działanie narratora ironicznego od początku zapowiada postawę amimetyczną lub antimimetyczną. Podmiot jest czynnikiem modyfikującym właściwości literatury w kontakcie z ironią. Za pomocą przyjętego dystansu, nieustannego korygowania własnych wypowiedzi i – naturalnie – dygresji, pomniejsza wiarygodność wszystkiego, co znajduje się poza nim, a zatem także wiarygodność mimetyczną tekstu.

Dysertacja porusza także kwestię ironii, wiary, pewności i stabilności przekonania. Zjawisku ironii towarzyszy zanik nieomyślności i pojęcia centrum w świecie, w sztuce, w społeczeństwie, w języku itd. Pod tym względem mamy tu do czynienia z emblematyczną jakością szeroko pojętej nowoczesności. Romantyzm oddaje przemianę pojęcia i znaczenia autorytetu, jednak w istocie nie unieważnia on całkowicie idei centrum, tworzy raczej kulturę policentryczną.

Ponadto w tej części rozprawy omawiany jest m.in. związek ironii i dialektyki oraz manifestacyjnie artystyczny charakter poematu dygresyjnego.

Powodem, dla którego obok rozważań o ironii pojawia się satyra, jest zamiar jak najjaśniejszego i najbardziej wielostronnego objaśnienia, czym jest ironia. Satyra nie jest w zasadzie źródłem poematu dygresyjnego pierwszej wagi. Jednak wobec proponowanego korpusu tekstów, zwłaszcza z uwagi na *Don Opasa*, konieczne stało się jej omówienie; jej usytuowanie w tym punkcie pragnie unieważnić ewentualną identyfikację satyry z ironią, szczególnie biorąc pod uwagę fakt, że w rozważaniach wokół poematu dygresyjnego właściwym pojęciem jest nawet nie sama ironia, a ironia romantyczna. W tym układzie sąsiedztwo satyry objaśnia jeszcze wyraźniej, czym nie jest ironia i czym nie jest ironia romantyczna. Innym istotnym powodem umieszczenia satyry w tym rozdziale, a nie obok gatunków pokrewnych, jest to, że – z punktu widzenia przedmiotu tej rozprawy – jej waga przejawia się w oderwaniu od satyry jako formy gatunkowej poematu satyrycznego, pamfletu itp. (podobnie jak ironia przenika różne formy pisarskie). Tym niemniej, w dysertacji podkreślono różnice między ironią i satyrą, które odpowiadają ustaleniom Claudette Kemper (1967). Badaczka podaje cztery aspekty opozycji (pierwszy z elementów odnosi się do ironii, drugi do satyry): wolność–przekonanie, maska zmienna–stała, amoralność–

charakter moralny i poznanie siebie samego poprzez perspektywę własną–perspektywę społeczeństwa.

Podnoszona jest też kwestia zaangażowania u satyryka i ironisty, u którego pierwszorzędym wyróżnikiem jest zawieszenie sądu i zmniejszona lub zgoła znikoma zdolność do tworzenia stabilnych systemów wartości. Wreszcie kwestia prawdy, do której obaj przywiązują wagę: satyra nie przekazuje dialektyki zjawisk, czyli *pneumy* umysłu ludzkiego, zdaniem romantyków. Satyra apeluje do sądu, rozumu, zaś ironia wyzywa czytelnika na pojedynek.

Dygresja to, obok oktawy, podstawowy wyróżnik strukturalny analizowanego typu poematu. Praca przedstawia jej początki antyczne, następnie stosunek dygresji nowożytnej do starożytnej oraz jej związek z tym, co irracjonalne (Vico). Rozważane są możliwości ontologiczne i epistemologiczne dygresji: jako przedstawienie myśli, języka i umysłu w stanie przedwerbalnym. Dygresja ma też związek z dialektyką i chromatyką myśli. Nasuwa pytanie o stosunek dodatniości i ujemności, afirmacji i usuwania, pełni i próżni.

Włączenie fragmentu i fragmentaryzmu w krąg kategorii o podstawowym znaczeniu dla przedmiotu tej dysertacji ma uzasadnienie podobne jak w przypadku satyry. Podobnie jak ona, fragment w sensie gatunkowym ma tu ograniczony wkład. Natomiast z punktu widzenia dyskursu dygresyjnego niezmiernie istotna jest romantyczna idea fragmentu znaczącego, estetyka niedokończoności, jak również idea nieskończoności, do której odsyła. Fragment ustanawia swoistą metodologię estetycznego i filozoficznego *pars pro toto*. Pozwala przedstawić całość, globalny sens, za pomocą wycinka, podobnie jak ironia romantyczna. Pod tym względem różnią się one od ironii retorycznej, w której najpierw musi się całkowicie ujawnić sens globalny wypowiedzenia, gdyż dopiero wtedy zostaje osiągnięty cel retora. Fragment uwidocznia pragnienie przekazywania sensu, pragnienie znaczenia, które przenika całą działalność romantyków. Zarazem jest on nośnikiem ich przekonania o częściowości poznania ludzkiego.

Fragment jest też próbą wyposażenia tekstu pisanego w dynamikę słowną. Tutaj odkrywa się kolejny związek z ironią, która jest niezbywalnie dynamiczna. Jest też do pewnego stopnia podobny do pisarstwa w odcinkach (z woli

Esproncedy opublikowano w ten sposób *El diablo mundo*).

Lord Byron stał się obecny w Polsce i Hiszpanii dzięki licznym tłumaczeniom. Reakcje twórców i publiczności były jednak różne. Dla poematu dygresyjnego w obu krajach ma on znaczenie podstawowe. *Don Juan* Byrona skłania do pytań o autorytet narratora, jego faktyczną rolę i odpowiedzialność. Źródło głosu narratora jest niepewne. Natomiast Byron proponuje jednocześnie problematyzację tych zagadnień w poemacie. Metaliterackość *Don Juana* czyni go dokumentem twórczości i dokumentem przewartościowania literatury oraz roli poety. Jest też swoistą biografią człowieka romantycznego w wymiarze indywidualnym i w jego związkach ze społeczeństwem, oraz na tle historii, której jest uczestnikiem.

Część II rozprawy rozpoczyna się od prezentacji biograficznej i krytycznej wszystkich czterech autorów oraz wstępnego omówienia analizowanych utworów. Poeci omawiani w **Rozdziale I** są sytuowani w kontekście swych rodzimych romantyzmów, przy czym położono nacisk na to, co w ich artystycznym *curriculum vitae* prowadzi ich do ironii, dygresyjności czy wreszcie poematu dygresyjnego. Część poświęcona Esproncedzie jest pod tym względem szczególnie rozbudowana: niniejsza dysertacja proponuje odczytanie całej jego twórczości z perspektywy *El diablo mundo*, który jawi się jako jej kulminacja. Ta część pracy omawia też koleje recepcji utworu i wykazuje nieprzystawalność instrumentarium krytyki do jego podstawowych właściwości.

Rozdział II jest poświęcony środkom i sposobom wyrazu poematu dygresyjnego oraz tematom, jakie poruszają wybrane utwory. Wcześniejsze ustalenia teoretyczne są teraz przenoszone na grunt tekstów. Jednak najpierw niektóre pojęcia są szczegółowiej rozwijane.

Pierwszy podrozdział dotyczy dialektyki poematu dygresyjnego, ironii i dygresji. W tekstach znajdują się różne rodzaje dygresji i różne sposoby jej zapisu (np. dygresja wewnętrznie rozszczepiona, stopniowana czy nawet oznaczana graficznie).

Dygresja może przybierać charakter fabularny, jak ma to miejsce w *El Canto a Teresa* („Pieśni do Teresy”), drugiej części *El diablo mundo*, całkowicie

niezależnej pod względem fabularnym; podobnie w epizodach *Beniowskiego*, gdzie narrator wybiega ku pobocznym historiom (np. epizod psa ludożercy).

Interesujący jest aspekt autotematyczny dygresji: ujęcie jej w poemacie jako zapisu ruchu myśli. Dygresja zyskuje tym sposobem wielką wagę poznawczą. Ma też wartość siły ożywczej w przestrzeni, w której się pojawia. Umożliwia przełamanie monotonii zjawisk, jednostajnego rytmu, który nimi rządzi, i który niesie zastój oraz śmierć.

Podrozdział drugi jest w istocie rozdziałem o stylu. Omawiane są w nim zjawiska zerwania, przeskoku, kontrastu i mieszania różnych jakości. Wszystkie je łączy zasada zmiany.

Ze zmianą łączą się takie praktyki, jak unicestwianie wzniosłości lub innych starannie budowanych efektów za pomocą drobnej zmiany tonacji w dyskursie narratora. Podobnie przedstawienie bohatera i tworzenie relacji między narratorem a bohaterem jest często poddane tej zasadzie.

Zmiana obejmuje wszelkiego typu zerwania, przeskoki przestrzenne, czasowe, myślowe i stylistyczne, przesunięcia, kontrasty i zderzenia.

Zdaniem Italo Calvino, zmiana stanowi sekret oktawy Ariosta. Oktawa opiera się na nieciągłości. Calvino proponuje przy tej okazji formułę „zmian prędkości” w poemacie. Nieciągłość rytmiczna i zmiany w tonacji psychicznej i intelektualnej umożliwiają różnorodność poematu (Calvino1990).

Friedrich Schlegel uważa zerwanie – permanentne zrywanie – za warunek trwania zjawisk. Jego zdaniem, samo życie jest możliwe dzięki powtarzanemu zaburzeniu i przerwaniu płynności toku.

Zerwanie łączy się z mieszaniem zjawisk czy porządków za sprawą wspólnej im preferencji ruchu rozpraszającego. Mieszanie zjawisk nie tworzy połączeń między nimi; narrator nie pragnie ich również spajać ani harmonizować ze sobą. Inaczej synteza, której patronuje Ariosto, zwłaszcza w dziedzinie stylu. Synteza ma związek z dialektyką ironiczną.

Zerwanie może się przejawiać w fabule, gdy narrator odmawia kontynuowania swojej opowieści. Przypadek odwrócony lecz podobny to pozwolenie, by przyszłość poematu i samego narratora określił bohater.

Kontrasty omawiane w pracy mają charakter językowy bądź niejęzykowy.

W tym pierwszym przypadku są to np. anachronizmy (*Don Opas*), które destabilizują ton utworu. Wśród kontrastów niejęzykowych obserwujemy na przykład spiętrzenie różnorodnych zjawisk w opisie (*El diablo mundo*) czy charakterystykę bohaterów za pomocą groteski, aby wydobyć ich mierność (*Don Opas*) lub dać pokaz możliwości ironii romantycznej i narratora (*Beniowski, El diablo mundo*).

Zmiana i jej wcielenia jako pojęcie kluczowe dla rozumienia stylu w poemacie dygresyjnym jest odbiciem reguły, która rządzi m. in. fenomenologią dzieł.

Kolejny podrozdział jest poświęcony instancjom tekstowym podmiotu, narratora i czytelnika oraz osi metaliterackiej poematu dygresyjnego.

Narrator jest wspólnym mianownikiem dla rozproszonych elementów dzieła. Stanowi element jednoczący pośród materii celowo różnorodnej. Z drugiej strony, z uwagi na jego centralną pozycję w utworze, jest przyczynkiem do odczytania poematu jako poetyckiej autobiografii podmiotu. Jest to autobiografia szczególnie, napisana w pierwszej osobie ale w licznych głosami; osobista opowieść, z którą podmiot się utożsamia i wobec której się dystansuje; credo i zerwanie solidarności; wyrażanie opinii i oczekiwanie na opinię czytelnika. Trudna, lecz faktyczna koherencja poematu wiąże się bez wątpienia z działaniem narratora, który posiada i wprowadza jedność umysłową i intelektualną, niezależnie od typu prowadzonego dyskursu i podejmowanych eksperymentów. Narrator gwarantuje też ciągłość dialogu z czytelnikiem, a nawet ze światem przedstawionym, którego byt i żywotność jawnie zależą od niego.

W romantycznym poemacie dygresyjnym narratora można utożsamiać z autorem i podmiotem. Guillermo Carnero (1999) rozumie *El diablo mundo* jako propozycję „eksploracji, krytyki i przekroczenia” podmiotu romantycznego. Indywidualizm romantyczny istotnie jawi się jako konieczne odniesienie w analizie poematów. Natomiast geneza nowożytnego i nowoczesnego indywidualizmu jest bardziej skomplikowana niż wskazywałaby na to jego dzisiejsza oczywistość. Idea osoby, która stoi u jego podstaw, z początku była zupełnie pozbawiona wymiaru psychologicznego. Pod tym względem wielki przełom stanowi dzieło św. Augustyna, który, jeszcze odosobniony, pojmuje

swoją duszę w sposób dynamiczny, w ruchu i zmianie. Ruch jest też jednym z najważniejszych parametrów optyki romantycznej. Osoby i przedmioty istnieją dzięki ruchowi, zaś obserwowanemu je człowiekowi ich ruch jest potrzebny dla lepszego ich objęcia i przyswojenia.

Perspektywa poematu dygresyjnego względem podmiotu jest w istocie dość szczególna. Definiuje go z pozycji indywidualizmu, afirmatywnego, walczącego, reprezentowanego przez narratora; jednak za przyczyną ironii do narracji wprowadzany jest dystans, jak również elementy, które abstrahują od podmiotu oraz świadomość sztuczności, umowności dzieła. W ten sposób poemat powraca do starożytnego utożsamienia podmiotu i maski, antycznej *persony*. Maską jest rzeczą całkowicie naturalną u ironisty. Akceptując sztuczność dzielącą podmiot od maski, można odkryć prawdę o podmiocie. Sytuacja ta objaśnia metaliterackość i – szerzej – metaartystyczność poematu dygresyjnego.

W lekturze utworów omawianego typu często powstaje pytanie, czy narrator ma status wewnętrzny czy zewnętrzny wobec tekstu, czy jest częścią świata przedstawionego, czy też nie. Jednak w tekście, którym rządzi ironia, bycie wewnątrz lub na zewnątrz jest wyborem tymczasowym. Zmiana perspektywy jest oksymoronicznie stała. Podobna wątpliwość wynika z parabazy: będąc w zasadzie gestem wyjścia z dzieła, parabaza często okazuje się wejściem, czy nawet wtargnięciem w jego obręb (Waugh 1984).

Wśród zagadnień związanych z narratorem należy też podkreślić problem jego szczerości oraz jego samoświadomości jako artysty (również rzemieślnika, czy wręcz wyrobniaka dzieła).

Obecność czytelnika jest starannie utrzymywana w dziele za sprawą narratora. Ciągłość tej obecności jest być może bardziej znacząca niż manifestacyjne przejawy podmiotu, gdyż jest ona warunkiem ciągłości samego utworu. Pod tym względem poemat dygresyjny wykazuje podobieństwo do listu, którego warunkiem jest oczekiwanie odpowiedzi i potencjalna interakcja. Idea przekroczenia schematu komunikacyjnego skoncentrowanego wokół narratora jest owocem momentu zmiany. Idzie tu o zmianę na poziomie ideowym, historycznym itd., jaka zachodzi w epoce romantyzmu. Poemat dygresyjny odzwierciedla nie tylko konieczność nowego wyrazu tych przemian, ale także

konieczność wynalezienia dla nich ekwiwalentu estetycznego. Autorzy mają świadomość, że żyją w czasie kryzysu, co zgodnie z grecką etymologią słowa zakłada konieczność wyboru. W związku z tym podejmują zmianę od środka tekstu, zmieniając parametry i walor instancji tekstowych, szukając formy literackiej adekwatnej do nowoczesnej świadomości. Czytelnik jest w tej sytuacji współpracownikiem, czy wręcz współnikiem narratora, jednak w ich relacji obecna jest ciągła tymczasowość i nieustanna aktualizacja. Czytelnik jest też często stawiany w roli uprzywilejowanego lecz biernego widza.

Warstwa metaliteracka poematu dygresyjnego obfituje w rozważania na temat literatury, warsztatu pisarskiego, stosowanych bądź – przeciwnie – odrzucanych rozwiązań, fabuły, rymu, konwencji literackich itp. Narrator stanowi pryzmat filtrujący te elementy. Stefan Treugutt słusznie określa *Beniowskiego* mianem szczególnej epopei o sobie samym piszącym epopeję (Treugutt 1999: 190). Badacz podkreśla, że zamysłem Słowackiego było stworzenie zapisu myśli zamkniętej (zamykanej) w formę oktawy.

Wedle podstawowej definicji, metaliterackość to pisarstwo świadome samego siebie. Taki punkt wyjścia zakłada ekspozycję podmiotu w trakcie tworzenia, jak również ekspozycję wnętrza dzieła. Jedną z konsekwencji tej sytuacji jest zwrócenie uwagi na fałszywe założenie przezroczystości dzieła. Pierwszą po temu przesłanką jest odkrycie nieprzezroczystości języka. Ponieważ nie można ominąć ani pokonać nieprzejrzystej przeszkody, autorzy przemieniają ją w pośrednika; niedoskonałość staje się źródłem poznania, twórczości i poezji. Tu ponownie pojawia się ironia, a jej obecność wynika z faktu podkreślania wady, ułomności i odsłaniania tego, co zwykle starannie ukryte, jak niewystarczalność formuły poetyckiej, niepewność autora, wątpliwości co do sposobu kształtowania dzieła i inne widoczne pęknięcia i spojenia tekstu. Metaliterackość jest konsekwencją postawy sokratejskiej, która poprzez niedoskonałość, choćby była ona udana, dociera do prawdy.

Metaliterackość doskonale podkreśla przejrząły, tępy mechanizm. Iluzja dotarła do swoich granic i romantycy dostrzegają konieczność przekroczenia martwej formy. Metaliterackość jest więc zapisem wewnętrznej debaty wokół pojęcia granicy i wokół pojęć, które utraciły moc w literaturze i sztuce.

Rozdział 2 jest, jak wspomniano, poświęcony tematowi poruszonym przez komentowane utwory. Ich zakres tematyczny jest niezwykle szeroki i zróżnicowany. Z uwagi na intencję rozprawy, by obserwować sposób realizacji w tekstach ogólnych cech poematu dygresyjnego, utwory są czytane i analizowane wedle tego, co je łączy, przy czym zachowane jest baczenie na ich indywidualny charakter. Różny stopień użycia środków poematu dygresyjnego w poszczególnych przypadkach, jak również piętno odcisnięte przez autora to parametry, które pozwalają odczytać zarazem paradygmatyczność i oryginalność tekstów.

Wśród poruszanych tematów znajdują się m.in. człowiek (w tym człowiek romantyczny), społeczeństwo, życie literackie, status pisarza, czas i stawanie się, budowa procesu społecznego czy historycznego, ojczyzna, rodzima kultura, metafizyka, miłość i kobieta. Autorzy są uważnymi obserwatorami swoich czasów; liczne odniesienia do nich splatają się z uogólnieniem problemów, refleksją bardziej abstrakcyjną, lecz nigdy nie oderwaną od pulsu epoki. W tym kontekście głównym tematem poematu dygresyjnego staje się sam jego podmiot.

Świadectwo podmiotu stanowi dominantę dwóch spośród czterech komentowanych tekstów, *Beniowskiego* i *El diablo mundo*. W *Don Juanie Poznańskim*, a zwłaszcza w *Don Opasie*, cel krytyczny przyćmiewa dezynwolturę podmiotu; zainteresowanie narratora różnymi stronami rzeczywistości nigdy jednak nie ustaje.

Człowiek romantyczny – to znaczy współczesny – jest tematem uprzywilejowanym w literaturze całej epoki. W poemacie dygresyjnym łączy się on z eksploracją podmiotu poetyckiego. W utworach jest obecna postać poety, również obraz wieszcz obdarzonego cechami prometejskimi i tytanicznymi (wyjątkiem *Don Opas*). W *Don Juanie Poznańskim*, który kwestionuje romantyzm pierwszego pokolenia, poeta zachowuje charakter wieszca, przyjmując na siebie zadanie przebudzenia narodu, by odzyskał dawną chwałę. Jednak twórca jest też świadom nieprzystawalności kondycji wieszca do swoich czasów. Poemat Berwińskiego odzwierciedla zwrot późnego romantyzmu ku realizmowi: odwrót od roli wizjonera i kapłana ku roli zwierciadła świata.

Poemat dygresyjny nie mógłby na dłuższą metę przedstawiać na serio

uroczystej wizji poety. Nie stanowi to jednak przeszkody, by wyrażać mocną i szczerą wiarę w poezję (tu zwłaszcza autorzy polscy). Mimo krytycznego, humorystycznego czy groteskowego obrazu poety, analizowane tu poematy przedstawiają poważną, a bynajmniej nie dogmatyczną, ideę poezji.

Człowiek jest przedstawiany także w powiązaniu ze zbiorowością, od której radykalnie odstaje lub dla której żyje (w wariacie prometejskim). Społeczeństwo symbolizuje to, czym nie jest jednostka, jednak nie zawsze jest to punkt widzenia naznaczony wzgardą. Mimo to w poematach dygresyjnych odnajdujemy najczęściej ujęcie antytetyczne. Charakterystyczna jest zwłaszcza uwaga i gwałtowna niechęć, jaką autorzy przejawiają wobec zbiorowości w chwili, gdy staje się ona tłumem. Największą liczbę refleksji na ten temat zawiera *Don Opas*; są to uwagi naznaczone pesymizmem, który nie pozwala wierzyć w demokratyczną mądrość ludu.

Jednak głównym celem ataków Mory jest nie lud, a władza. Utwór niestrudzenie dokonuje rozpoznania i krytyki wad rządzących, które doprowadziły do upadku kraju (refleksje na temat upadku są też silnie obecne w *Don Juanie...* oraz, w mniejszym stopniu, w *Beniowskim*). Pojawiają się tu pojęcia charakterystyczne dla zbioru idei społecznych, politycznych i historycznych XIX w., zatem nie tylko władza i lud, ale też demokracja czy opinia publiczna. Wszystkie cztery teksty przedstawiają zarówno lud, jak społeczeństwo; ducha i strukturę; historię i politykę. *Beniowski* polityką zajmuje się najmniej, ale zaświadcza o istnieniu bytu różnego od bohatera romantyzmu mesjanistycznego – ludu. Przedstawia mianowicie pojęcie społeczeństwa.

Romantyczny poemat dygresyjny zajmuje się tematem społeczeństwa ponieważ jest świadom sprzeczności i dialektyki jednostki i zbiorowości, które przepełniają epokę. Jak już wspomniano, być może dlatego właśnie *Don Opas*, dzieło najbardziej spośród wszystkich tekstów wyróżniające się charakterem debaty, przyjęło postać dygresyjną.

Temat współczesnego życia literackiego obejmuje aspekt polemiczny poematu dygresyjnego. Autorzy prowadzą osobistą dyskusję ze swoimi krytykami i przeciwnikami (tu zwłaszcza *Beniowski*). Zajmują się też zjawiskami ogólnymi, sposobem istnienia literatury w społeczeństwie, gustami, modami, publicznością

itd.

Wśród elementów kultury rodzimej poetów pojawia się krajobraz i kraj dzieciństwa (należy tu przypomnieć czynnik oddalenia przez emigrację). Rodzaje pejzażu są rozmaite, a szczególnie wyróżnić należy obraz stepu jako przestrzeni historii i metafizyki w *Beniowskim*. Utwór Słowackiego znakomicie przedstawia zagadnienia metafizyczne, podobnie *El diablo mundo*. Przy tej okazji autorzy dają pokaz swych możliwości poetyckich i umiejętności łączenia intensywności wyrazu z intymnością przeżyć.

Wśród refleksji na temat sił rządzących światem i kosmosem pojawia się też temat siły stwórczej. *El diablo mundo* przedstawia ją nie jako tożsamą z Bogiem, a jako narzędzie w ręku Boga. Ciągłość istnienia polega nie na przedłużaniu trwania, a na ciągłym odnawianiu się na przekór śmierci.

W omawianych utworach jest też obecny temat miłości i związany z nim temat kobiety, choć nie wszystkie postaci kobiece są przedstawione w tym kontekście. Nie powielają też jednego wzoru. Niniejsza dysertacja koncentruje się na postaci romantycznej kochanki.

Wizja miłości w tekstach charakteryzuje się zróżnicowaniem opinii, które zdają się mieć większą wagę niż przeżycie. Doświadczenie miłosne jest często doświadczeniem straty, w tym śmierci ukochanej, jak również rozczarowania, wspomnienia i in. Doświadczeniem miłosnym poematu dygresyjnego jest możliwość opowiedzenia miłości, co nie umniejsza autentyczności uczucia. W poemacie dygresyjnym doświadczenie polega bowiem na życiu i opowiadaniu przeżycia.

Miłość ma m.in. znaczenie przeżycia poznawczego. Jest to szczególnie widoczne w *El diablo mundo*, którego bohater, przemieniony ze starca w młodzieńca, musi od nowa poznać świat. Jego ukochana staje się jego przewodniczką w poznawaniu samego siebie i otaczającego świata. Należy tu podkreślić przedstawienie w poemacie inicjacji seksualnej bohatera, co znacznie wykracza poza powszechną konwencję romantyczną.

Postaci kobiece dają się ułożyć w pary zbudowane na zasadzie kontrastu. Jest to zawsze idealizowana kochanka romantyczna i inny typ postaci, jak wiedźma (*Beniowski*), wojowniczką (*Don Opas*) czy kobieta z ludu (*El diablo*

mundo). Obraz kobiety jest budowany bądź bezpośrednio, za pomocą poetyzacji opisu, bądź za pośrednictwem uczuć, które ona budzi. Niekiedy dają o sobie znać elementy klasycystyczne, w typie porównań czy sztafażu natury (*Don Opas* i do pewnego stopnia *El diablo mundo*). Poza przedstawieniem idealizującym (np. przez porównanie do anioła), kobieta poddana jest też zabiegom charakterystycznym dla romantycznej mizoginii (porównanie do mechanicznej kukły).

Beniowski przedstawia niezmiernie rzadko spotykaną postać kobiecą – Matkę Boską. Czyni to kilkakrotnie, w wizji Madonn z Częstochowy i Ławy Poczajowskiej, a następnie w widzeniu panienci Gruszczyńskiej.

Jednym z najważniejszych tematów obecnych w tekstach jest poznanie. Na tym polu poemat dygresyjny nasuwa pytanie o związek ironii i prawdy, i uwypukla fałszywość potocznego utożsamienia prawdy i szczerości.

Romantyzm formułuje szereg metod poznawczych takich jak ironia i intuicja, które uważa za drogę do wiedzy pełniejszej niż ta, do której prowadzą metody czysto racjonalne. Jednak nie jest prawdą, jakoby rezygnował z innych dróg, usankcjonowanych przez doktryny filozoficzne epok wcześniejszych. Idea poznania intuicyjnego współlistnieje z empiryzmem czy sensualizmem, co wyraźnie widać w *El diablo mundo*. W tym dziele jest też silnie obecny romantyczny indywidualizm poznawczy.

W badaniu literatury romantyzmu interesujące i potrzebne jest rozróżnienie między wiedzą-wiadomościami a wiedzą jako mądrością, analogicznie do różnicy między mózgiem a umysłem. Umysł jest definiowany jako mózg w działaniu (Wilson 1999). W kontekście romantyzmu znaczące jest niespotykane skojarzenie wiedzy z rozproszeniem, do którego prowadzi ironia. Wiedza jest kojarzona przeważnie z dodawaniem, budowaniem i konsolidowaniem. Ironia romantyczna rozwiązuje i rozprasza, przy czym nie odstępuje od idei prawdy.

Poznanie implikuje działanie umysłu w perspektywie procesu. Należy podkreślić wagę poznania przedmiotu nie w oddzieleniu, a w relacjach jakie tworzy z innymi przedmiotami.

Poznanie ma charakter próby. Dotyczy ona zdolności ludzkich, lecz jest

także próbą połączenia, dopasowania rzeczywistości i tego, co człowiek wie o niej – rzeczywistości i prawdy.

Poznanie ma znaczenie procesu (zatem raczej *poznawania*) oraz nauki, wiedzy. Adam, główny bohater *El diablo mundo*, w znaczącym momencie utworu odkrywa czas. Ta chwila oznacza koniec Raju i początek wygnania, w związku z czym pojawia się jednak nowe postrzeganie samego siebie jako bytu zanurzonego w bieg historii. Jeszcze bardziej znacząca jest scena, w której Adam po raz pierwszy ogląda swą postać w pałacowym lustrze; oznacza ona poznanie-rozpoznanie siebie za pomocą sztuki.

Adam jest empirykiem. Łączy pogoń za tym, co podpowiada mu wyobraźnia, z empirycznym charakterem przekraczania granic. W utworze podkreślona jest też waga sprawdzenia wiadomości, potwierdzenia ich własnym doświadczeniem.

W poemacie Esproncedy poznanie łączy się z innymi zagadnieniami, jak rozumienie, prawda i fałsz, konfuzja, złudzenie, wiara i wyobrażenie. Przedstawione są też różne warianty postaw wobec poznania: ciekawość, potrzeba, maksymalistyczny niepokój, przyjemność empiryzmu, zaufanie, frustracja itd.

W całej kwestii poznania najistotniejsza jest jednak rola umysłu, gdyż to on w tym procesie przedstawia człowieka, który pozostaje najważniejszym tematem romantyków. Tu pojawia się też zagadnienie pamięci, w którym powraca zjawisko dygresji. Stoi ona po stronie zjawisk związanych z życiem, po przeciwnej stronie niż unicestwienie. Dusza człowieka „odnawiając straconą pamięć”, jak mówi *El diablo mundo*, na powrót łączy rozproszone fragmenty i prowadzi do całości. Podobnie dygresja. Odnowienie pamięci oznacza ocalenie od zapomnienia, to znaczy od śmierci.

Śmierć stawia kres wszelkim dociekaniom i udziela odpowiedzi na wszystkie pytania, jakkolwiek jest to odpowiedź jałowa. Doprowadza wszystkie pytania do ekstremum niemożliwości i każe zamilknąć nauce. Burzy, zamyka i zrównuje rozmyślenia człowieka. Jest zatem całkowitym przeciwieństwem dygresji, która otwiera, poszerza, odnawia to, co ukryte i ocala od zapomnienia.

Tłem wykształcenia się poematu dygresyjnego jest, jak wspomniano wyżej, kryzys romantyzmu. Okoliczność ta jest widoczna za każdym razem, gdy poemat zawiesza lub przerywa swój tok. Romantyzm rozpoznaje kryzys i proponuje rozwiązanie w poemacie dygresyjnym. Kryzys implikuje przewartościowanie tego, co stanowi jego źródła oraz martwych, niewystarczających języków i pojęć, które stoją za martwymi formami. Jednocześnie pojawiają się nowe formy lub lepiej – formuły, jak ma to miejsce w przypadku poematu dygresyjnego. Ma on zdolność nicowania i zamykania starych form, a równocześnie otwierania dróg i kształtowania nowego języka i wyrazu.

Jenaro Talens w odniesieniu do dzieła Esproncedy używa określenia „przygoda języka”, co w połączeniu z obecnością podmiotu w strukturze utworu daje początek poezji współczesnej (Talens 2001). Konstatacje te można rozciągnąć na pozostałe teksty omawiane w niniejszej pracy.

Badanie poematu dygresyjnego unaocznia jego wielorakie bogactwo i wielką trudność zaproponowania jednoznacznej i stabilnej definicji. Różnica między tą formą a innymi, bardziej znormatywizowanymi i określonymi genologicznie, wynika stąd, że poemat dygresyjny, równoległe do swej prowokacyjnej literackości, zawiera ślad wspomnianej wyżej sytuacji krytycznej romantyzmu, która do pewnego stopnia ma charakter dezintegrujący.

Mimo to niniejsza dysertacja podejmuje próbę definicji lub przynajmniej omówienia i objaśnienia tej formy poetyckiej oraz pojęć koniecznych dla zrozumienia jej policentryczności, stylu, tymczasowości, wyzwania rzuconego czytelnikowi i konwencji oraz pozycji narratora. Rola dygresji okazuje się wysoce paradoksalna, jako że zamienia zerwanie w element konstrukcji, a wręcz w kamień węgielny tekstu. Dialektyka przeciwieństw przepełniająca poemat jest przykładem bogactwa, jakie ta forma literacka czerpie ze sprzeczności.

Znaczenie (*waga*, ale i *sens*) poematu dygresyjnego na mapie literatury romantyzmu przekracza znaczenie pojedynczej formy pisarskiej. Polega ono na nadzwyczajnym połączeniu zdolności twórczych i krytycznych. Dzięki temu oddaje dynamikę romantycznej twórczości literackiej, dialektykę myśli i

romantyczną koncepcję egzystencji. Dzięki podwójnemu twórczo-krytycznemu torowi działania ustanawia w dziele to, co – nawiązując do *El diablo mundo* – „ujrzała wyobraźnia”, a zarazem abstrahuje od tego. Tworzy olśniewające rozwiązania, a zarazem unieważnia je; jednak nigdy nie dzieje się to ze szkodą dla dominującej pozycji narratora.

Poemat dygresyjny jest najbardziej radykalną formą pisarstwa romantycznego, ale jego kontekstem i punktem wyjścia jest dojrzałość romantyzmu. Jest on nośnikiem postulatu autentyczności literatury, wysuniętego przez pierwszych romantyków. Według ich koncepcji, tradycja literacka polega nie na przejmowaniu formuł, motywów czy idei z przeszłości, a na przejmowaniu znaczenia, jakie te środki miały w swoim czasie. Takie rozumienie tradycji wspomaga koncepcję nowoczesności literatury we wszystkich epokach. Oryginalność zawsze wiąże się z autentycznością, a autentyczna sztuka zawsze jest współczesna, zawsze jest uczestnikiem i świadectwem swoich czasów. To właśnie stanowi wielką lekcję romantyków – myśl, którą przeczuwali i wyrażali od samego początku epoki, i która na dojrzałym etapie tejże została wyrażona w poemacie dygresyjnym. Z drugiej strony romantyzm pokazuje jasno, że moment kulminacji jest momentem kryzysu. Jego wyjątkowy potencjał twórczy jest podbudowany poważną i jasną myślą, które to aspekty mają przełożenie w dyskursie ironicznym. Poemat dygresyjny, emblemat ironii romantycznej, stanowi przez to poetyckie kompendium romantyzmu.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias:

Berwiński, Ryszard (1914): *Don Juan Poznański. Poemat bez końca*, en *Wybór pism*, ed. Eustachy Czekalski, Warszawa, Wende, vol. 1.

Espronceda, José de (1992): *El diablo mundo*, en *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.

Mora, José Joaquín de (1840): *Don Opas. En cuatro partes*, en *Leyendas españolas*, Londres, C. y H. Senior.

Słowacki, Juliusz (1974): *Beniowski*, en *Dzieła wybrane*, ed. Julian Krzyżanowski, Wrocław, Ossolineum, vol. 2.

Fuentes secundarias:

Abrams, Meyer Howard (2003): *Zwierciadło i lampa: romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, trad. Maria Bożenna Fedewicz, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk.

(ed. española, 1975: *El Espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, trad. Meliton Bustamante, Barcelona, Barral)

Alcina Franch, Juan (1976): “Introducción”, en José de Espronceda, *Poesías completas*, Barcelona, Bruguera.

Alonso Cortés, Narciso (1941): “Introducción”, en José de Espronceda, *Poesía lírica*, Zaragoza, Editorial Ebro.

Alonso Seoane, María José (1997): “Narrativa de filiación atípica: Antonio Ros de Olano”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 705-710.

Álvarez, Miguel de los Santos (1888): *Tentativas literarias*, vol. 1, Madrid, Campuzano.

Amores García, Montserrat (1999): “Don Opas de José Joaquín de Mora: las posibilidades de un modelo y de un tema legendario”, *Bulletin Hispanique*, 101, 1, pp. 125-146.

Amunátegui, Miguel Luis (1888): *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional.

Armistead, Samuel (1994): “Estudio preliminar”, en Paloma Díaz Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica.

Auerbach, Erich (1991): *Studi su Dante*, trad. Maria Luisa de Pieri Bonino, Milano, Feltrinelli.

Baczyńska, Beata (2009): *Introducción*, en Juliusz Słowacki, *Księżę Niezłomny* (z *Calderona de la Barca*), ed. bilingüe, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego.

Balcells Domènech, José María (2000): “La epopeya burlesca española en el siglo XVIII”, en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, vol. 2, pp. 3-7.

Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.

Bartoszyński, Kazimierz (1991): “Gawęda prozą”, en Józef Bachórz, Alina Kowalczykowska (eds.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław, Ossolineum, pp. 313-318.

Benítez, Rubén (1991): “Introducción”, en José de Espronceda, *Antología poética*, Madrid, Taurus.

- (1997): “Otras formas novelísticas: Miguel de los Santos Álvarez”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 650-652.

Blecu, José Manuel (1977): *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Barcelona, Ariel.

Brzozowski, Jacek (1991): “Dygresyjny poemat”, en Józef Bachórz, Alina Kowalczykowska (eds.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław, Ossolineum, pp. 195-198.

Burwick, Frederick (1997): “«Transcendental Boffoonery» and the Bifurcated Novel”, en Raymond A. Prier, Gerald Gillespie (eds.), *Narrative Ironies*, Amsterdam, Atlanta, pp. 51-71.

Caldera, Ermanno; Carnero, Guillermo (1997): “La polémica romántica es España”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 110-123.

Calvino, Italo (1986): *Saggi*, Milano, Mondadori.

- (1990): *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela.

Cantos Casenave, Marieta (1995a): “La amarga sonrisa de la sátira”, en *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, Nápoles, 1-3 de abril de 1993*, Roma, Bulzoni, pp. 65-68.

- (1995b, junto a Alberto Ramos Santana): “La sátira anticarlista en el Cádiz romántico”, en *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, Nápoles, 1-3 de abril de 1993*, Roma, Bulzoni, pp. 69-72.

Carnero, Guillermo (1999): “Introducción”, en José de Espronceda, *Poesía y prosa. Prosa literaria y plática. Poesía lírica. El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Espasa Calpe (incluye el cuadro cronológico a cargo de Ángel-Luis Prieto de Paula, pp. 381-392).

Casalduero, Joaquín (1975): *Forma y visión de El diablo mundo*, Madrid, José Porrúa Turanzas (también se cita en su edición de 1951, Madrid, Ínsula)

- (1983): *Espronceda*, Madrid, Gredos.

Casanovas, Domingo (1993): *Teoría del conocimiento*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Chaouli, Michel (2003): “The Politics of Permanent Parabasis”, en *Studies in Romanticism*, 108, pp. 333-338.

Charles, Michel (1978): “La lecture critique”, *Poétique*, 34, pp. 129-151.

- (1979): “Digression, régression (arabesques)”, *Poétique*, 40, pp. 395-407.

Churchman, Philip (1910): “The Beginnings of Byronism in Spain, Appendix A”, *Revue Hispanique*, XXIII, 1963.

Conrad, Peter (1977): *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley, University of California Press.

Dällenbach, Lucien (1979): “Du fragment au cosmos”, *Poétique*, 40, pp. 420-431.

Díaz, Joaquín (2001): “Don Rodrigo, el godo, en los romances”, *Garoza*, 1, pp. 67-88.

Díaz Larios, Luis F. (1997): “De la épica clásica al poema narrativo romántico”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 509-540.

Díaz-Mas, Paloma (1994): *Romancero*, Barcelona, Crítica.

Domenchina, Juan José (1972): “Introducción”, en José de Espronceda, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar.

Durán, Agustín (1945): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas.

Emerson, Ralph Waldo (2000): *Escritos de estética y poética*, trad. y ed. Ricardo Miguel Alfonso, Málaga, Universidad de Málaga.

Fajardo, Salvador (1995): “Digresión creadora en *La palabra* de Ángel González”, *Hispanic Journal*, 16, 1, pp. 177-186.

Flitter, Derek (2003): “«The Immortal Byron» in Spain: Radical and Poet of the Sublime”, en Richard Cardwell (ed.), *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, London, Thoemmes Continuum.

Gallardo, Bartolomé José (1993): *Diccionario crítico-burlesco del que se titula «Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación nacieron en España»*, ed. Josep Fontana, Barcelona, Alta Fulla.

Garber, Frederick (1988): *Self, Text and Romantic Irony. The Example of Lord Byron*, Princeton, University Press.

García Castañeda, Salvador (1979): *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL.

- (1995): “José Joaquín de Mora y la sátira política en las *Leyendas españolas* (1840)”, en *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, Nápoles, 1-3 de abril de 1993*, Roma, Bulzoni, pp. 117-123.

García Tejera, María del Carmen (2000): “Los rescoldos de una vieja polémica en Cádiz hacia mediados del siglo XIX: Clasicismo frente a Romanticismo en la teoría y en la crítica literaria”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8, pp. 131-152.

Gies, David Thatcher (1975): *Agustín Durán: a Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books.

- Gil de Biedma, Jaime (1966):** “Prólogo”, en José de Espronceda, *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Glendinning, Nigel (1979):** *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, trad. Luis Alonso López, Barcelona, Ariel.
- Goliński, Zbigniew (1977):** “Bajka”, en Teresa Kostkiewiczowa (ed.), *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław, Ossolineum, pp. 24-31.
- Graciotti, Sante (1985):** *Wstęp*, en Ignacy Krasicki, *Wybór liryków*, Wrocław, Ossolineum.
- Grzędzińska, Maria; Kostkiewiczowa, Teresa (1977):** “Satyra”, en Teresa Kostkiewiczowa (ed.), *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław, Ossolineum, pp. 645-653.
- Guillén, Claudio (1985):** *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Gurevich, Aaron (1997):** *Los orígenes del individualismo europeo*, trad. María García Barris, Barcelona, Crítica.
- Hamon, Philippe (1996):** *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- Herrero, Javier (1988):** *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza.
- Kasprzycka-Strauchowa, Zofia (1935):** *Don-Žuan Poznański – Ryszard Berwiński*, Warszawa, [s.e.].
- Kemper, Claudette (1967):** “Irony Anew, with Occasional Reference to Byron and Browning”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 7, 4. *Nineteenth Century*, pp. 705-719.
- Koelb, Clayton (1997):** “Wrestling with Proteus: Irony in Kierkegaard’s *Either/Or*”, en Raymond A. Prier, Gerald Gillespie (eds.), *Narrative Ironies*, Amsterdam, Atlanta, pp. 21-31.
- Krasiński, Zygmunt (1973):** *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, en *Dzieła literackie*, ed. Paweł Hertz, Warszawa, PIW, vol. 3, pp. 252-264.
- (1991): carta a Roman Załuski, ca. 18 V 1840, en *Listy do różnych adresatów*, ed. Zbigniew Sudolski, Warszawa, PIW, vol. 1, pp. 339-347.
- Kudelska, Dorota (1997):** *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin,

Towarzystwo Naukowe KUL.

Kurska, Anna (1989): *Fragment romantyczny*, Wrocław-Warszawa, Ossolineum-PAN.

- (1991): "Fragment", en Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (eds.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław, Ossolineum, pp. 302-304.

Laugaa, Maurice (1971): "Le théâtre de la digression dans le discours classique", *Semiotica*, 4(2), pp. 97-126.

Ławski, Jarosław (2005): *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Lukes, Steven (1975): *El individualismo*, trad. José Luis Álvarez, Madrid, Península.

Lynch, Enrique (2006): "El arte de la digresión", *Babelia, El País*, 8 de abril.

Llorens, Vicente (1968): *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia.

Maciejewski, Jarosław (1969): *Ryszard Wincenty Berwiński 1819-1879*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

Makowski, Stanisław (1985): "Juliusz Słowacki", en AAVV, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, PWN, vol. 2, pp. 375-378.

Mari, Antoni (1994): *Formes de l'individualisme*, ed. Eudald Tomasa, València, Eliseu Climent.

Marrast, Robert (1997): "La «galaxia esproncediana»: Antonio Ros de Olano, Enrique Gil y Carrasco...", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 484-491.

- (1989): *Espronceda y su tiempo*, trad. Laura Roca, Crítica, Barcelona.

- (1986): "Introducción", en José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, pp. 7-44.

- (1978): "Introducción", en José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Castalia.

Martinengo, Alessandro (1962): *Polimorfismo nel Diablo mundo d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmus.

Modrzewska, Mirosława (2004): "Pilgrimage or Revolt?: The Dilemmas of Polish

Byronism”, en Richard Cardwell (ed.), *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, London, Thoemmes Continuum.

Monguió, Luis (1967): *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Madrid, Castalia.

Montalbetti, Christine; Piegay-Gros, Nathalie (1994): *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste.

Muecke, Douglas C. (1970): *Irony*, London, Methuen.

Navas-Ruiz, Ricardo (1971): *El romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya.

Norwid, Cyprian Kamil (1971): “O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. 1860”, en *Pisma wszystkie*, ed. Juliusz W. Gomulicki, vol. 6, pp. 405-464.

Paz, Octavio (1993): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

Peers, Edgar Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español*, trad. José María Gimeno, Madrid, Gredos, 2 vols.

Perelman, Chaïm (1989): *Rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

Piechota, Marek (1993): *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice, Śląsk.

Pitollet, Camile (1909): *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora*, Paris, Felix Alcan.

Pont, Jaume (2008): “Introducción”, en Antonio Ros de Olano, *Relatos*, Barcelona, Crítica.

Price, Vincent (1994): *La opinión pública. Esfera pública y comunicación*, trad. Pilar Vázquez Mota, Barcelona, Paidós.

Przybylski, Ryszard (1995): *Cien jaskółki: esej o myślach Chopina*, Kraków, Znak.

- (2003): *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa, Sic!

Pujals, Esteban (1969): *El romanticismo inglés: orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

- (1972): *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC.

- (1982): *Lord Byron en España y otros temas byronianos*, Madrid, Alhambra.

Pusz, Wiesław (1977): “Poemat heroikomiczny”, en Teresa Kostkiewiczowa (ed.), *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław, Ossolineum, pp. 482-488.

Ratajczak, Józef (1989): *Poznański Don Juan Ryszard Berwiński*, Poznań, Krajowa Agencja Wydawnicza.

Rivadulla, Daniel; Navarro, Jesús Raúl; Berruezo, María Teresa (1992): *El exilio español en América en el siglo XIX*, Madrid, MAPFRE.

Romero Tobar, Leonardo (1992): “Introducción”, en José de Espronceda, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta.

Rubio Cremades, Pilar (1997): “La novela histórica del romanticismo español: José de Espronceda”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española, siglo XIX. I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 630-632.

Rymkiewicz, Jarosław Marek (2004): “Kościół bez Boga”, en *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa, Sic!, pp. 238-243.

Sabry, Randa (1992): *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Sainz Rodríguez, Pedro (1979): “Un manifiesto romántico”, en AAVV, *Les cultures ibériques en devenir: essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon, 1885-1977*, Paris, Fondation Singer-Polignac, pp. 345-357.

Salinas, Pedro (1958): *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.

Schoentjes, Pierre (2003): *La poética de la ironía*, trad. Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra.

Segre, Cesare (1976): *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, trad. Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta.

Sebold, Russell P. (2000): “Misoginia y exculpación. El *Canto a Teresa*”, *Revista de Literatura*, LXII, 124, pp. 347-363.

Śliwińska, Irmina; Stupkiewicz, Stanisław (eds., 1968): “Berwiński”, en *Nowy Korbut*, vol. 7, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.

Stabler, Jane (2002): *Byron, Poetics and History*, Cambridge, Cambridge University Press.

Starnawski, Jerzy (2001): “Juliusz Słowacki”, en Anna Skoczek (ed.), *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach. Tom V: Romantyzm, cz.2*, Bochnia-Kraków-Warszawa, SMS, pp. 5-34.

Stefano, Giuseppe Di (1997): “Romancero”, en Joaquín Álvarez Barrientos, María José Rodríguez Sánchez de León (eds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Szturc, Włodzimierz (1992): *Ironia romantyczna*, Warszawa, PIW.

- (2001): *Archeologia wyobraźni: studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków, Universitas.

Talens, Jenaro (2000): “Espronceda y el fragmentarismo romántico”, en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra.

(segunda publicación 2001: “Introducción”, en José de Espronceda, *Obra poética*, Madrid, Biblioteca Nueva)

Terlecki, Tymon (1937): *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego*, Poznań, Magistrat Stołecznego Miasta Poznania.

Torrejón Chaves, Juan (1992): “Prólogo”, en Nora L. Siegrist de Gentile, José Joaquín de Mora y su manuscrito sobre la industria y el comercio de España hacia 1850, Universidad de Cádiz, Cádiz.

Treugutt, Stefan (1999): Beniowski. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa, IBL PAN.

Voisine-Jechova, Hana (2000): “Przenośnia Słowackiego w kontekście sztuki nowoczesnej”, en Maria Cieśla-Korytowska, Włodzimierz Szturc, Agnieszka Ziółowicz (eds.), *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, Kraków, Universitas, pp.101-112.

Warning, Rainer (1989): “Oposición y casuística – El papel del lector en *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen.

Wilkoń, Aleksander (2000): “Język poetycki Słowackiego”, en Maria Cieśla-Korytowska, Włodzimierz Szturc, Agnieszka Ziółowicz (eds.), *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, Kraków, Universitas, pp.194-203.

Wilson, Edward O. (1999): *Consilience. La unidad del conocimiento*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona, Círculo de Lectores.

Ynduráin, Domingo (1992): “Introducción”, en José de Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, Madrid, Cátedra.

Zgorzelski, Czesław (1981): *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa, PIW.

Ziarkowska, Justyna (2004): *W gorączce. Romantyczna twórczość krytycznoliteracka Maurycego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski.

Ziomek, Jerzy (1990): *Retoryka opisowa*, Wrocław, Ossolineum.

Żuławski, Juliusz (1959): “Wstęp”, en George Gordon Byron, *Don Juan*, trad. Edward Porębowicz, Warszawa, PIW.