

perdió la ocasión de ser en España un jalón importante en la transformación de la lírica y quedó, simplemente, como un muro de contención del romanticismo, no aportando, en su relativa reacción contra éste, ningún punto de vista nuevo. Se conformó con ser un poeta romántico, pero no del todo; un neoclásico, pero no completamente. Su puesto es el que corresponde a quien, como él, no se planteó un problema estético desinteresado". (p. 107).

El estudio contiene, además, como tercera parte, varios escritos relacionados con el poeta y poco conocidos: cartas inéditas, poesías olvidadas, composiciones dedicadas a don Gaspar; como apéndice, se consignan sus discutidas partidas de bautizo y otros documentos que certifican su vida política y artística. Una bibliografía hace del libro la visión más completa que se haya dado sobre la vida y obra de Núñez de Arce, hombre en quien tuvo tanta vigencia lo romántico que mereció nacer algunos años antes.

José Miguel Oviedo

JOAQUIN CASALDUERO, *Forma y Visión de "El Diablo Mundo"* de Espronceda. Madrid, Insula, 1951, 153 pp.

El lirismo de Espronceda, su voluntad de grandeza, impidieron a su época — época vista desde la prosa— comprenderlo bien a pesar de los enjundiosos conceptos de Ros de Olano, su prologuista de *El Diablo Mundo*. Este prólogo, tan traído y llevado por la crítica, tuvo al menos la virtud de hacer claras las diferencias de dicha obra con el Fausto. En verdad, la impresión de vastedad que el poema produce, recuerda el tema goethiano con bastante frecuencia.

En el presente estudio, Casaldüero pone énfasis al afirmar que en la formación poética de Espronceda, si bien no en su concepción, la influencia de Byron es más acusada. Además, rompe lanzas contra toda aproximación de *El Diablo Mundo* al Fausto y al Ingenuo. Por lo pronto sería conveniente recordar que el influjo byroniano ya fué definido por Goeffre y Brerenton (*Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, Paris, 1933) quien demostró que la influencia de Byron fué más bien tardía y sobre eso poco decisiva, porque la estancia del poeta en Inglaterra no influyó, o influyó poco, en sus maneras literarias. Más importante, decía, es la influencia francesa a través de Béranger y Hugo, y aún la neoclásica —gracias a Lista, su maestro— a través de Voltaire. En lo que atañe a lo segundo, recordamos el prólogo de Moreno Villa (*El Diablo Mundo*, Madrid, 1938) para quien el poema es "la epopeya de la Humanidad. Espronceda recoge del ambiente el tema de moda, y, según podrá verse, lo complica con los temas del Fausto y del Ingenuo de Voltaire. Todo el desorden y lo que ha de inseguro en la obra proviene de no haber dominado los puntos de partida que fijaron el escritor francés y el alemán". Y aún más: explica el supuesto fracaso del personaje central "porque Espronceda vacila entre Fausto y el Ingenuo. No opta por ninguno; funde los dos, pero de la fusión sale un héroe mal definido y sin solidez".

No hace falta citar más para que veamos la actitud original (mirando, en verdad, a Pi y Margall) que pretende Casaldüero: él no hallará gusto francés en Espronceda como lo vió Brereton, ni reminiscencias de Goethe o Voltaire como apuntó Moreno Villa.

Todo el poema abunda en el tema de la confusión, del movimiento alocado, de los absurdos; la obra respira vida, dinamismo. Y Casaldüero nos previene que el *Diablo Mundo* no puede entenderse más que por la captación del conjunto, de la totalidad, aunque llegemos a ella a través de los detalles. Se presentan problemas: ¿cómo asimilar la totalidad de un poema como el presente, inconcluso, con un canto verdaderamente subrepticio, sin trabazón lógica, sin desenlace ni camino que conduzca a él? Espronceda resolvió su tema de base de 'digresiones' y de 'antitesis' tratando de mitigar la ausencia de estructura de la obra, pero lo que consiguió fué acentuar la impresión de desorden. Esto puede abrir polémica sobre la licitud de los medios de que se vale un autor en su empeño de lograr lo que desea. Algunos estudiosos, Peers entre ellos, consideran ramplón y hasta vulgar la fraseología del poeta. Lo cierto es que él se propuso llegarnos desde esas formas (que, como veremos, tienen su justificación) y hasta se complacia en giros y violencias dramáticas; así, en el Canto III asistimos al nacimiento prodigioso —"truco infantil" dice Moreno Villa— de un hombre enteramente nuevo, original en todo. Su nombre lo dice: Adán, un ser inocente, bueno, graciosamente desnudo. Pero frente a él, a través de una ventana, le llega el eco del desfile popular, el estrépito de las voces, el ruido callejero —y todo ello con las frases más deliberadamente ramplonas y pedestres:

*Un cachazudo médico, vecino
Del cuarto principal, materialista,
Sin turbarse subió, y entre otros vino
Un romántico joven periodista,
Que en escribir se ocupa [olletines,
De alma gastada y botas de charol,
Que ora canta a los muertos paladines,
Que escribe noticias del Mongol...*

(vs. 2355-2362).

La suave música de su lira y la torpeza de la expresión vulgar, hombre a hombre. Esto puede desagradar y defraudarnos, sobre todo con el uso y el abuso de que es objeto. Pero no se discute que Espronceda sea el que mejor encarne el sentimiento de la suspirante melancolía, de la insatisfacción. Sus versos —música lenta o rápida, grave o chillona— saben transmitirnos la hondura estremecida y el desesperado llamado del poema dentro de los cauces más altamente líricos del siglo XIX. Porque convengamos en que el *Diablo Mundo* es clasificable como poema narrativo sólo en cuanto al contenido; pero por la forma, es eminentemente lírico. He aquí otra de las consecuencias de la caótica 'organización' romántica: lo lírico desenvuelto en una forma narrativa no muy lejana de la forma dramático-burlesca.

A la mano la Introducción y los seis Cantos (*El Diablo Mundo* es también un fragmento, forma tan romántica), Casaldüero encuentra el punto de partida en la distinción de lo que es la 'visión' y lo que es el 'ver'. La 'visión' es un desarrollo de fantasía lleno de descripción arrebatada y exterior. El 'ver' es un verdadero retrato

de la vida del hombre, realista, descarnado, íntimo. Son, pues, los dos polos del poema: la fantasía y la realidad. Entonces, ¿cómo unirlos, qué forma debe encerrarlos? Surge como remedo del elemento estructural la 'digresión'. Aclara Casaldüero: "La digresión forma *antes* del Romanticismo como una red que abarca todo el conjunto y que contribuye siempre en la Edad Media a presentar intelectualmente el sentido del poema, el sentido del mundo: suprimir una digresión, un episodio, es omitir un aspecto de la obra". (p. 22) "En el Romanticismo, por el contrario, la digresión es completamente innecesaria para la inteligencia del poema... Nos sitúa sin darnos una dirección, lo mismo que en el bosque cuando oímos una voz que pide socorro, una voz que nos llama sin decirnos dónde está. Voz que hace presente el dolor, la miseria humana y que no nos da una dirección, no nos revela un sentido, pero que se apodera de nuestro corazón". (p. 23). La digresión, pues, no es forma: es sentimiento. Toda forma desaparece dentro del torrente lírico; la queja, la memoria, la visión vencen a la realidad presente. Es la absoluta primacía del yo sentimental romántico.

La solución es muy del siglo XIX, y Casaldüero apunta que el Romanticismo marca así el cambio de la *armonía imitativa* (uso de los estilos elevado, medio o bajo, según el asunto o personajes) por la *armonía del sentimiento*, en donde el estilo se ha reducido al vulgarmente trivial y el líricamente apasionado, quedando su elección adaptada al sentimiento del poeta en el mismo momento en que escribe. A lo largo del estudio —aún sobre la base de detalles al parecer insignificantes— el autor marca muy bien las diferencias que existen entre las concepciones realista, naturalista, impresionista y barroca frente al Romanticismo.

El poeta se entrega al mundo mediante dos sentidos: el visual y el auditivo; sobre este complejo audio-visual el romántico construye su descripción. La descripción romántica es vaga, confusa, rápida, hecha a grandes trazos; es más una alusión teñida de lejanía (el dramático aquelarre de los vs. 60-155 de la *Introducción*, por ejemplo). "Por eso el realista y el naturalista tuvieron que considerarla superficial. A la vaguedad y confusión del Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo querían oponer la precisión. Y mientras el romántico temía que el pormenor hiciera desaparecer la belleza y sobre todo la bondad del mundo, el realista y el naturalista trabajaban acumulando detalles" (p. 26). No hay, pues, observación costumbrista o pintoresca (*realismo*), ni intención sociológica ni menos científica (*naturalismo*). El Romanticismo cuidará siempre de hacer de sus sentidos el elemento suscitador del sentimiento, captar el mundo sentimentalmente. Por eso puede escapar de la realidad y actuar en el mundo de la fantasía. El ritmo sentimental une memoria y presente, ilusión y dolor, luz y sombras; es el choque temporal de la emoción que obliga al poeta a recurrir a la 'antítesis' o juego de sentimientos, normalmente dispersos, dentro de una simultaneidad.

La 'visión', primer polo del poema, es un doble nocturno: la noche del Poeta contenida en la *Introducción* y la noche del viejo caduco desarrollada en el Canto I. La primera es imaginativa, dinámica; la segunda sentimental, pasiva.

La *Introducción* abarca los versos 1-651 y presenta un coro demoníaco en un agitado escenario cósmico: los demonios han roto sus cadenas y celebran su festín. Cuando, gracias al clima dramático creado por la confusión de sensaciones, el Poeta acude en trance de inspiración, aparecen los genios destructores de la Naturaleza y del Hombre. La escena se llena de color y sonido vibrantes (vs. 245-260) para dar acompañamiento audio-visual a la figura del Rebelde "de colosal estatura y de imponente ademán". Es el Luzbel Romántico. Casaldüero niega que en esta figura haya

titanismo: "El romántico no es un titán, es un rebelde" (p. 27). Y lo explica: "El titán no se mueve en la sociedad, sino en el cosmos. El yo titánico está dispuesto a dominar y domina con su energía creadora el desorden del mundo. El Romanticismo sustituye el impulso titánico creador por la figura gigantesca también del Rebelde" (p. 39). El rebelde no crea, se opone y critica; se agota en su propia rebeldía. Para el autor no es un híbrido entre el *Fausto* y el *Ingenuo*, porque lo que lo define es su sentido adánico, el deseo de ser único. De allí surge el horror a la Historia, al propio nombre, al pasado.

Nos encontramos ahora con el nocturno del Hombre. Doble angustia ha hecho presa de la Humanidad, representada por un viejo: el tiempo y un anhelo sin fin. El alma romántica los intuye como 'ritmos' que le revelan la esencia del vivir que es también doble: el constante tejer y destejer de la Vida y la Muerte:

*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 fué, un cuento!*

(vs. 685-691)

El Romanticismo, en su afán de aprehender todo sentimentalmente, hace que el Mundo sea sólo un reflejo de la conciencia del hombre; es el deseo de singularidad. La digresión se apodera del Canto: Espronceda se desborda, lo domina la emoción y compone en estado de frenesí, sin propósito prefijado al escribir. El Mundo que surgirá de aquí estará disgregado en sus elementos: el alma, el sentimiento, la esperanza, la mente. De todos estos, el más importante —románticamente hablando— es la memoria porque destaca el dolor y los sueños junto a la perfección física del mundo.

No aparece ningún pacto faústico; el hombre ha ensanchado los límites de su mundo no por un acto de su voluntad, sino por un acto de conciencia. Cuando el viejo siente que se hunde en la muerte, ve aparecer una deidad que le infunde alegría: es la Vida. El simbolismo es muy profundo: el viejo en realidad no elige entre la vida y la muerte; ésta lo llama con el dulce consuelo de la nada y aquella le arrastra con su misma fuerza dinámica. Su libertad está limitada porque *la vida impulsa a vivir*. El dolor del hombre romántico es saber que la vida es su esencia pero que no es algo completamente suyo. Partiendo de perspectivas opuestas, el sueño o la 'visión' lleva al estatismo de la nada y deja abierto el deseo por medio de la insatisfacción.

El poeta entra en la realidad; es el 'ver' —segundo polo del poema— dominado por el Canto a Teresa, personal (léase autobiográfico) porque "es un desahogo de mi corazón". La recomendación del autor "sáltelo el que no quiera leerlo sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna con el poema", no es sino un rasgo romántico que ahonda su importancia; es el momento más alto de la expresión lírica esproncediana. Los restantes cuatro Cantos describen la vida del Hombre.

El tono de desesperanza del Canto a Teresa está teñido tan intensamente de ese acento personal que todo interés moral humano, toda dignidad de especie desapa-

rece. Es el dolor íntimo del hombre-individuo, de la criatura histórica pequeña y débil; es el 'bon-sauvage' roussoniano. En medio de esta amargura, el futuro es la única salvación porque trae la esperanza. La esperanza da sentido a la vida, es el refugio romántico.

El lenguaje se vuelve brillante para contener el tema del amor y de la mujer. La explosión tan romántica "yo amaba todo" le permite abarcar el mundo, sobre todo en dos direcciones: el amor a la Patria, el amor a la Mujer. Pero todavía el amor no habla a los sentidos (ya vendrá el Espronceda del amor físico y vulgar con la ramera); es más un ensueño, un dulce reflejo de su alma sostenido por el recuerdo. Mundo y Mujer viven en él, son creación suya. La imagen subjetiva se quiebra ante el duro choque de la realidad; sobreviene el tormento de ver transformado en dolor lo que fué placer. Al romántico no le queda más que vivir su ilusión en el pasado porque la evocación del XIX "no trata de volver al presente en el pasado su calidad de presente, por eso la evocación nos entrega una realidad de líneas esfumadas en una atmósfera sentimental de aparecidos y fantasmas" (p.80).

Bien pronto el amor se envenena y hay que huir de él. Teresa es ahora la imagen del dolor universal; su rostro es cadavérico, lloroso, está aplastada por la sociedad. El poeta, que tiene que llevar su dolor en sí mismo, es un muerto en vida. Y, dentro de los tratamientos románticos, es la personificación de lo macabro.

El Canto III da pie a Casaldueño para insistir en la ruptura con el *Fausto* como antecedente libresco del poema. El personaje central es el viejo caduco convertido en joven. Este hecho es un símbolo del ritmo irracional de la vida y de la humanidad; como las estaciones, es un perpetuo terminar para volver a empezar, es un movimiento que ha perdido finalidad. La 'digresión' romántica (muy abundante en este Canto) se encargará de expresar el trágico destino del hombre: a pesar de todo, es imposible la originalidad y pureza total del alma.

A través de una ventana se presenta al mundo envuelto en una descripción agitada: formas, luces, colores. El alma (el joven) y el mundo (la calle vista desde la ventana) forman otra 'antitesis' para lograr la comunión entre lo extraordinario y lo corriente. Frente a la desnudez del joven, inocencia encarnada, tenemos la vejez y la fealdad social que lo rodea y que no comprende el hecho maravilloso que se ha producido. Se descarta la asociación con Goethe y Voltaire porque "el poeta no se acerca a la sociedad para contrastarla en su afán didáctico y moral con la razón, lo que le mueve es la pasión; y no con ideas, sino desde su corazón, quiere descubrir las etapas que recorre el hombre en el mundo hasta perder toda esperanza" (p. 96). El símbolo de la desnudez tiene para el romántico otro sentido que el que tiene el *Ingenuo*: "La situación es totalmente diferente de la escena imaginada por Voltaire, aunque se trata de una mujer que ve a un hombre desnudo; los personajes son completamente distintos, el medio es diverso, otra la relación y otra la intención. En lugar de la ironía rococó que se reanueva con gracia serpentina, haciendo que el pudor coloree la curiosidad femenina, en Espronceda tenemos los aspavientos, las reticencias, las interrupciones con que se ridiculiza a una señora casada de bastante edad" (p. 98). Es entonces cuando sus sentidos despiertan para captar del mundo lo que ellos mismos le dan: la hermosura, la lozanía, el amor. Es decir, que el mundo le devuelve su propia imagen. Pero pronto el desnudo romántico hallará la mofa y el escarnio de la sociedad como respuesta a su inocencia.

En el Canto IV, el hombre ya ha caído en la 'cárcel de la sociedad' en donde despiertan sus bajos instintos. Su nombre es Adán y su vida —a pesar de ser tam-

bién un hecho misterioso— será elemental, cotidiana: comer, beber, dormir. En esta ruda cárcel se pone en contacto con la mujer. Venus se ha transformado en Salada, una prostituta, mujer pura feminidad, también 'elemental' y típica del XIX en cada detalle de su cuerpo:

*Que los ardientes ojos de la bella,
Y que el mayo pintó de rosa y nieve
Semblante alegre que salud destella,
Redondas formas y cintura leve,
Y gallardo ademán, ligera huella,
Y blanca media que al tobillo pinta
De negro a trechos la revuelta cinta...*

(vs. 3397-3404)

Incita a la lujuria porque no se la admira como belleza; se piensa en ella como mujer, se la desea y se goza de su cuerpo físico. Aunque no falta el toque romántico: "*Pobre mujer, para sufrir criada*". Y algo más: sólo la figura de la mujer trae un poco de regalo y esperanza a la fiebre loca del mundo. Finalmente, será también la mujer "quién sabe cómo, acaso malamente", la que logre que el juez ponga en libertad a Adán. Al canto de la Mujer habrá sucedido el canto del Mundo y la Libertad. Ambos se revolverán en el éxtasis erótico.

Todo un vuelco es el Canto V; el rapto lírico da paso a una escena dramática. El ambiente: una infima taberna del Avapies. Los personajes: Adán, Salada, manolas, majos, guitarras y un sacerdote vicioso. Ahora Adán se agita por su deseo del mundo que se sobrepone a la pasión, ya satisfecha, que despertó la mujer: es el descontento decimonónico, el 'mal du siècle'. El hombre se angustia en lo temporal y relativo y busca lo eterno porque siempre es un rebelde. La pintura del innoble sacerdote es acre, pero Espronceda nos avisa que los tales no son más que una minoría. Aparte de que él temía ser injusto con el clero, es un hecho que el Romanticismo ataca no a un tipo ni a un individuo, sino a la Iglesia. Por eso dice el autor que "esas reservas... contribuyen a la confusión" (p. 130). Salada se da cuenta de que él ya no la quiere de la misma manera que ella; es que el hombre ambiciona el Mundo y la mujer no basta. El amor es la vida de la mujer, pero en el hombre es sólo satisfacción momentánea del primer deseo. Su ambición de infinito lo desborda, el hombre es como el viento. Y como ni la mujer ni el hombre pueden cambiar, brota el germen del cinismo al comparar lo que se soñó con la realidad. Salada propone la huida, juntos, y clama:

*Oh! No me dejes, muévate mi llanto,
muévate mi aflijido corazón...*

(vs. 4646-47)

Pero Adán, es una escena rispida —el cura propone el saqueo del palacio de la Condesa Alcira— la abandona para seguir, románticamente, "la inspiración que me anima". El así como el hombre es causa del dolor de la mujer; aún el mismo saber que el anhelo es invencible le causa nuevo dolor: la catástrofe no sublima el sentimiento de la culpa.

Una nueva 'antítesis' abre el Canto VI. Adán vive sucesivamente la belleza de la civilización y la muerte juvenil rodeada de la podredumbre moral. La descrip-

ción del palacio se resume en el lujo y la de Alcira en la idea de la voluptuosidad y el abandono; de aquí se nos conduce al tema del tedio, de la insatisfacción por el choque entre la hartura y el cansancio espiritual. El asalto concluye en huida por la piedad de Adán, que en su fuga llega a un prostíbulo. En 'antitesis', la descripción audio-visual de la orgía desenfadada (vs. 5493-5522) sucede al tema macabro: dos hachas de cera, un fúnebre ataúd, una joven sin vida. Por primera vez en la literatura española se capta el sentimiento moderno de la muerte: el cadáver es una cosa que no pertenece a nadie. Por eso a su alrededor se desarrolla la báquica escena de mujercuelas y borrachos. Espronceda quiere penetrar en el misterio de la coexistencia contra Dios por este dolor de la humanidad.

*El Dios ese que habita
Omnipotente en la región del cielo
Quién es?...*

(vs. 5672-74)

En estos últimos cuatro cantos, el Romanticismo ha descubierto al Mundo (cuya esencia es el misterio) y a la Mujer (cuya esencia son los sueños, la ambición), que convergen en el Hombre crucificado por sus terribles fuerzas. Los triángulos a formar serán ineluctables: mundo-hombre-misterio o mujer-hombre-sueños. El romántico no tiene salida; y nacerá su desesperanza, su ironía, y por fin, la liberación del suicidio.

Valiosa la contribución de Casaldueiro. Su análisis es fino y a la vez de profundidad filosófica. *Esta actitud* y también su afán de perseguir los detalles hasta lo último, quizá haya dado una densidad tediosa al trabajo que dificulta la validez de sus afirmaciones más allá de los límites de cada Canto. Asimismo, en el ardor por la defensa de sus puntos de vista, no se libra de caer en sutilezas; tal su afirmación de que el cura del Canto V no es sucio o desaseado, afirmación cuyo mayor motivo parece ser el demostrar que el calificativo de Moreno Villa —"simplemente marrano"— es inexacto.

José Miguel Oviedo.

ESTEBAN PUJALS, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, 1951, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 510 pp.

El problema del byronismo de Espronceda ha sido, por largos años, un tema interesante y discutido, tal vez desde el momento en que Antonio Ferrer del Río, en 1846, manifestó en su biografía del poeta español, que éste se propuso por modelo al lord inglés. Posiblemente la opinión que proporcionó más amparo a los byronistas fué la de Churchman, en su famoso estudio de la *Revue Hispanique*, porque a partir de entonces la teoría de la imitación se hizo casi tradicional y se empezó a hablar de "Espronceda, el Byron español"; fórmula feliz que se repitió y llegó a introducirse en algunos trabajos que pretendían seriedad.