

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO
MIGUEL ÁNGEL LAMA
(Eds.)

JOSÉ DE ESPRONCEDA
EN SU CENTENARIO
(1808-2008)



EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA

COLECCIÓN ESTUDIO

EL DIABLO MUNDO: LA IRONÍA Y LA NUEVA
MITOLOGÍA ROMÁNTICAS, CLAVES DE
LA POÉTICA DE ESPRONCEDA

MERCEDES COMELLAS
ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Motivo recurrente en la crítica de los últimos años es la afirmación de que Espronceda es no sólo el mejor poeta de su tiempo, sino también el más significativo del periodo romántico; aún más, es el romántico español por excelencia, e incluso para algunos el único romántico del que la literatura española puede gloriarse. Al respecto resulta significativo el título con el que Robert Marrast rotula las páginas dedicadas al poeta extremeño en el volumen correspondiente de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por García de la Concha y coordinada por Carnero: “José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español”, trabajo en el que además puede leerse que “fue el único escritor de su generación que evolucionó desde el academicismo neoclásico hasta la expresión del titanismo romántico europeo”;¹ esto es, para Marrast Espronceda es el *único* escritor español a la altura del movimiento.

Tales observaciones sólo tienen sentido si entendemos que responden a un planteamiento que toma como medida la presencia de la poética romántica en la obra de Espronceda, la mayor semejanza o cercanía de sus claves compositivas con las del Romanticismo en general. Pero, paradójicamente, a pesar de que de modo tácito parece asumido que dicha correspondencia es la que le confiere su categoría como “nuestro romántico nacional”, no se ha utilizado con la suficiente insistencia ese mismo criterio para el análisis de su obra.

El primer obstáculo que tal enfoque implica difícilmente puede ser abordado aquí con la debida profundidad: si equiparamos a Espronceda con los románticos europeos, habría que enfrentarse, en primer lugar, a la falta de una definición consensuada del Romanticismo como periodo. La cuestión de si se puede entender el Romanticismo como periodo artístico y literario ha

1. Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 464-481.

sido considerada tanto por los afectos como por los críticos del Romanticismo con muy diferentes conclusiones hasta el punto de que, según Berlin, "La literatura sobre el Romanticismo es más abundante que el Romanticismo mismo"². Se puede afirmar que sigue sin haber acuerdo sobre el término ni definición generalmente aceptada, e incluso muchos críticos mantienen la imposibilidad de que la haya precisamente porque la característica esencial del Romanticismo es que no se deja reducir a fórmula: es individualista y fluctuante por esencia y no mantuvo una doctrina definida ni definitiva.³

La clásica caracterización de René Wellek, tal vez la menos discutida, singulariza al movimiento por la preeminencia que concede a la imaginación creadora, al símbolo y al mito, y por la relación entre la naturaleza y el hombre.⁴ Pero es imprescindible acudir también a la relación de estas ideas con las de los autores del Círculo de Jena, donde el propio Wellek reconoce que se gesta la primera poética romántica coherente, asociada a dichas caracterizadoras herramientas: la ironía (ligada a la imaginación, pues a través de ella pretendía alcanzar lo infinito en la subjetividad), el símbolo (entendido en una nueva dimensión)⁵ y el mito (que incorporaba una nueva manera de vivir lo religioso en la razón emocional y sensible). Es fundamental notar que tales herramientas sobrepasan con mucho las tradicionales funciones poética

2. Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, ed. de Henry Hardy, Madrid, Taurus, 2000, p. 19; cf. también Harro Segeberg, "Phasen der Romantik", en Helmut Schanze, ed., *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, pp. 31-79.

3. Henry H. Remak, "West-European Romanticism: Definition and Scope", *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. de Newton P. Stallknecht y Horst Frenz, Carbondale III, 1961, pp. 223-259. En opinión de Gerhard Schulz, por ejemplo, puede aceptarse que existen escritores románticos y periodo romántico, quizá que hubo romanticismos, pero no que haya un Romanticismo ("Romantik", *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration I. Das Zeitalter der französischen Revolution 1789-1806*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983, pp. 69-81). Para otros autores es difícil llegar a posiciones definitivas sobre el Romanticismo porque aún estamos viviendo el periodo. Así lo considera Paul de Man (*The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984) que, junto a Harold Bloom y J. Hillis Miller, piensa que el Romanticismo no puede analizarse como concepto de época por la falta de distancia temporal.

4. René Wellek, "El concepto de Romanticismo en la historia literaria" y "Revisión del Romanticismo", *Historia literaria. Problemas y conceptos*, ed. de Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1983, pp. 123-195.

5. Véase un resumen de la magnífica problemática que el símbolo trajo a los debates románticos en Helmut Fricke, "El símbolo en Goethe: evolución del concepto y valor en la estética de su tiempo", *Símbolos estéticos*, ed. de D. Romero de Solís et al., Universidad de Sevilla, 2001, pp. 31-52.

o retórica, pues sobre todo la ironía y la nueva mitología románticas tuvieron la de anudar lo literario con la dimensión filosófica que le es inseparable en el fenómeno romántico y sirvieron además como vías de superación de la dualidad fichteana entre la realidad fenoménica y el *Dasein* nouménico. Como había explicado Schelling, es el arte el único espacio en el que el yo y el no-yo pueden conciliarse en verdadera síntesis, y la literatura asume como suyo, antes que ninguna de las demás artes, el papel filosófico del nuevo poeta trascendente que declara Schlegel en el famoso fragmento 115 del *Lyceum*: "Poésía y filosofía han de unirse".⁶ Precisamente para muchos estudiosos este vínculo que se establece entre lo literario y lo filosófico es lo que caracteriza y explica el Romanticismo, que sólo puede ser comprensible (e incluso accesible) desde una base filosófica o en su radicalmente nueva articulación con lo filosófico.⁷ Los propios contemporáneos fueron conscientes de esta nueva concepción, y en el caso español la condición filosófica que se atribuye en general a la nueva escuela y en particular a Espronceda ("este filósofo" le llama Ros de Olano en el prólogo a *El Diablo Mundo*)⁸ tiene sentido si analizamos la presencia en su obra de ironía y mitología, nudos entre lo literario y lo filosófico y según veremos lo religioso-mítico. Nos detendremos para ello en sus dos poemas mayores, los que ya en su época justificaron esa atribución filosófica, pues si Escosura califica *El Estudiante de Salamanca* de "admirable leyenda, con pensamiento filosófico en el gusto germánico", afirma que *El Diablo Mundo* es obra "metafísica con exceso".⁹ Sobre todo en este último poema de Espronceda se cumplía la máxima 46 de las *Ideen* de Schlegel:

6. Traducción española en Javier Arnaldo, ed., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 76.

7. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire: Théorie de la Littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978. Citamos por la edición en inglés: *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, Albany, State University of New York Press, 1988, pp. 28-9. Desarrolla la idea Kevin Newmark, "L'absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony", *Modern Language Notes*, 107, 5, (1992), pp. 905-930.

8. Ros de Olano, "Prólogo" a *El Diablo Mundo*, en *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1985, p. 166. Será la edición que citemos en lo sucesivo para todas las referencias a ambas obras, anotando el número de los versos.

9. Patricio de la Escosura, "Tres poetas contemporáneos", *Discurso del Exmo. Sr. D. Patricio de la Escosura...*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, pp. 99-100 y 104. Ver <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45703950980125097221457/029824.pdf>.

Otra dificultad a la hora de estudiar la obra de Espronceda desde el Romanticismo europeo radica en el traslado de los conceptos alemanes, que muchas veces no han sido comprendidos en su compleja e incluso voluntariamente contradictoria formulación.¹⁵ El problema ha sido lúcidamente resumido por Ricardo Navas Ruiz en lo que se refiere a las interpretaciones erróneas que se han elaborado, por ejemplo, de la ironía y de determinada actitud romántica en poetas como Campoamor.¹⁶ Friedrich Schlegel, en varios trabajos de 1789 y 1800,¹⁷ formula el concepto de ironía y encuentra en él la clave filosófica de la creación romántica de su tiempo (frente al orden clásico, ahora importa el yo como medida del mundo, se plantea el propio mundo como intrínsecamente contradictorio, se mezclan de modo inextricable las más diversas realidades), clave que había de manifestarse en las nuevas propuestas estéticas ahora en tensión con lo filosófico.¹⁸ Y escribe Navas: "Reflejo y producto de estas ideas, el arte tenía que proclamar postulados que las encarnasen: ruptura de la unidad compacta y espesa de la obra, con apertura a múltiples perspectivas, fragmentándose como los añicos de un espejo roto; negación de cánones tradicionales, propiciando la confusión de géneros y estilos, de prosa y verso, de tragedia y comedia; distanciamiento de autor y obra, debiendo aquél dirigirla a capricho con la consiguiente destrucción de la falacia artística o ilusión de autonomía; autorreferencialidad e independencia con respecto a cualquier contenido externo a sí mismo. Agrupados un tanto libremente bajo la expresión "ironía ro-

de filósofos, aquella" (vv. 3201-5). Como en el final del Canto IV (vv. 4037-4052), se antepone el conocimiento logrado por la experiencia al conocimiento de la ciencia.

15. Cf. Joseph A. Dane, *The Critical Mythology of Irony*, University of Georgia Press, 1991, p. 118: la ironía romántica no puede reducirse a definición. Si la falta de sistematicidad de Schlegel resta a su pensamiento no sólo coherencia sino seriedad, ha sido motivo de largas discusiones críticas desde Walter Benjamin ("System und Begriff", en *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 39) hasta Geoffrey Hartman ("Criticism, Indeterminacy, Irony", *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale, 1980, p. 280).

16. R. Navas Ruiz, "Campoamor y la ironía romántica. Reflexiones sobre *El licenciado Torralba*", *Salina*, 11 (1997), pp. 76-84.

17. F. Schlegel, *Fragments* (1789), *Diálogo sobre la poesía* (1800), *Sobre lo incomprensible* (1800). Traducciones incompletas en Friedrich von Schlegel, *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

18. "Irony is a term that always marks the encounter and potential tension between literature and philosophy, or truth and tropes. Irony, that is, always seems to confront us with the very serious question of the precise way in which literature's constitutive dimension of tropological play, or rhetoric, is related to philosophical determinations such as meaning, knowledge, and truth". Kevin Newmark, "L'absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony", cit., p. 906.

mántica", estos principios fueron recogidos y ampliados por otros pensadores hasta convertirse en el núcleo mismo de la modernidad". Navas encuentra en los españoles algunas características aisladas de estos principios románticos, pero nunca agrupadas bajo una formulación sistemática, organizada y homogénea, "ni mucho menos convertidas en poética". Esta carencia provocó que "al no poseer un cuerpo coherente de doctrina, no se dispuso de un instrumento adecuado para el análisis de ciertos productos de la literatura decimonónica en los que [...] se puso en práctica la ironía romántica. La incapacidad de situar estas obras dentro del lenguaje que podría explicarlas está en la raíz de su incompreensión o, al menos, de su valoración negativa".¹⁹

En el caso concreto de Espronceda, incluso autores que entienden que no es posible explicar su obra sin el sustrato filosófico alemán malinterpretan ese mismo sustrato cuando al mismo tiempo afirman que "*El Diablo Mundo* supone una superación realista, hampona, esperpéntica y anarquizante, de todo este cosmos de sentimientos románticos heredados de la filosofía alemana, de la que se ironiza y distancia".²⁰ En otra ocasión Fernández Utrera pone en tela de juicio la actitud romántica de Espronceda porque en su obra "el problema de la verdad siempre se plantea como una duda",²¹ circunstancia que más que prueba de su alejamiento del romanticismo, lo sería, desde el punto de vista de la ironía, precisamente de su condición romántica.

Si el concepto de ironía no ha sido bien interpretado en Espronceda, en cuanto a su particular uso de la imaginación, no puede olvidarse que una de las ideas más importantes de la poética de Schlegel es la "objektive Poesie", que estudia en la lírica arcaica griega y traslada al Romanticismo considerando que la condición moderna impone, frente a la subjetividad de la *representación* (*Vorstellung*), la verdad de la *presentación* (*Darstellung*) objetiva. La aparente paradoja que dicha "objetividad" ofrece con respecto a nuestra imagen del romanticismo como subjetividad, queda resuelta en la oposición de los términos alemanes, *Vorstellung* y *Darstellung*: frente a la *representación*, esto es, la retoricización opaca de la materia literaria a través del proceso mimético, la nueva *presentación* romántica crea/ no copia /en la obra un mundo

19. R. Navas, "Campoamor y la ironía romántica", cit.

20. D. Martínez Torión, *La sombra de Espronceda*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 194.

21. M. V. Fernández Utrera, "Poética de la imaginación en José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer", *Revista Hispánica Moderna*, 47, 2 (1994), pp. 289-305, p. 297.

real, verdadero, objetivo, gracias a la imaginación. El texto no debe ser medio de *representación* de la vida, sino que debe contener la vida (*presentarla*). En consecuencia, los conceptos de objetividad o realismo no están reñidos con el uso de la imaginación romántica.²² De hecho, lo que pretende la *poesía objetiva* es conferir condición de realidad no sólo a lo tangible o cotidiano, sino también al mundo interior, a la experiencia subjetiva, y esto no entra en contradicción con el realismo, ni en particular con el hecho de que, por ejemplo en *El Diablo Mundo*, se dé cabida a la percepción, siempre bajo la mirada de Adán o desde la perspectiva de las voces narradoras, de una realidad vulgar, prosaica, ramplona e incluso patibularia.

Estas dificultades de traslación e interpretación de conceptos han impedido la unanimidad crítica en cuanto a las posibilidades de entender a Espronceda en relación con el Romanticismo europeo; mientras que algunos críticos, como Casaldüero, han restado importancia o incluso negado la influencia de la poesía europea sobre nuestro autor; otros buscaron fuentes temáticas similares en otras literaturas contemporáneas o establecieron paralelos con otros poetas europeos del periodo, como los ya clásicos estudios de Philip Churchman o Esteban Pujals²³ que lo ponen en relación con Byron (quien por otra parte no es el mejor motivo de comparación para afirmar el Romanticismo de Espronceda, ya que desde Welck la crítica es reacia a incluir al inglés entre los autores románticos por su empleo de la imaginación como una facultad combinatoria y asociativa y por la ausencia en su obra de artificios simbólicos y míticos a la manera de la nueva poética).²⁴

22. Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, traducción de B. Reposo, Madrid, Akal, 1996. Sobre la "objektive Poesie" véase también R. Blanco Unzué, *Die Aufnahme der spanischen Literatur bei Friedrich Schlegel*, Frankfurt, P. Lang, 1981, pp. 270-280. En este sentido, y en referencia a Espronceda, indica Caparrós Escalante: "No se entienda la afirmación siguiente como una paradoja simplemente ingeniosa, pero en realidad Espronceda llega a estar más cerca del mejor (futuro) realismo y hasta del mejor (futuro) simbolismo por la nada simple razón de ser el más romántico entre nuestros románticos" ("El discurso metapoético...", cit., pp. 437-463).

23. J. Casaldüero, *Forma y visión de "El diablo mundo"*, Madrid, Ínsula, 1951; Ph. Churchman, "Byron and Espronceda", *Revue Hispanique*, 20 (1909), pp. 5-210; E. Pujals, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC, 1972 [1951].

24. Véase su respuesta a Morse Peckham: "Toward a Theory of Romanticism", *PMLA*, 61 (1951), pp. 5-23. La comparación con Byron fue ya muy habitual entre los propios contemporáneos de Espronceda, que lo identificaron pronto con el autor inglés por quien, según Escosura, nuestro poeta "contrajo grandísima afición" en sus años ingleses ("Tres poetas contemporáneos", cit., p. 80). Después Ph. H. Churchman (cit.) y A. Martinengo (*Polimorfismo nel "Diablo mundo" d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962) fueron ahondando en el estudio de esa relación.

Definitivamente, son escasos los trabajos sobre Espronceda que lo consideren desde la teoría poética romántica europea. Sí lo hizo Mary Lee Bretz en 1979, destacando sobre todo la influencia de la ironía romántica de raíz schlegeliana en *El Diablo Mundo*. Al decir de Bretz, Byron es sólo una entre muchas de las influencias que Espronceda recibió, y no cree que la menor sea la de Schlegel y su concepto de la ironía, devenido de la oposición entre realidad e ideal y manifestado en los continuos contrastes de su complejo poema. Otra cosa es el contacto directo que Espronceda pudiera haber tenido con Schlegel: aunque es posible que Espronceda leyera su obra durante su exilio en Londres y Francia, el pensamiento schlegeliano se difunde por toda Europa y fue adoptado con variantes por muchos autores sin duda conocidos por Espronceda. De este modo, afirma Bretz, "*El diablo mundo* introduce en España una visión y una forma que serán cultivadas por muchos autores modernos. La ironía actual tiene sus raíces en la ironía romántica y Espronceda fue el primer escritor español en valerse de ella para crear una obra de indudable valor artístico".²⁵ Más recientemente, cabría destacar la introducción de Leonardo Romero Tobar a la edición de sus *Obras poéticas*,²⁶ donde se refiere muchas veces al poeta en relación con las innovaciones europeas e incluso con la nueva mitología de los románticos (por la vía del falso Ossian, a quien lee durante la emigración, circunstancia que propicia además su toma de contacto con otros poetas europeos), dado que ni su actitud liberal ni la explosión emocional de su obra justifican la condición de renovador que se le ha adjudicado. En otro estudio de Navas Ruiz sobre la ironía romántica en la literatura española, que continúa la línea del anterior, considera el crítico este concepto como clave de la poética de Espronceda.²⁷ Tras una impecable presentación conceptual, plantea la necesidad de ocuparse de algunos autores españoles desde esta perspectiva, y en especial de Espronceda, carente, a pesar de la tipología de usos irónicos elaborada por Stephen Pallady,²⁸ que

25. "El diablo mundo y sus relaciones con la literatura europea moderna", *Arbor*, 403-404 (1979), pp. 87-94, p. 94. También como "Espronceda's *El Diablo Mundo* and Romantic Irony", *Revista de Estudios Hispánicos*, 16, 1-2 (1982), pp. 257-274.

26. Barcelona, Planeta, 1986, pp. XXV y ss.

27. R. Navas Ruiz, "El modo irónico y la literatura romántica española", en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Universidad de Barcelona / PPU, 1998, pp. 223-238.

28. S. Pallady, *Irony in the Poetry of José de Espronceda, 1826-1842*, Lewiston, E. Mellen Press, 1990.

Navas considera mera catalogación de procedimientos, de una aproximación interpretativa que conceda a la ironía categoría estructurante en su obra.

Las anteriores consideraciones y las sugerencias críticas que hemos recordado (en especial las de Bretz, Romero Tobar y Navas Ruiz) resultan imprescindibles, toda vez que la modernidad y el carácter renovador de la poesía de Espronceda solo pueden justificarse enfocando su estudio desde su relación con los románticos europeos. Así lo hemos querido proponer en trabajos anteriores de los que este es en parte una continuación. Para demostrar la vinculación de nuestro poeta con los planteamientos del grupo de Jena será preciso volver, evitando interpretaciones simplistas que los extravíen o los reduzcan, sobre sus conceptos fundamentales.

LA IRONÍA

En un trabajo anterior,²⁹ Mercedes Comellas se ha ocupado de precisar el concepto de ironía, tal y como lo entienden los románticos, deslindándolo en lo posible de otros procedimientos similares (sátira, parodia, humorismo, lo burlesco e incluso lo grotesco) que en ocasiones, y en particular en el caso de Espronceda, han aparecido demasiado identificados.³⁰ Resumiendo ahora lo allí expresado que interesa para nuestro propósito, lo primero que llama la atención es que los románticos transforman la habitual convivencia clásica entre sátira e ironía en oposición histórica al conceder a la ironía un valor superior y convertirlo en uno de los más revolucionarios conceptos poéticos del primer Romanticismo alemán. En esta concepción, la ironía pasó de ser una figura del discurso, como técnica retórica asociada a la *dissimulatio*, a una actitud supraliteraria cuya intención es transgredir el carácter ilusorio de la ficción y mostrar la relación conflictiva entre lo real y lo ideal. Más allá del antiguo tropo retórico, la ironía romántica se convierte en forma privile-

29. M. Comellas, "Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: un debate romántico", *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. XII Simposio de la SELGC, Universidad de León, 2002, pp. 281-295.

30. Cf., por ejemplo, Francisco Caravaca, "Notas sobre el humorismo de Espronceda en *El diablo mundo*", *Revista Hispánica Moderna*, 30, 2 (1964), pp. 119-125, o el ya clásico estudio de Angela Hämel, "Der Humor bei José de Espronceda", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLV (1922), pp. 389-677. La interpretación de Paul Ilie ("Espronceda and the Romantic Grotesque", *Studies in Romanticism*, 11, 2, 1972, pp. 94-112) ignora la ironía presente en muchos de los ejemplos que ofrece.

giada de examinar las ambiguas fronteras de lo literario y sus complejos vínculos con la realidad. El primer paso en el concepto se observa en la fórmula de Tieck: el autor interrumpe la ficción para destruir la ilusión artística y provocar la reflexión sobre el propio objeto literario. Pero en Schlegel la ironía va mucho más allá de una visión distanciada del sujeto con respecto a su obra: implica que el propio sujeto se duplique y se convierta en burla de la propia función que ejerce como autor; ese desdoblamiento, convertido en dialéctica interna e infinita dentro de la propia obra, sirve para mostrar el ser y la naturaleza como espacio de la contradicción y entrega la obra a la romanización, esto es, a la infinita metamorfosis, a lo indecible, a la significación en permanente cambio. La ironía, según Schlegel, es una constante actitud de ambivalencia que permite observar el mundo como paradoja y como paradoja cruza el proceso comunicativo literario desde su origen hasta su infinito confín en el espíritu del receptor.³¹ De otro lado, la sátira, muy presente también en la literatura romántica, sobre todo en las formas de la parodia, se ensañó precisamente con la pretendida sinceridad de la obra literaria, ese su nuevo realismo por el que ya no se quiere presentar como imitación formal de la realidad extraliteraria, sino como expresión veraz y original. Así pues, ironía romántica y sátira, como actitudes complejas asociadas a la naciente literatura, apadrinaron durante aquel periodo dos posiciones contrarias en la dialéctica de la modernidad y frente al nuevo fragmentarismo: el intento de superarlo y la parodia de aquel intento.

Al ahondar un poco en esta dualidad y desde la misma concepción historicista que impusiera la edad romántica, los papeles de la sátira y la ironía se presentan como fases consecutivas de una evolución. Se observa contrastando un pasaje no suficientemente conocido de Schiller en *Poesía ingenua*

31. Entre los estudios más importantes dedicados a la ironía romántica en los autores alemanes cabe citar los de Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieses Begriff*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, y el más reciente *Ironie und literarische Modernität*, Paderborn, Schöningh, 1997. También los de Marika Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlín - Nueva York - Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1988; H. Prang, "Vorüberlegungen und Abgrenzende Begriffsklärungen", *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989; R. Schnell, *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1989. Una interpretación muy interesante del concepto de ironía schlegeliano puede leerse en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire...*, cit. V. también Geoffrey Hartman, "Criticism, Indeterminacy, Irony", *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale, 1980, 265-283.

y poesía sentimental³² con el fragmento 238 del *Athenäum*,³³ en el que Schlegel convierte la ironía en superación histórica de la sátira. La sátira significa el enfrentamiento radical entre realidad e ideal y la ironía la conclusión sintética en aquella unidad absoluta que fue el mayor deseo del pensamiento estético romántico. A causa de su inferioridad histórica, la sátira no acepta el ideal como meta u objetivo, pues no cree en la posibilidad de alcanzarlo; es una puesta en escena ridiculizadora, destructiva, cuya tensión converge siempre hacia la negación. De hecho Hegel en su *Estética* considera la sátira una de las formas de disolución del arte clásico que devienen de la irrupción de la subjetividad; su carácter antipoético la convierte en forma de transición disonante.³⁴ Sin embargo, la ironía se relaciona con la *Sehnsucht* o nostalgia del ideal utópico,³⁵ inalcanzable, pero en el que el poeta deposita su esperanza. El Romanticismo contempla la contienda entre ambas posiciones: la de la esperanza irónica y la de la desconfianza satírica, dialéctica que opone autores entre sí, pero que también tiene su asiento en el seno de un mismo autor o una misma obra. Si la ironía ensaya las posibilidades de un arte nuevo, instalado en la temporalidad y que cavila sobre sí mismo, del otro lado las tan frecuentes sátiras contra el Romanticismo “convierten las reflexivas dudas sobre los procesos de ficción que propusiera la ironía en desencantadas ne-

32. F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 127.

33. “Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendental poesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider: So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre [...] so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltenen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein”. F. Schlegel, *Athenäums Fragmente*, nr. 238, en *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. de Hans Eichner para la *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, dirigida por E. Behler, vol. II, Munich-Paderborn-Viena, F. Schöningh-Thomas Verlag, 1967, p. 204.

34. Hegel, *Lecciones de estética II. Desarrollo del ideal en las formas especiales del arte bello*, capítulo III: “La disolución de la forma del arte clásico”, Barcelona, Península, 1991. Sobre la sátira, pp. 86-90. Véase el comentario de P. Szondi en *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid, Visor, 1992, p. 236.

35. Estudiada, con respecto al titanismo, por V. León Varela, “El estudiante de Salamanca y el Canto a Teresa: la *Sehnsucht* titánica de Espronceda”, *Revista de Estudios Extremeños*, LIX (2003), pp. 1017-1036.

gaciones de la nueva literatura y acaban siendo versión desalentada de la misma susceptibilidad romántica”. En el contexto español la cuantía de sátiras antirrománticas “tal vez podría interpretarse como permanencia de ese espíritu de transición de lo clásico a lo romántico al que según Schlegel o Hegel pertenece su actitud. Si la sátira fue dominio de los antirrománticos, la ironía tiene sus mejores representantes en Espronceda, Larra y Bécquer”.³⁶

La distancia de Espronceda con respecto a sus contemporáneos españoles se muestra precisamente en que, frente al uso habitual de la sátira, su obra, en la que tampoco falta lo satírico, se caracteriza también por la tensión irónica y por tanto no resuelta entre lo real y lo ideal. Tal vez por eso supone la cumbre del romanticismo lírico y al tiempo la principal respuesta a la crisis de la poética romántica. Jenaro Taléns hizo ver la importancia de esa revisión crítica a la que, desde el mismo seno de la lírica romántica, Espronceda somete al Romanticismo.³⁷ Y no por ello deja de ser romántico, sino que está ejerciendo como tal al asumir en su obra la posición de la ironía romántica y analizar sus propios métodos y técnicas.

Pero en el caso de Espronceda es importante asociar el uso de la ironía a la búsqueda de un lenguaje nuevo: frente a la retórica esclerotizada, la ironía supone un imprescindible elemento para la revisión y la renovación. Espronceda se percata de la necesidad de enfrentarse a un lenguaje literario inmóvil, que ya no responde al nuevo contexto, porque es artificioso y circunstancial. Es sabido que sus comienzos literarios se acogen al magisterio de Lista, quien le impone una fórmula lírica y un lenguaje neoclásicos que cuajarían en el *Pelayo*, pero pronto se da cuenta de que no es esta la vía a la que aspira ni en la que pueda desarrollar su ideario literario e inicia la búsqueda de un lenguaje que le llevará a una renovación radical de la esencia poética. De esa originalidad ostensible a pesar del sustrato neoclásico se hizo eco, a su manera, Patricio de la Escosura, y también de la indudable influencia de los románticos europeos (que no era de su agrado), cuando en 1884 prologa las obras del poeta:

No se hable de épocas, ni de géneros, tratando de las poesías del autor de *El diablo mundo*; en sus obras todo es *personal*, todo producto directo del sentimiento,

36. M. Comellas, “Sátira contra ironía...”, cit., pp. 292-3.

37. *El texto plural. Sobre el fragmento romántico: una lectura simbólica de Espronceda*, Universidad de Valencia, 1975.

Negra, para cerebros a prueba de paradoja, como deben serlo los que a tales lecturas resistan; pero que, a juzgar por lo que tengo observado, traídas a nuestro casi africano suelo, son como ciertas plantas europeas, que llevadas a los trópicos se arrebataban más que florecen, y o no dan nunca sazonados frutos o los producen nocivos.⁴²

La nebulosa planta alemana de metafísica floración buscaba, como la flor azul de *Heinrich von Ofterdingen* a la que hacíamos referencia, la reunificación significativa de lo real y lo representado, del ser y el no-ser, del objeto de la Filosofía, que era la verdad, con el producto del arte, símbolo y ficción. Por esa razón los autores románticos fueron interpretados como filósofos, pues para curar al escindido anfibio que según Hegel es el hombre moderno, aspiraron a una literatura verdadera que Espronceda persigue tanto como los románticos de Jena, una literatura que no ha de someterse a artificio alguno (de ahí, por ejemplo, la ruptura de los moldes genéricos) sino ajustarse a su personal y cambiante percepción del mundo. Igual que rechaza el orden social y su artificio, también rechaza la palabra convencional, las técnicas del clasicismo, la retórica impuesta por la tradición. Cuando la escritura no “representa”, sino que se “presenta” como auténtica experiencia interior al margen de máscaras poéticas, se da una íntima correlación entre la condición destructiva, rompedora de cualquier imposición formal, y el carácter “verdadero” de lo literario. Por eso Escosura, aunque por su sensibilidad prefiera *El Pelayo* o el “Himno al Sol”, reconoce en *El Diablo Mundo* “un poema tan de veras”, precisamente porque en él “la imaginación se pierde, la crítica no sabe a qué cabello asirse; el entendimiento tiene que arriar el pabellón, sin combate, bajo el irresistible y deslumbrante fuego de aquel buque pirata, que ha izado bandera negra contra toda regla, y sin misericordia tira contra toda conveniencia”.⁴³ Descubrir la Verdad implica usar una literatura de Verdad, una palabra de Verdad, no dogmática ni clásica, ni inmutable, sino viva, palpitante y variable, como escribe Ros en el “Prólogo” a *El Diablo Mundo* comparando la “sinuosidad” del poema con “la superficie de la tierra: aquí un valle, más adelante un monte, flores y espinas, aridez y verdura, chozas y palacios, pozas inmundas, arroyos serenos y ríos despeñados”. Y esta es la gran misión del poeta: conectar al hombre con el universo vivo mediante un nuevo lenguaje, difícil tarea que es imposible

42. “Tres poetas contemporáneos”, cit., p. 103.

43. *Idem*, pp. 104-5.

abordar sin lucha, sin contradicciones, sin paradojas, sin ironía, puesto que se trataba de lograr la “armonía del sentimiento”, a la que aludía Ros, “llevada a la perfección el sentimiento íntimo y delicado del que escribe”. Una armonía que habrá de hacer coincidir “las palabras y los conceptos” con “las entonaciones de que se vale Espronceda”,⁴⁴ palabras y cosas, sonido y significado, como en la primera lengua creadora. Esta lucha titánica con la creación literaria convierte también la figura del poeta en un elemento fundamental de la nueva mitología romántica, pues, como escribe al respecto Leonardo Romero, “la mitología de los románticos conjeturaba la existencia de un alma que daba vida al universo y que el poeta-profeta interpretaba en el peculiar acto de comunicación que es la obra poética. Misterio interior y comunicabilidad de ese arcano era la difícil paradoja que tenían que resolver los poetas románticos europeos, entre los que Espronceda no es un astro menor”⁴⁵ Sobre ello nos detendremos más adelante.

Esa búsqueda de la verdad vital en lo literario a la que nos referíamos y que requiere de un poeta mítico no se refiere desde luego a una verdad a la medida antigua, de la misma manera que las reflexiones vitales de la filosofía nueva no se acomodaban a los viejos tratados académicos. En ese sentido puede observarse la estupenda galería de efectos irónicos que Espronceda despliega en *El Diablo Mundo* para hacer tambalearse las tradicionales fórmulas con las que la literatura apelaba a la condición verdadera del escrito y a los referentes extraliterarios que garantizan tal veracidad. A la manera cervantina encontramos ironías sobre las fuentes documentales del poema (“y en el archivo de Simancas, / si no me engaño, pienso haber leído / que en el símil, perdió siempre el marido”, vv. 2466-8), o, como en el v. 2405 (“Musas, decid qué vio...”), se usa la invocación ritual a las musas de la épica clásica que traía por testigos de lo narrado a las hijas de Mnemósine, pues poseen un conocimiento ocular de los hechos.⁴⁶ Incluso ironiza con la nueva forma de documentación textual, que es la prensa, de la que se sirve como autoridad y verificación del caso expuesto (vv. 3141-3149) para desmentir cualquier posible credibilidad: los periódicos “inventan” la verdad con intereses políticos y en sus habituales

44. Ros de Olano, “Prólogo” a *El Diablo Mundo*, cit., pp. 166-167.

45. Leonardo Romero, “Introducción” a *Obras poéticas*, cit., p. XXVI.

46. En palabras muy citadas de Píndaro: “Predice, oh Musa, y yo seré tu intérprete”. Cf. Luis Gil, *Los antiguos y la “inspiración” poética*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 19. Ver además Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 145.

diatribas es caso común defenderse de las “ridículas mentiras” de los contrarios (v. 3172). Ni las clásicas musas, ni los viejos archivos, ni los modernos periódicos, pueden garantizar la verdad extraliteraria de ese Adán que pudo o no existir al margen del poema, ni tan siquiera la verdad poética del personaje, pues la ironía goza en jugar con la duda y la incredulidad, lo verosímil y lo fantástico, como lugar que es de encuentro entre la vida, imposible de descifrar; y la literatura, cuyos “cuentos” pueden ser “mentirosos” y cuya “historia” puede ser “tan cierta y verdadera / como lo fue jamás otra cualquiera”. “Y cuanto llevo hasta ahora referido / ni lo afirmo, oh lector, ni lo desmiento” (vv. 3181-3196): la voz en primera persona renuncia a su función habitual de “cronista veraz” pues a la manera cervantina desiste de autorizar la verdad de lo narrado. Precisamente por querer ser verdadero, no puede afirmar nada. Si se debe creer o no, es cuestión que no puede resolverse, como no puede resolverse tampoco la cuestión del sentido de la vida. Si no entendemos el sentido de la vida, ¿cómo pretendemos comprender el sentido de la literatura? ¿Debe aceptarse acaso la verdad de la literatura si no conocemos la verdad de la vida? Ambas, vida y literatura, quedan así hermanadas en la imposibilidad de ser definidas o respondidas más allá de la eterna duda y la eterna ironía:

Mas yo, como escritor muy concienzudo,
 incapaz de forjar una mentira,
 confesaré al lector que mucho dudo
 de la verdad del caso que le admira; [...]
 Raro misterio que en conciencia siento
 no poder descifrar por más que ahondo;
 mas, ¿qué mucho, si necio me confundo
 sin saber para que vine yo al mundo? (vv. 3109-3125)

Estas fórmulas irónicas sobre la condición verdadera de lo narrado tienen por función hacer “verdadero” lo literario y pueden observarse en buena parte de su obra.⁴⁷ *El estudiante de Salamanca* se cierra con unos versos (Y si, lector, dijéredes ser comento, / como me lo contaron te lo cuento) que

47. Cf. al respecto, sobre *Sancho Saldaña*, Isabel Román Gutiérrez, “La organización enunciativa de la novela histórica”, *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 2 (1988), pp. 109-121; sobre *El estudiante de Salamanca*, María Paz Yáñez, “El cambio de valorización del satanismo en la cosmovisión romántica: *El estudiante de Salamanca* de Espronceda”, *Salina*, 10 (1996), pp. 116-126, 117-119.

remiten a su estructura narrativa y a las garantías de fiabilidad que proporciona el aludir a un hecho conocido, no adjudicable a la imaginación del poeta. Ya ha advertido la crítica (Marrast, Romero Tobar) que es uno de los guiños de Espronceda a la poesía clásica española, puesto que la última frase procede de Juan de Castellanos y fue utilizada en algunos de los textos de los amigos del poeta, también de manera sintomática: como Leonardo Romero indica, Espronceda fue la cabeza visible de su “grupo íntimo de fieles” que “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”:⁴⁸ Miguel de los Santos Álvarez y Antonio Ros de Olano entre ellos. En concreto, García de Villalta encabeza así su novela histórica de 1835 *El golpe en vago*. Estos versos finales del poema no sólo lo relacionan con la narrativa (*El estudiante de Salamanca* no es otra cosa que un poema narrativo, y el término *cuento* es recurrente en *El Diablo Mundo*), sino que además suponen un guiño al lector que pueda poner en duda la verosimilitud de lo narrado plagado de escenas sobrenaturales (caso de *El estudiante*) o puramente fantásticas (como la metamorfosis del viejo en el joven Adán en *El Diablo Mundo*). En cualquier caso, da validez a la convivencia y también a la contradicción entre lo real y lo soñado, mundos antitéticos cuyo contraste se deja sin resolver en un final abierto a la imaginación (y a la reflexión) del lector. Porque como se señalaba más arriba, la ironía es uno de los conceptos schlegelianos que no concluyen en la conciencia del proceso creativo, de la voz poética como duplicidad y ambigüedad, sino que afecta directamente al espacio de lectura, al proceso de recepción. En el recorrido de la ironía por el trayecto comunicativo literario, la dialéctica de la creación, surgida de las profundidades del espíritu creador, se traslada y prosigue hacia el fondo del espíritu lector y le contagia de ambiguos efectos, convirtiéndole en co-creador en el que se sigue desplegando esa querella sin fin. Y la ironía misma posee conciencia de ese proceso y de su infinitud: según Schlegel en el fragmento 20 del *Lyceum*, un texto clásico nunca debe poderse comprender totalmente, sino que debe vivir en permanente compulsión hermenéutica,⁴⁹ esto es, su recepción ha de ser infinitamente va-

48. L. Romero, “Introducción” a *El diablo mundo*, cit., p. LIV.

49. F. Schlegel, *Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza, 1994, p. 49.F

riable. La teoría romántica aborda la nueva configuración de los parámetros literarios con conciencia plena de la participación del lector en el proceso, lector que queda comprometido en la ironía y participa de la inquietante ambigüedad de ese hacerse interminable. Después de aquel discurso sobre la Ilustración en el que Kant concedía la mayoría de edad al pensamiento occidental, Goethe había defendido la ambigüedad de la ficción que Schlegel expresa mediante la retórica del fragmento y la ironía: la infinitud que se persigue tiene que ver con aprender a ser crítico y no dogmático; dialéctica permanente, hermenéutica inagotable.

La ironía aparece sobre todo en *El Diablo Mundo*, su obra más singular y que, como se ha afirmado, no ha sido estudiada suficientemente a la luz de sus correspondencias con la literatura europea. Los ejemplos tomados del poema ilustran multitud de trabajos en los que se pone de relieve el polimorfismo, la rebeldía, la reflexión metaliteraria o la intención burlesca, por lo que no abusaremos de ellos. Nos limitaremos a enlazar el tratamiento irónico con la autorreflexividad sobre el artefacto literario, con la creación de esa literatura *de verdad* que busca Espronceda, y que termina en una dialéctica no resuelta, en la indeterminación que no agota, a diferencia de la sátira, las posibilidades.

En *El Diablo Mundo*, con lúcida afirmación metapoética, Espronceda se encarga de traer al propio tejido textual, convertidos en personajes, a todos los integrantes de la comunicación literaria: desde la Introducción contamos con un Poeta, con el lector, el crítico (por más señas “un crítico feroz” v. 735), e incluso las “reglas” (“en este instante / a dártelo me obliga el consonante”, v. 739) y autoridades (Aristóteles, v. 742); todos ellos están bien presentes, incluyendo los grandes modelos “irónicos” mismos, a los que ya venerara Schlegel (y a quienes se suma el “digresivo” autor del *Don Juan* y el *Manfred*): “Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes” (v. 1344). El proceso poético, reflexivo, infinito y por ello irónico, comienza, según los versos finales del diálogo entre el Poeta y el Ángel (vv. 76-80), en la honda subjetividad de donde surge la voz lírica y por la que se pretende trasladar, luchando contra la palabra insuficiente, ese vértigo de la voz secreta del pensamiento. Destinatario de ella es el lector, con quien aquella voz conversa en una intimidad de la que el poeta es muy consciente (“y esto, ¡oh lector!, entre nosotros quede”, v. 2514), pues sin el fluir de esa corriente comunicativa no hay proceso literario (“si hasta que el uno al otro nos cansemos, / tú

[lector] y yo en compañía caminando iremos”, vv. 1386-7). Por esa necesidad de receptor (asumida con conciencia sorprendentemente moderna), el autor busca para forjar su criatura a un lector: el viejo que ha de convertirse en Adán aparece ante nosotros leyendo e incluso conteniendo con su lectura: “vuelve a leer, y en tanto que obediente / se somete su vista a su porfía, / lánzase a otra región su fantasía. ¡Todo es mentira y vanidad, locura!” (665-8), exclama, y cierra el libro “de golpe” “y con desdén”. Estamos ante un lector que se queja con amargura de que los libros encierran mentiras, vanidades, locuras, que le hacen vivir en las regiones fantásticas de lo no verdadero y que sirven para traer las graves y filosóficas preguntas sobre la verdad: pero parece que todo se resume en sueño, muerte y “cuento” (v. 691), en no verdades o en acabamiento. No hay respuestas para la vida: “¿Qué es el hombre? Un misterio. ¿Qué es la vida? ¡Un misterio también...!” (vv. 684-5). Ese lector que no encuentra respuestas en los libros a los misterios y que cierra lo que está leyendo para salir de los mundos fantásticos, se convierte por un alarde irónico en materia de la propia fantasía al erigirse en protagonista del poema. Desde su entidad “realista” de viejo que debe cuatro meses de alquiler se traslada a la condición mítica y una vez “mitificado” e “ironizado” ya no morirá, sino que vivirá para siempre el vértigo del hacerse humano. El proceso que lo ha convertido en sustancia literaria es irónico y mitológico. Igualmente infinita es la perplejidad del Poeta sobre la condición de ese mismo proceso desde que en la Introducción duda sobre si el mundo y las voces que oye son o no su creación (“tal vez yo mismo creé / tanta visión, sueño tanto, / que donde estoy ya no sé”, 232-4). Con aquel dilema plantea el origen de lo literario, su núcleo filosófico y su esencia: ¿es posible aferrar el *Dasein*, o sólo el discurrir de la subjetividad infinita? Lo interesante, lo *witzig*, lo irónico (por usar los tres calificativos *románticos* de Schlegel), es que para resolver sus vacilaciones al respecto el poeta pregunta a su propio objeto material: pregunta a la propia literatura por su sustancia, su verdad y su función (“¿Sois vanos delirios míos, / o sois verdad? ¿Qué buscáis? / ¿Qué queréis? ¿A dónde vais?”, 242-3). Como vio J. A. Dane, lo que se debate en la ironía romántica es la condición del poeta y del filósofo como sujeto que escribe, o, más precisamente, la relación entre el sujeto y su escritura. No otra cosa es lo que plantea Espronceda al acudir de modo recurrente a las cuestiones metapoéticas. Al respecto es necesario destacar un dato que no se ha tenido en cuenta: Kierkegaard, en su tesis

Sobre el concepto de ironía (1841), aborda las relaciones entre la obra, el autor y el lector, que, superando todo valor estilístico, son fundamentales para comprender su posición existencial en la vida y en la escritura. En sus palabras, la ironía no es la verdad, sino el camino, y, “así como la filosofía comienza con la duda, la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía”.⁵⁰ A través de la negatividad irónica quedan interpelados nuestros saberes establecidos y la vida irónica caracteriza un rasgo clave de la vida humana: la inmediatez. Y el poeta de *El Diablo Mundo*, que pretende escapar de todo sistema, está condicionado por la inmediatez y la temporalidad.⁵¹

Si para los románticos los sentimientos son ahora la medida de la percepción de la realidad, pues ya no se trata, como indicó Abrams, de reflejar la realidad como en un espejo, sino de descubrirla con la propia luz interior,⁵² Espronceda utiliza un registro irónico para expresar que no se somete al orden neoclásico que imponía una lógica en la reproducción de la realidad exterior, y confiesa que escribe “en mi loco desvarío, sin ton ni son, y para gusto mío”, concediendo toda la preeminencia a la subjetividad. Ya Bretz observaba la ironía romántica (en ocasiones cercana a la parodia e incluso a la autoparodia) en las continuas visiones paradójicas y en las constantes alusiones a dualidades irresolubles, procedimientos equiparables a los que Muecke señalaba en los alemanes:⁵³ atrapado entre sus aspiraciones y sus limitaciones, la única posibilidad del poeta irónico es un continuo proceso dialéctico entre afirmación y negación; la dialéctica entre la fe y la desesperación, por ejemplo, muy acusada en la obra y especialmente en el Canto a Teresa. La ausencia de una posición definitiva del poeta no significa, como a veces se ha entendido, que se escribiera en dos momentos distintos, sino que el autor participa de ambas emociones simultáneamente, y las refleja

50. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, Madrid, Trotta, 2000, p. 77.

51. Cf. Rodrigo Figueroa Weitzman, “Kierkegaard y la ironía”, *Revista de Filosofía*, 60 (2004), 93-108. Por su parte, Pere Ballart considera que la lectura más inteligente que cabe hacer de la concepción de Kierkegaard es aquella que concede “plenos poderes a la ironía y alienta su tarea disolvente, pero tan solo dentro del marco estricto de la obra artística, de suerte que toda posibilidad de canalizar los cuestionamientos irónicos en orden a una ideología determinada corra exclusivamente a cargo del receptor” (*Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 108).

52. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1975 [1953], pp. 57 y ss.

53. D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969.

en contradicción. La infinita repetición del ciclo esperanza-desesperación-nostalgia se pone definitivamente de manifiesto cuando Satán sugiere que Dios es la creación de otra divinidad: el universo se convierte en una infinita oposición de fuerzas: “¿Y es en su vida el universo entero / ilimitado campo de pelea, / cada elemento un triste prisionero / que su cadena quebrantar desea?” (vv. 372-9).⁵⁴ Pero es que la figura mítica de la Vida que se le aparece al anciano posee como atributos principales el movimiento sin fin, la agitación perpetua, la celeridad constante, la inestabilidad, el dinamismo inagotable (“manantial sempiterno”, “fuerza secreta que el mundo / en sus ejes impulsa a rodar”, “tú en violento, veloz torbellino, / los empujas enérgica, y van”, “desaparecen y llegan sin fin”, “eterno trabajo”, vv. 1136-1161), propiedades a su vez de la tensión irónica. Esa aparición, simbolización mítica de lo vital, convierte al viejo en el joven Adán con el propósito poético de mostrarnos el eterno hacerse de un significado inextinguible, de la totalidad como ironía. Por ello también el propio texto se muestra como un proceso metapoético que avanza en la simultaneidad de dos niveles: el del progreso de la escritura (creación de la ficción) y el de la ficción misma, que crecen entrelazados y en confrontación, forjándose cada uno en la tensión con el otro (vv. 5769-5783 y 5804-5). De la misma manera entrelazados y en confrontación están el poeta (en sus voces de Poeta, poeta, “Espronceda”, usando la diferenciación de Caparrós) y su criatura: el viejo convertido después en Adán. Voz literaria y criatura literaria se oponen una y otra vez creando ese efecto irónico por la dialéctica entre lo real y lo ideal: el poeta se muestra en distintos momentos víctima del tiempo y Adán lo supera en la inmortalidad. Adán es una figura simbólica, mítica, fantástica, mientras el poeta tiene la misión de crear el efecto de realidad en sus continuas rupturas del pacto de la ficción, ya que se confunde con la entidad extraliteraria del autor. El poeta es escéptico, descreído; Adán es el ideal de la ingenuidad primitiva. La voz en primera persona del primero se demuestra perfectamente consciente de su entidad literaria y de su juego. Por el contrario, Adán no es consciente ni de su condición de criatura del autor, ni de su propia inocencia. El contraste llega a ser a veces motivo mismo del poema, como en el comienzo del Canto III, cuando la primera persona, que se queja

54. V. Bretz, “*El diablo mundo...*”, cit., p. 265.

con sarcástico humor del paso del tiempo, se sirve de aquel para presentar al protagonista, su opuesto, porque en él el tiempo se ha detenido.⁵⁵

No son, pues, solo unos rasgos aislados los que nos permiten engarzar la obra de Espronceda con la poética romántica, sino que el conjunto de sus procedimientos, y en particular los metapoéticos, establecen relaciones entre sí y conforman un sistema que se sustenta en los postulados del movimiento europeo.

Algo de esto intuía en el prospecto de *El Diablo Mundo* el editor Ignacio Boix, que se daba cuenta de que el poema “pertenece a un género absolutamente nuevo en España”, de que tiene “muy pocos puntos de contacto con los géneros de literatura que han cultivado los más célebres poetas” y también de que su autor “es un gran poeta que está al nivel de los más grandes poetas del mundo”.⁵⁶ Y desde luego Ros de Olano, que en su “Prólogo” se acerca, en un apretado resumen, a las teorías sobre la literatura de los alemanes y traza un retrato del poeta romántico que ve representado en Espronceda. Pero, además, plantea ideas muy similares a las que más arriba comentábamos en cuanto a las diferencias entre *representación* y *presentación*, o, tal vez mejor, entre la *poesía ingenua* y la *poesía sentimental* de Schiller, al distinguir entre *armonía imitativa* y *armonía del sentimiento*. Y aún más: entendemos que Ros es perfectamente consciente de que la ironía metaliteraria confiere a Espronceda la condición de romántico, pues es “el disertador y el Genio que penetra en las entrañas de su obra”.⁵⁷ Ros escribe sobre su amigo con la conciencia de que la nueva edad literaria de la que lo sabe protagonista ha vinculado en un solo ejercicio el de la creación y la teoría (y por eso también al

55. En ese sentido el “Canto a Teresa” sí puede considerarse que tiene una función en la obra, puesto que nos ha mostrado a ese descreído para después contrastarlo con el Adán ingenuo del final del Canto IV: la salida de Adán de la cárcel y el gozo de su encuentro amoroso con Salada se oponen, en una digresión que rompe el flujo narrativo, a la experiencia del Yo autor-escriptor (vv. 4021-4036).

56. Ed. cit., p. 189.

57. “⁵⁷V. Bretz, “*El diablo mundo...*”, cit., p. 265.

En ese sentido el “Canto a Teresa” sí puede considerarse que tiene una función en la obra, puesto que nos ha mostrado a ese descreído para después contrastarlo con el Adán ingenuo. Antes la *armonía imitativa* estaba reducida a asimilar en uno o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro aventajado poeta expresa con los tonos en todo un poema no sólo lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes, las situaciones y los objetos de que se ocupa... Esta es la *armonía del sentimiento*, llevada a la perfección por el sentimiento íntimo y delicado del que escribe”, *Idem*, pp. 166-167.

referirse al *Genio del cristianismo* alaba en él sobre todo las bellezas allí “*explicadas* con la práctica de ellas mismas”).⁵⁸ Si en palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy el Romanticismo no es mera *literatura*, ni simplemente una teoría literaria, sino literatura engendrando su propia teorización,⁵⁹ Espronceda, su representante, escribe en *El Diablo Mundo* un poema de cuyo seno surge una reflexión poética, irónica y mitológica. Después del análisis de Luis Caparrós sobre el discurso metaliterario en *El Diablo Mundo*,⁶⁰ todos los ejemplos que pudieran aducirse aquí resultarían reiterativos, pero nos interesa resaltar que, junto a la abundante sátira que aflora en el poema, e incluso junto a la frecuente autoparodia del propio discurso, muchas de las intervenciones de la voz narradora resultan claramente irónicas en la medida en que su contenido metaliterario conduce a poner de manifiesto el carácter de artefacto del texto, a descubrir los entresijos del pacto de la ficción, que se dejan por otra parte abiertos y sin resolver:

Mas yo, como escritor muy concienzudo,
incapaz de forjar una mentira,
confesaré al lector que mucho dudo
de la verdad del caso que le admira.
Contaré el cuento con mi estilo rudo
al bronco son de mi cansada lira
y el hecho a otros afirmar les dejo
de haberse en mozo convertido el viejo” (vv. 3109-3116).

El proceso de autorreflexión dentro del propio texto plantea de modo expreso la literatura como un juego inagotable de espejos y asocia el poema con la narratividad, usando recursos más propios de la novela que de la poesía, lo que explica, entre otras cosas, el tono coloquial y las frecuentes referencias al lector, además de las digresiones, que sirven de bisagras para las salidas y entradas en el pacto de la ficción y para llamar la atención sobre él (vv. 774, 824-7, 2090-2096, 2450-2452). Según se explica en la *Carta*

58. *Ibid.*, p. 164. La cursiva es nuestra.

59. “Romanticism is neither mere ‘literature’ [...] nor simply a ‘theory of literature’ [...] Rather, it is *theory itself as literature* or, in other words, literature producing itself as it produces its own theory” (cit., p. 48).

60. “El discurso metapoético en *El diablo mundo*”, cit., pp. 437-463.

sobre la novela⁶¹ de Schlegel, los juegos especulares de la novela la convierten en un tipo de composición poética en el que se mezclan todos los géneros en un entretrejerse sin fin; por esa condición resulta la forma idónea para expresar lo infinito, mientras que Goethe la eligió por su ambigüedad como el mejor género con el que alentar a la nueva burguesía hacia el *sapere aude*.⁶² Con el mismo criterio el prólogo de Ros insiste en que *El Diablo Mundo* corresponde a la “edad de madurez” social y es hijo de esa época “de reflexión y examen”. Tal condición reflexiva (e irónica) es la que le lleva, como también afirma Ros, a rechazar “todos los preceptos establecidos, excepto el de la unidad lógica”,⁶³ que en realidad no es sino manifestación de esa naturaleza orgánica en la que cada ingrediente forma parte de una totalidad imaginativa y de esa formulación simbólica declarada desde el propio texto:

Nada menos te ofrezco que un Poema
con lances raros y revuelto asunto,
de nuestro mundo y sociedad emblema, [...]
fidel traslado ha de ser, cierto trasunto
de la vida del hombre y la quimera
tras de que va la humanidad entera. (vv. vv. 1356-1363)⁶⁴

La pretensión de totalidad no significa ambición por dar respuestas. El poeta, cargado de dudas, somete a la reflexión del lector la realidad o ensañación de aquello que ha contado puesto que nada ha quedado resuelto: “¿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?” (vv. 646-651).

No estará aquí de más señalar que para Northrop Frye la secuencia histórica de las formas narrativas occidentales evoluciona desde los mitos a la ironía (en la progresión *myth, romance, high mimetic, low mimetic, irony*), y el estadio final, el de la ironía, se asocia al auge de lo novelesco. En particular,

61. *Poesía y filosofía*, cit., p. 137.

62. Cf. Raketet Sheffy, “Estrategias de canonización. La idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del s. XVIII”, en *Teoría de los Polisistemas*, M. Iglesias Santos, coord., Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 138 y ss.

63. “Prólogo” a *El Diablo Mundo*, ed. cit., p. 164.

64. Sobre la unidad del poema, véase A. Martinengo (*Polimorfismo nel “Diablo mundo”*, cit., pp. 136-7), Marrast (“José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español”, cit., p. 479) y Romero Tobar (“Introducción” a Espronceda, *Obra poética*, cit., p. LVIII).

la ironía romántica procede de la clara conciencia de la agilidad eterna, del caos infinitamente pleno, tal como lo formuló Schlegel,⁶⁵ que impide considerar cualquier perfección en el presente y que por tanto está llamada no a respetar, sino a destruir cualquier mensaje de la actualidad. Su propia auto-destrucción y reconstrucción permanente le impide la esclerosis y le libra de la finitud. De la misma forma la novela insiste en la ambigüedad, en la convivencia de diferentes perspectivas. La ironía se asocia así a lo novelesco e indica que ya se ha superado lo que Schiller denominó la *poesía ingenua* (que no era consciente de su propio artificio). Y Espronceda demuestra en *El Diablo Mundo* una enorme conciencia literaria, irónica, sentimental, por seguir utilizando el término de Schiller. La multiplicidad de dimensiones del lenguaje novelesco se aplica al poema en un continuo juego entre la ironía y la parodia.

LA NUEVA MITOLOGÍA

La subversión irónica está asociada en la poética romántica a la Nueva Mitología, que funcionará, según veremos a continuación, como base simbólica y revisión de los planos morales del bien y del mal, ahora enfrentados en una nueva relación mucho más compleja y que no es ajena del todo a aquella irónica “dialéctica de lo verdadero” de la que ya hemos hablado. No se puede separar la ironía del procedimiento mitológico por el que se asumen las paradojas de la ética. Por otra parte, el concepto romántico de imaginación exigía una poética mítica, razón de que, como explicara Wellek, “todos los grandes poetas románticos s[ea]n creadores de mitos: son simbolistas cuya composición debe de ser comprendida en términos de su intento por dar una interpretación mítica total del mundo, de la cual el poeta tiene la clave”.⁶⁶

La Ilustración había iniciado un debate en torno al mito que pretendía negar, desde los presupuestos racionalistas, su función poética. Aquella actitud hizo dura mella en la antigua simbología hasta llegar a la destrucción del mito mismo del Estado. Conscientes del vacío que aquellas ruinas clásicas dejaban, los románticos advierten la necesidad de una fundamentación mítica

65. “Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos” (*Lyceum*, 1797, n° 1, 42, 48, 108 y 126; trad. española en J. Arnaldo, ed., *Fragmentos...*, cit., pp. 72-77).

66. Wellek, “El concepto de Romanticismo en la historia literaria”, cit., p. 161.

del orden social y exigen la reintroducción de una Nueva Mitología. Frente a Klotz, representante de la postura ilustrada, Herder (*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*, 1767) defiende al mito, más allá de su capacidad lógica, por sus posibilidades poéticas y plásticas, y Schelling en su *Filosofía del arte* encuentra en la mitología el sistema imaginativo de símbolos que puede dar cuenta del orden universal. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* de Schelling, Hölderlin y Hegel, consciente de la radical novedad de la propuesta, asocia la mitología que habrá de surgir con una “unidad eterna” capaz de identificar y desarrollar todas las fuerzas y el destino histórico de un pueblo en una nueva religión, “máxima obra de la humanidad”:

Por primera vez voy a exponer una idea que, por lo que sé, todavía no se le ha ocurrido a ningún hombre: tenemos que tener una nueva mitología. Esta mitología, sin embargo, debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón.

Antes de que las ideas se hagan estéticas, es decir, mitológicas, éstas no tendrán ningún interés para el pueblo y, a la inversa, antes de que mitología se haga racional, el filósofo deberá avergonzarse de ellas. Por eso, el ilustrado y el que no lo es deberán darse la mano, y la mitología deberá hacerse filosófica para que el pueblo se convierta en racional al tiempo que la filosofía deberá ser mitológica para que los filósofos se hagan sensibles. Entonces dominará la unidad eterna entre nosotros. Nunca más la mirada despectiva, nunca más el ciego temblor del pueblo ante sus sabios y sacerdotes. Sólo entonces podremos esperar una formación idéntica de todas las fuerzas, tanto del individuo como del conjunto de ellos. Ninguna fuerza será reprimida. Entonces dominarán una libertad universal y una igualdad de los espíritus. Un espíritu superior enviado por el cielo fundará entre nosotros esa nueva religión, que será la última, la máxima obra de la humanidad.⁶⁷

Tras ellos el romanticismo alemán inicia una reflexión sobre el mito que no puede separarse de las profundas implicaciones que tuvo en el desarrollo estético, filosófico y político hasta el siglo XX.⁶⁸

67. Hegel, *Werke*, Frankfurt a. M., 1979, I, pp. 236-237. La traducción es de M. A. Vega, “Hölderlin-Schelling-Hegel. (Das älteste Systemprogramm...)”, *Hieronimus Complutensis*, 1 (1995), p. 117-120.

68. Newmark, “L’absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony”, cit., 914-5.

En 1800 Friedrich Schlegel había escrito su *Rede über die Mythologie (Discurso sobre la mitología)*⁶⁹ para explicar que a la poesía de la nueva edad le falta un centro, “una base segura, un suelo materno”, como lo tuvo para los clásicos en su teogonía.⁷⁰ La nueva edad no tiene mitología, comienza afirmando, y es tiempo de trabajar para crear una nueva que habrá de nacer de la fuerza creadora de la propia subjetividad; su fuente será un abigarrado y multicultural florilegio reunido en torno a las representaciones sensibles que el pueblo ha construido para explicarse el mundo. Como afirmó su hermano A. W. Schlegel en las *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* publicadas un año después (Berlín, 1801), esta Nueva Mitología quedaba a medio camino entre la interpretación inconsciente de la naturaleza y la producción libre de la fantasía (la poesía).⁷¹

La Nueva Mitología era la respuesta a la necesidad de organizar la experiencia como un *continuum* tras la terrible fragmentación a que condujo el comienzo de la contemporaneidad y el cambio de la visión rotunda del Dios Absoluto al inconstante punto de vista humano. Puesto que ya no cabe la perspectiva única, en la construcción de la Nueva Mitología se recurrió a mitologías distintas, mezclándolas para significar que ninguna interpretación es definitiva, sino todas posibles, pues ha de contener en sí a todas las obras del arte. Su función es ahora mucho más honda que la cumplida por la del clasicismo, ya que estos mitos, interpretados desde la nueva imaginación romántica, superan el simbolismo de la *representación* para ser en sí mismos *verdaderos*, criaturas de esa nueva literatura de Verdad a la que arriba nos referíamos, pues “la nueva mitología ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu”⁷² y encarnar el paisaje y los habitantes de aquella oscura

69. La *Rede über die Mythologie* formaba la segunda parte del *Gespräch über die Poesie*. F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. de E. Behler et al., Munich, Schöningh, 1958-1991, vol. 2. Puede leerse en español en la colección de J. Arnaldo, ed., *Fragments para una teoría romántica del arte*, cit., pp. 199-208.

70. Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994; véase en especial la Séptima Lección: “La idea romántica de una Nueva Mitología (Lessing, Novalis, Fr. Schlegel, Marx, Baader)...”, pp. 189-216, p. 210.

71. Lo que no quedaba lejos de la síntesis propuesta por Friedrich, ya que “The *Discourse on Mythology* opens the opposition between poetry and knowledge, individual activity and universal understanding” (Newmark, “L’absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony”, cit., p. 920).

72. F. Schlegel, “Alocución sobre la mitología”, en J. Arnaldo, ed., *Fragments...*, cit., pp. 199-200.

y paradójica geografía. El territorio mítico no es por tanto un espacio de ficción, sino el propio espíritu del hombre, *terra incognita* cuyas alturas y profundidades son susceptibles de reemplazar cielo e infierno, y sus poderes de suplantar a los protagonistas divinos. Con ellos conviven demonios y hechicerías, supersticiones populares, elementos bíblicos y legendarios, además de otros personajes originales.

Pero los nuevos mitos tienen desde luego a Lucifer y a Dios, a los ángeles y demonios del cristianismo, como personajes principales. Para Chateaubriand tanto como para Espronceda, y en general el Romanticismo, la nueva mitología del arte cristiano personalizaba la interioridad, frente a los olímpos del arte clásico, habitados por figuras exteriores y superficiales e inútiles en la investigación del misterio. Por eso en *El genio del cristianismo* (con el que de manera indirecta Ros de Olano compara el poema de Espronceda)⁷³ el autor francés reconoce en Lucifer mucho más ricas posibilidades poéticas que las ofrecidas por los dioses clásicos. Y de hecho el grotesco Satanás de la tradición anterior y el inasible Dios antiguo se convierten con la Nueva Mitología en caracteres psicológicos complejos, ambiguos, susceptibles de transformación y evolución narrativa. En ellos se enfrenta la moral, pero no entendida como costumbre ni como norma, tampoco como teología, sino a manera de indagación en los laberintos confusos de la interioridad humana y en los lazos con los que se construye socialmente. La Nueva Mitología es también, desde Blake a Espronceda, “una filosofía de la historia, una psicología y (...) una visión de la política y de la ética”.⁷⁴ En ese sentido la figura satánica, más que una imagen o un concepto, presenta sobre todo la verdad inmediata, social, real, de la injusticia, tanto en su dimensión política como de estructura social, como Leonardo Romero ha visto en “La demonología de *El diablo mundo*”.⁷⁵ La magnífica misión de la Nueva Mitología, la primordial del nuevo poeta según aquel texto programático del que partía la *Rede über die Mythologie*, es la que se arroga el poeta de *El Diablo Mundo* en su nuevo papel redentor:

73. Ros de Olano, “Prólogo” a *El Diablo Mundo*, ed. cit., p. 163.

74. Usando las palabras de Wellek para el poeta inglés (“El concepto de Romanticismo...”, cit., p. 161).

75. L. Romero, “Introducción” a *Obras completas*, cit., p. LX: “La demonología de *El diablo mundo*, reside en la propia estructura social con toda su crueldad y su incompetencia para la compasión. La exorcización de los demonios interiores no precisa aquí de una figura satánica, el poeta ha ido más lejos y ha situado en el *aquí* y el *ahora* el misterio de la iniquidad”.

Y en tanto el poeta es en el orden moral el jefe de la humanidad de su tiempo y de aquellas generaciones que vendrán, hasta donde el dedo de la Providencia trace un círculo sobre el campo de la duda, y allí ya para el poeta y sus coetáneos, se levanta un muro de ignorancia que es la frontera del saber posible, y donde una inteligencia nueva se prepara a empezar con nuevas gentes y con un nuevo poeta que, semejante al focus de la lente, en sí reúna todos los rayos luminosos que partan de la circunferencia.⁷⁶

El poeta es el profeta de la nueva edad, pues, como había afirmado en 1835 Eugenio de Ochoa desde las páginas de *El Artista*, “[e]n los tiempos antiguos, la religión fue hija de los poetas; los poetas modernos son hijos de la religión”.⁷⁷

El uso de aquellos personajes cristianos conducía a la mitologización del cristianismo, como bien supo ver Valera,⁷⁸ y de hecho en la Nueva Mitología y en la obra de Espronceda la religión se hace mitológica con todas sus consecuencias: frente a la función cohesionadora de la religión, el mito no “religa”, sino que a través de símbolos “explica”, trabaja con herramientas expositivas para entender lo incognoscible y lo hace poesía, como se expone en *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán* anteriormente citado: “Esta mitología, sin embargo, debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón. [...] Deberá hacerse filosófica para que el pueblo se convierta en racional al tiempo que la filosofía deberá ser mitológica para que los filósofos se hagan sensibles”. Su lógica “sensible” ya no es la de la abstracción ni la de la fórmula, ni tampoco, como dice Gil y Carrasco, la “de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración y del Romanticismo”.⁷⁹ La nueva mitología traslada lo religioso a la categoría de mito, con un propósito explicativo ajeno a la pretensión religiosa que exige la fe ciega.

76. Ros de Olano, “Prólogo” a *El Diablo Mundo*, ed. cit., p. 161.

77. *El artista*, 1835, p. 88.

78. “Dios, desde luego, según un hombre de nuestra civilización le concibe en su mente, no debe intervenir de un modo inmediato en un poema por sublime que éste sea. [...] La Virgen, los santos y los ángeles pueden estéticamente ser representados, y, sin embargo, muy rara vez conviene que se representen [...] para no convertir nuestra religión santa y verdadera en una mitología”. Juan Valera, “De la naturaleza y carácter de la novela”, *El arte de la novela*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, 1996, pp. 73-97, p. 82.

79. Gil y Carrasco, *Obras completas*, ed. Jorge Campos, BAE, Madrid, Atlas, 1954, pp. 481-2.

Su intención es comprender (usando las palabras de Gil) desde el sentimiento. De hecho, la crítica a Chateaubriand que Ros hace en el prólogo a *El Diablo Mundo* censura que el peso de lo teológico supere en el poeta francés a la emoción: “La obra de Mr. de Chateaubriand no está madurada en el corazón, sino en el invernáculo del entendimiento”: es una obra de erudición y de cálculo más que de pasiones cordiales. Si la síntesis entre lo intelectual y lo sentimental-sensitivo era la base de *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*, Ros escribe que “[l]a cabeza por sí sola, por más fuerza lógica que encierre, no dará más que la disertación escolástica”, mientras “[e]l corazón impresionable, unido al vigor intelectual, la unión de sentimientos e ideas elevadas, [...] son cualidades imprescindibles para el poeta que pretenda elevarse”.⁸⁰ Dios y Satán, observados desde esa sintética “emoción intelectual”, devienen en personajes y por lo tanto en puntos de vista, en perspectivas, y son “razonables” en la medida en que se comprenden desde la emoción; desde un ángulo absolutamente humano, en consecuencia. En ese sentido habría que interpretar la voluntad del Montemar de *El estudiante de Salamanca* cuando llega a la mansión de los muertos y se enfrenta a los espectros y los fantasmas, al miedo y la locura; como escribe Navas Ruiz, “[lucha] por salvar la razón cuando la conciencia se desintegra”.⁸¹ Frente a la función adoctrinadora de la vieja moral rígida, la Nueva Mitología sintética y psicológica aspira a comprender y no a juzgar, pues “[l]a sociedad se encuentra ya en edad de madurez; nuestra época es la de reflexión y examen”, como argumenta Ros de Olano presentando el poema de Espronceda.⁸² Si en 1784 Kant había definido la Ilustración (en su conocido ensayo *Was ist Aufklärung*) como la capacidad de las sociedades para pensar por sí mismas en la libertad intelectual del *sapere aude*, al cerrarse el siglo Goethe traslada a la literatura esa declaración de mayoría de edad afirmando que no se puede tratar a los lectores con el viejo paternalismo ni adoctrinarlos como en las antiguas escuelas. En varios lugares se congratula de la liberación que ha supuesto el planteamiento de la *Zwecklosigkeit* kantiana,⁸³ pues el didacticismo sólo puede perjudicar a la obra. Avanzando sobre el academicismo neoclásico

80. Ed. cit., pp. 163-4.

81. Navas Ruiz, “El modo irónico y la literatura romántica española”, cit., p. 243.

82. Ed. cit., p. 164.

83. Kant, *Crítica del juicio*, parágrafos 27 y 28, ed. de J. Garfía Norro y R. Rovira, Madrid, Tecnos, 2007.

de Gottsched e incluso sobre las posiciones defendidas por los círculos de intelectuales burgueses como Gellert y Sulzer, Goethe considera que el arte que persigue ese efecto moralista no tiene más remedio que alejarse del perspectivismo y las contradicciones de la realidad y falsificarla a la medida de sus intenciones y deseos. Su famosa frase “toda objetividad es ya teoría”, que tanto gustaba a Walter Benjamin, se corresponde de maravilla con la retórica del fragmento y la ironía romántica desplegadas por Schlegel, para quien la infinitud que persigue la obra tiene que ver con aprender a ser crítico y no dogmático, con la voluntad de mantener una dialéctica permanente, con la posibilidad de vivir en compulsión hermenéutica con el texto, esto es, con la ironía y la Nueva Mitología. Ahora el poeta es un *medium* de los seres míticos. Transmite el mundo. No dictamina moralmente ni expone con lógica, sino que deja que las palabras construyan una verdad que no termina de cerrarse ni de ser cierta. Por eso en el diálogo final entre el Poeta y el Ángel de *El Diablo Mundo*, éste nombra las únicas “santas leyes” que a aquél condicionan, que “son las de tu conciencia y sentimiento” (vv. 24-26). Y por la misma razón, las múltiples voces que se nos presentan en el espacio mítico de la “Introducción” ofrecen un juego de perspectivas discordantes: “Una voz” dice: “Verdad, te buscamos: / osamos subir / al último cielo / volando tras ti” (172-5); mientras, otra se queja: “¡Ay! ¡Nunca busquemos / la triste verdad!” (188-9). Duda el autor (según Ros de Olano), duda el poeta (“¿Sois vanos delirios míos, / o sois verdad?”, 242-3), dudan y se contradicen las voces que éste escucha, duda el lector. La ironía ha creado una cadena de infinitas contradicciones que no se resuelve.

Todo el proyecto de *El Diablo Mundo* corresponde con los rasgos generales de la Nueva Mitología del romanticismo europeo (fácilmente observables también en *El estudiante de Salamanca*, aunque no en el mismo sentido programático). Pero aunque el satanismo de Espronceda, sus fuentes o sus relaciones con el *Fausto* de Goethe han sido tratados en no pocas ocasiones,⁸⁴ en general

84. Cf., por ejemplo, Alessandro Martinengo, “Espronceda ante la leyenda fáustica”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, eds., Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 421-428. Para Russell P. Sebold (“El infernal arcano de don Félix de Montemar”, *Hispanic Review*, 46, 1978, pp. 447-464) “Montemar se distingue, entre todos los personajes del romanticismo español, como el más poderoso y, a su modo, el más profundo” (p. 447). Estudia también el titanismo del personaje en relación con los nuevos modelos europeos. Por su parte, Victoria León Varela (“*El estudiante de Salamanca*...”, cit.), pre-

no se ha considerado hasta qué punto puedan ser demostración de la participación de Espronceda en la poética romántica europea, ni si el tratamiento que da a dichas figuras coincide con el modelo de la Nueva Mitología. En nuestra opinión el mayor interés de este aspecto de la obra esproncediana reside en la relación que puede establecerse entre la subversión irónica y el tratamiento mítico, relación que es primordial en la conjunción poético-filosófica del Romanticismo, como ya se ha visto, y que en el poema de Espronceda se hace explícita desde que en la misma Introducción se dan la mano lo irónico (el Poeta que se interroga escuchando la voz de lo poético y que asume por misión la búsqueda en la duda) y lo mítico (las voces de las que se hace portavoz son las de seres demoníacos). En el espacio mitológico de la nueva poética se reúnen todas las magníficas posibilidades del infinito irónico cuando la literatura se hace teoría de sí misma, como ocurre en *El Diablo Mundo*. Resulta por ello significativo que al comparar el poema con sus congéneres y detenerse por la cercanía en *El genio del cristianismo*, Ros distinga a éste de los anteriores no sólo en cuanto a calidad (pues a su juicio no es un poema a la altura de los de Dante, Goethe o Byron), sino también positivamente por aquella condición moderna, romántica y metapoética que asume además el poema de su amigo: “es por lo menos el mejor arte poético que se ha escrito jamás”.⁸⁵

La primera fase de esta subversión mitológica e irónica se cumple en el cambio de los papeles religiosos habituales. En el Romanticismo el que encuentra mayor espacio para la argumentación es el diablo, que clama contra un Dios indiferente y lejano, distante del hombre, semejante a Zeus en su arbitrariedad y tiranía y cuyo papel literario no es ajeno a la muerte de Dios proclamada repetidamente desde la filosofía a partir del *Wissen und Glaube* (1802) de Hegel. Por él pregunta Lucifer en el *Diablo mundo* de Espronceda y como en Byron, es también aquí la voz del demonio la que presenta a un Dios mudo:

tende relacionar algunos de los rasgos de la convención heroica del romanticismo en *El estudiante* y el “Canto a Teresa” partiendo de la afirmación de Van Tieghem sobre la condición romántica del autor tanto en el ámbito español como en el conjunto de la literatura europea. Su análisis es muy general, sin entrar en cuestiones de Nueva Mitología ni en poéticas románticas.

85. Ros de Olano, “Prólogo” a *El Diablo Mundo*, ed. cit., p. 164. Sobre la condición del *Diablo Mundo* como poética romántica, véase también el trabajo de Isabel Román Gutiérrez, “Sobre *El Diablo Mundo* de Espronceda”, *Revista de Estudios Extremeños*, 44 (1988), p. 759.

¿Quién es Dios? ¿Dónde está? [...];
de mundos mil la inmensa pesadumbre
con su mano tal vez rige y sustenta, [...]
¿Es Dios el Dios que arranca la esperanza,
frívolo, injusto y sin piedad tirano
del corazón del hombre [...]?
¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego
ni vio su llanto ni escuchó su ruego? (vv. 320-359)

La ironía mítica se concentra en la figura del demonio, el rostro más proteico para la simbolización de la Otredad. Su presencia implica siempre el rastro de una batalla interna, sobre todo por el ambiguo parentesco de este nuevo Lucifer con el hombre, tal vez su rasgo más interesante. En el caso de Montemar, Sebald ya señaló cómo ese “Anticristo a lo romántico”, ese “otro Lucifer”, está marcado por su condición humana. Como también lo están el diablo o los genios malignos de la Introducción de *El Diablo Mundo*, que se consideran creaciones humanas en las que el hombre ha depositado sus dudas, su maldad, el otro Yo que condenan.

El Mefisto de Goethe, representante de la oscura alteridad, sobrepasaba los límites teológicos para adentrarse en dominios de la psicología; el Caín de Byron es capaz de reconocer la íntima procedencia de la voz susurrante del Maligno,⁸⁶ y el Satanás de Espronceda no es un ser exterior al hombre, sino una fuerza interior: la lucha mitológica entre Dios y Satán se ha hecho carne en el espíritu humano, como afirma el propio ángel caído en la Introducción de *El Diablo Mundo*:

Tú me engendraste, mortal,
y hasta me distes un nombre;
pusiste en mí tus tormentos,
en mi alma tus rencores,
en mi mente tu ansiedad,
en mi pecho tus furores,
en mi labio tus blasfemias
e impotentes maldiciones; [...]

86. “Tú me hablas de cosas que por mucho tiempo se han ido acumulando / en visiones dentro de mi pensamiento” (*Caín*, I, vv. 167-8).

Y yo soy parte de ti,
 soy ese espíritu insomne
 que te excita y te levanta
 de tu nada a otras regiones,
 con pensamientos de ángel,
 con mezquindades de hombre. [...]
 soy yo, el lucero caído,
 el ángel de los dolores,
 el rey del mal, y mi infierno
 es el corazón del hombre. (vv. 424-441 y 498-501)⁸⁷

Ahora el diablo no es el origen exclusivo de las fuerzas del mal, sino el depositario de la dualidad del hombre. Por eso, tras la descripción física de su aspecto terrible en la Introducción, se le presenta como un ángel caído capaz de expresar el dolor, la melancolía y la desesperación desde la que acusa a Dios de haber abandonado al hombre y mostrar hacia él una cruel indiferencia. En la Nueva Mitología se ha transformado el argumento del pacto diabólico y la antigua figura tiene la ahora la función de explicar los mecanismos del mundo como una totalidad sin márgenes, en constante flujo irónico. En el caso de Espronceda su vínculo con la ironía se hace obvio cuando "Satanás sugiere que Dios mismo no es sino la víctima de otra divinidad superior y que el mundo no es sino el campo de batalla de un Dios que se descarga de su propia desilusión con la creación de unos seres destinados a sufrir el mismo destino", con lo que "el ciclo se extiende *ad infinitum*", tal y como Schlegel postulaba en su formulación de la ironía romántica.⁸⁸

Los nuevos mitos tienen una significación equívoca. Ya no son reductibles a valores fijos, como en el clasicismo, ni se corresponden con imágenes simbólicas fácilmente identificables, pues son inconstantes y narrativos: frente a los mitos estáticos del pasado clasicista, se han instalado en el devenir de la historia y esa movilidad los hace cambiantes y confusos. Por eso en la obra de Espronceda el procedimiento de la oposición dicotómica entre el bien y el

87. Para Librada Hernández ("The Theatrical Representation of Satan in Espronceda's 'Introducción' to *El diablo mundo*", *Letras Peninsulares*, 4, 2-3, 1991, p. 360), "Satan therefore points an accusatory finger at the poet and at the reader, blaming them for creating him as an image of their own dissatisfaction and affirming their role as spectators and participants in the creation of fiction".

88. Bretz, "El diablo mundo y sus relaciones con la literatura europea...", cit., p. 90.

mal ya presente en el *Pelayo* y frecuente en sus obras posteriores, según señala Marrast, no puede mantenerse en sus poemas de madurez.⁸⁹ Especialmente ocurre así en *El Diablo Mundo*, cuando se pierde la limpieza de fronteras a la manera de lo que ocurre en el *Fausto* de Goethe (con el que Ros de Olano marca diferencias en el prólogo a la obra). La ironía, convertida en cambiante punto de vista, desvanece la posibilidad de una moral absoluta y la relativiza a la medida del hombre. Al trasladar a las medidas humanas asuntos que pertenecían a un nivel nunca abordado desde la razón, las dimensiones de los personajes se hacen inestables y los de Espronceda se muestran al tiempo humanos y grandiosos. Así por ejemplo, según estudia M^a Paz Yáñez coincidiendo con Salinas y Sebold, el don Juan que comienza siendo Montemar (vv. 100-139), acaba en la parte IV del poema (a partir del verso 1245) como un "segundo Lucifer" de rasgos sobrenaturales y que, a la manera del *Prometeo* de Goethe, se atreve enfrentarse y a igualarse con Dios: "y a Dios llama ante él darle cuenta / y descubrir su inmensidad intenta" (vv. 1259-60).⁹⁰

Don Félix de Montemar se instala en el riguroso presente: "Para mí no hay nunca mañana ni ayer" (v. 934).⁹¹ Comparte la concepción de la vida con el pirata y el mendigo de las canciones. Para ninguno de los tres "hay mañana / ni hay ayer". También el Adán de *El Diablo Mundo* es una figura sin pasado y sin futuro que recorre el mundo con inocencia y por tanto sin capacidad

89. Marrast, "José de Espronceda, paradigma del Romanticismo español", cit., p. 466.

90. "El cambio de valoración del satanismo...", cit., pp. 116-126, 122-3. De hecho, don Félix pide a uno de los jugadores que lo encomiende "al diablo, no sea / que si os oye Dios, me vea / cautivo y esclavo en Fez" (vv. 531-534). Entabla por un lado una connivencia con la entidad diabólica ("Ofendéis al cielo", le dice Elvira; y él responde: "Del diablo me amparo", v. 917) que otras, soberbio, convierte en rivalidad: "Dios presume asustarme, lojalá fuera / dijo entre sí riendo el diablo mismo! / ¡Que entonces, vive Dios, quien soy supiera / el cornudo monarca del abismo!" (vv. 741-744). Pero su escepticismo le lleva también a despreciar a Dios: "y si Dios se enoja, pardié que hará mal; véame en vuestros brazos y máteme luego..." (vv. 921-22). Y, en última instancia, "yo me he echado el alma atrás; / juzgad si me dará un bledo / de Dios ni de Satanás" (vv. 1157-1159). Se equipara a ambas entidades: "tanto mejor si sois el diablo mismo, / y Dios y el diablo y yo nos conozcamos, / y acábase por fin tanto embolismo" (vv. 1186-1188). Llega a requerir como padrino de sus bodas con el esqueleto "siquiera a Luzbel", aunque no desdeciría, a su modo de ver, tampoco la presencia de Dios (vv. 1545 y ss.). El problema del mal en Espronceda está asociado a su falta de fe en la trascendencia que le impide aceptar el mal, porque para él no se resuelve con la otra vida.

91. "Si mañana muero, que sea en mala hora / o en buena, cual dicen, ¿qué me importa a mí? / Goce yo el presente, disfrute yo ahora / y el diablo me lleve si quiere al morir" (vv. 935-8).

para comprender o aceptar el mal. De nuevo en estos personajes de la Nueva Mitología se hace presente la formulación irónica romántica. El artificio, la retórica, asociados a la literatura canónica, ofrecían garantías de perdurabilidad y eran los mecanismos de la tradición literaria. Pero en el Romanticismo esa perdurabilidad se enfrenta con la idea de literatura de Verdad, que debe corresponder al presente. La poesía ya no cobra sentido en su relación con el tiempo infinito, con las fórmulas atemporales, con los dioses antiguos e imperecederos, inamovibles, de los clásicos, sino por su capacidad para ser actual. La obra romántica ha de ser verdadera, y no un mero juego de artificio, en ese mismo presente que la condena a una condición efímera. La ironía es una forma de conciencia de que la obra es efímera y al tiempo su manera de combatir esa condición. Estos personajes míticos de Espronceda corresponden a la negación de la imperdurabilidad del pasado clásico y son la respuesta irónica y en permanente fluir de un presente que quiere imponer su verdad cambiante e inestable.

Otra de las características de la Nueva Mitología es la revisión de los motivos legendarios y folclóricos, también presente en *El estudiante de Salamanca*, donde encontramos enlazados los del Burlador, condenado por la tradición hasta que empieza con el Romanticismo a presentar rasgos atractivos; el personaje que presencia su propio entierro como lección de ascetismo que desde el estudiante Lisardo del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada (Salamanca, 1570) tuvo tantas adaptaciones posteriores, y la danza de la muerte con el matrimonio de los cadáveres. Los tres pueden reducirse a motivos folclóricos universales que conocieron versiones en el romancero, el teatro y las leyendas nacionales. Pero, como es propio de la Nueva Mitología, también en el caso de Espronceda aquellas narraciones morales o terroríficas se transforman en parábolas complejas donde lo que interesa es el análisis del sentimiento que, huyendo del pintoresquismo, adquiere dimensión universal.⁹² Tampoco se eluden las asociaciones con la crítica social: como explica Marrast el motivo del hombre que asiste a su propio entierro es del romancero, pero la idea a la que ahora sirve es nueva: "el rebelde, cuando intenta sublevarse contra los imperativos sociales, sólo puede esperar la muerte. La parábola de Montemar tiene la misma conclusión que el artículo de Larra "El Día de difuntos": España o Madrid no es más que un cemen-

92. Cf. Navas Ruiz, "El modo irónico y la literatura romántica española", cit., p. 240.

terio; es el trágico conflicto entre el hombre y una sociedad incapaz de integrarse al mundo moderno y al progreso".⁹³

Montemar asume la condición titánica, esto es, intermedia entre el espacio de los hombres y de los dioses, propia de la Nueva Mitología, con la intención de ejercer la misión que esos nuevos mitos tenían destinada: la exploración del territorio humano y sus anchurosos confines románticos, llegando para ello hasta la muerte. Así, las diferencias que la crítica ha señalado entre don Félix y sus raíces donjuanescas, el talante frío y desengañado que lo distingue del amante de las aventuras, tienen que ver, como explica Navas Ruiz, con que "Espronceda comienza realmente donde la leyenda donjuanesca termina: [...] el significado básico de *El Estudiante de Salamanca* no es la burla donjuanesca, sino el encuentro del hombre desilusionado con la muerte".⁹⁴ En esa exploración de los confines, no del todo alejada del propósito fáustico, recibe don Félix el castigo de Dios, pues no es el diablo, como creen los salmantinos, el que viene a por Montemar, sino que, como se explicará más directamente en el poema "A Jarifa en una orgía",

[...] castiga Dios al alma osada
que aspira loca, en su delirio insano,
de la verdad para el mortal vedada
a descubrir el insondable arcano.⁹⁵

Igual que Prometeo/figura clave de la remitológización romántica/se alía /4/, con los hombres y les traslada el poder de los dioses, así la Nueva Mitología traslada al terreno humano los valores y dimensiones de lo divino, proponiendo una revisión y concentración de los motivos antiguos en el ámbito del sentimiento. El nuevo espacio de la infinita contienda mítica es el corazón del hombre, convertido, por la fuerza titánica cohesionadora del Yo, en aliento desde el que superar la ruptura y la fragmentación. El poema teológico de Milton había bajado a la Estigia, al Caos y la Eterna Noche para subir después al *Cielo de los Cielos*; pero el cosmos de Wordsworth superará estos márgenes para descender aún más profundo y subir más alto surcando los confines, no

93. "Introducción" a *Poemas líricos y fragmentos épicos*, ed. cit., p. 39.

94. Navas Ruiz, "El modo irónico y la literatura romántica española", cit., p. 241.

95. Espronceda, *Poemas líricos y fragmentos épicos*, ed. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1984, p. 262.

ya del universo, sino de un espacio mayor: el Espíritu humano. Ni el Caos, ni el pozo más sombrío del más profundo infierno despertarán un miedo y un espanto como los que nos suelen abrumar cuando miramos el Espíritu del Hombre,⁹⁶ *terra incognita* cuyas alturas y profundidades son susceptibles de reemplazar cielo e infierno y sus poderes de sustituir a los protagonistas divinos. Tan grande siente el hombre romántico su alma que *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* defiende entre sus ideas principales la autosuficiencia del espíritu, “que no debe buscar fuera de sí ni Dios ni la inmortalidad”. Ninguna norma, ni moral ni social, puede contener la energía de esta supraconciencia del Yo romántico, que “somete toda escala de valores a su individual juego de gozo y sufrimiento”.⁹⁷ Como afirma Argullol, “la voluntad del Yo se alza ante la volubilidad disgregadora de la realidad”.⁹⁸ De la misma manera, *El estudiante* de Espronceda es “el hombre en fin que en su ansiedad quebranta / su límite a la cárcel de la vida” (vv. 1257-8), y al tratar de descubrir los secretos impenetrables que se esconden tras la muerte, se convierte, para Salinas, en la primera y única manifestación literaria española del “romántico anhelo del alma ante el mundo y ante su misterio, el anhelo por descifrar el secreto de la realidad”.⁹⁹ El propio Espronceda, declarará su amigo Patricio de la Escosura, fue “autor de [...] los afectos y los odios, más poderosos que ninguna otra consideración en la tierra ni en el cielo”,¹⁰⁰ fue el único poeta español movido por esa voluntad titánica y sintética que pretendía aunar en el corazón humano el Todo, rebasando los límites de la vida, del amor y del conocimiento.

En cuanto a este último, el *sapere aude* adoptado por la filosofía kantiana quería ser un reto para los hombres, pero amenazaba los feudos misteriosos de Dios. Si Manfred sabe que el árbol de la ciencia no puede ser el mismo que el árbol de la vida,¹⁰¹ el ansia que hace desgraciado a Fausto es el hambre

96. En el Prospecto a *El recluso*, que incluyó al final de *El hogar en Grasmere*; cf. M. H. Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992 [1971], pp. 15-7.

97. Citamos por R. Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 64-5.

98. *Idem*, p. 358.

99. Cit. por Marrast, “Introducción” a *El estudiante de Salamanca*, *El Diablo Mundo*, ed. cit., p. 40.

100. Patricio de la Escosura, “Tres poetas contemporáneos”, cit., p. 114. El subrayado es nuestro.

101. *Manfred*, I, 1, 12. Byron, *The Works. Poetry*, ed. de E. H. Coleridge, London, John Murray, 1904-5.

de una sabiduría que no queda al alcance de la condición humana;¹⁰² para alimentarse de los frutos del árbol de la ciencia ha de delinquir y atravesar la frontera en ese pacto / más bien apuesta / con el diablo. Del árbol de la ciencia sólo puede probarse desde el seno del Maligno, concluye Baudelaire en sus “Letanías de Satán”.¹⁰³ La sabiduría, más allá de los confines de lo vital humano, es la tentación con que Satanás incita al Caín byroniano,¹⁰⁴ como después a Smarh en el cuento del mismo nombre de Flaubert. En *El Diablo Mundo* el ansia de conocimiento se confunde con el mismo Lucifer:

¿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 esconden,
y analizarle atrevido
frente a frente se propone. (vv. 392-399)

Uno de los rasgos por los que la figura del diablo adquiere aquella fisiónomía humana que le proporcionará su nuevo dramatismo es ese afán de conocimiento que comienza cuestionando a Dios y con ello la dualidad ética entre bien y mal, y que al no obtener respuesta lo convierte en una especie de héroe existencial y lo transporta al nivel agónico de la existencia humana. La ironía dejaba sin respuesta definitiva todas las preguntas del hombre moderno. Con ella enlazada, la Nueva Mitología romántica había de surgir de las profundidades más hondas del espíritu y contener todas las obras de arte siendo ella la más compleja y exquisita, “el poema infinito que guarda

102. Edith Potter (“The Faustian Theme in European Literature, Painting, and Music”, en Douglas-J. McMillan, ed., *Approaches to Teaching Goethe's Faust*, New York, The Modern Language Association of America, 1987, pp. 126-165) recuerda las fuentes de este Fausto hambriento de saber, aprovechando también las clásicas *Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing* de Philip Mason Palmer y Robert Pattison More (New York, Haskell, 1965).

103. “¡Haz que mi alma, debajo del árbol de la Ciencia, / junto a ti un día repose, cuando sobre tu frente / igual que un templo nuevo sus ramajes se expandan!”, Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 469.

104. Precisamente Caín decide seguir al espíritu del mal para saciar su deseo de conocimiento (I, v. 546), aunque descubra más tarde que lo único que de aquél podrá aprender es a conocer su propia nada (II, ii, vv. 422-3).

las semillas de todos los poemas".¹⁰⁵ Con esta intención formulada por Schlegel, *El Diablo Mundo* se arroga la misión de crear una nueva mitología capaz de explicar simbólica y sentimentalmente la realidad humana. Y entiéndase la intención de "explicar" al margen de toda lógica, porque la ironía y la duda constantes asociadas a la Nueva Mitología no pretenden resolver nunca la ambigüedad: el "diablo mundo" no se deja aprehender, y, todo lo más, sume al hombre en una profunda inquietud para la que no hay solución posible.

Si para Schlegel la Nueva Mitología suponía la superación e incluso la disolución de las fronteras entre los géneros en ese poema infinito, desde la publicidad editorial y el prólogo de Ros se proclamaba, según hemos visto, la novedad genérica de *El Diablo Mundo*, de la que el propio Espronceda es totalmente consciente. Por su forma de publicación (y por otras características mencionadas) el poema queda asociado a lo novelesco, género irónico por excelencia y el que mejor explora los límites entre ficción y realidad desde su condición extrapoética y su heterodoxa historia. La figura mítica del poeta se equipara con la de Prometeo, nuevo creador de realidades contradictorias, único intérprete posible del mundo, en el Fragmento Final. Dotado de capacidades cuasi divinas, en lucha constante con el mundo, pero también con el lenguaje (son de sobra conocidos los versos que anticipan al Bécquer a quien le resulta insuficiente la palabra para expresar el sentimiento poético), es animado, aun en su rebeldía ("que a penetrar el pensamiento arcano / osas alzar tu noble pensamiento, / del mismo Dios, en tu delirio insano", vv. 27-29) a desempeñar en el mundo su misión profética por el ángel, el Otro, la dimensión divina de la necesidad de la poesía como única vía de explicación del mundo, tal como lo proponían *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* y la romantización de Schlegel. No cabe olvidar que esta empresa titánica que asumió Espronceda le fue reconocida como tal por sus amigos y en ese sentido Patricio de la Escosura le nombró "mi moderno Prometeo", "espíritu rebelde a las condiciones que ha de vivir todo el mundo" que "[q]ui- siste robarle su fuego al cielo, y el buitre del desencanto royó tus entrañas. / Por ti y por los contados mortales que como tú son, dijo sin duda Lamartine: «L'homme est un Dieu tombé, qui se souvient des cieux! » No en vano sus

105. Schlegel, *Rede über die Mythologie*, trad. de J. Arnaldo, *Fragmentos...*, cit., pp. 199-200.

contemporáneos, como explicaba más adelante, quisieron verle "como un personaje semi-divino y semi-satánico".¹⁰⁶

También Adán, personaje de inequívoca filiación bíblica, ha sido reelaborado como figura mítica teniendo en cuenta además la tradición literaria: Rousseau y Voltaire, entre otros, están entre sus antecedentes. Pero ahora Adán encarna al hombre absolutamente nuevo, que ha olvidado su pasado y por tanto el escepticismo, el desengaño y la amargura que expresaba cuando sentía próxima la muerte, y encarna al hombre ávido de sentir emociones, placeres, dolores, sentimientos, aspiraciones a lo infinito. La ironía y el fragmentarismo románticos hacen que el lector no alcance una resolución de su inmortalidad, y ni siquiera de su futuro más inmediato. Una vez más, la ambigüedad y la incertidumbre se ofrecen como única posible solución al dilema. Pero si había una manera de intentar reflexionar sobre la vida humana, era a través de estos nuevos mitos reelaborados y cercanos en su intensa humanidad.

Si con esa nueva mitología Espronceda se interroga sobre el mundo, la humanidad o la divinidad, mediante la ironía somete a autocrítica y reflexión la propia creación literaria. Son estos dos rasgos, orgánicamente relacionados entre sí y sometidos a permanente tensión en el poema, los que permiten hablar de una confluencia y convivencia de las características más significativas de la poética romántica. Y esta es, a nuestro modo de ver, la única forma de justificar esa consideración de Marrast con la que abríamos: Espronceda es nuestro gran romántico.

106. "Tres poetas contemporáneos", cit., pp. 98-9 y 107. Al analizar *El Diablo Mundo* comparándolo con el *Fausto* de Goethe, señala la identidad entre "la loca empresa de escalar el cielo" de los titanes y la del protagonista de los poemas modernos (p. 102).