



### 3.2. Objetivos

Como todo juego, el irónico, posee también sus objetivos, sus metas: descubrir la ironía mediante la compensación o interpretación de las pistas que el artista ha ido dejando en el texto; y dicha compensación sólo puede llevarse a cabo por medio de la justa comprensión del mensaje irónico por parte del receptor. Se trata pues de un proceso interpretativo en el que se esconden una serie de exigencias a priori -las hemos denominado competencias- a las que no podemos sustraernos si pretendemos llevar hasta sus últimas consecuencias el acto de la lectura. ¿Qué conseguiremos con ello? es decir, ¿qué nos espera al final del camino? Nada, más que el placer de haber sido cómplices en un proceso comunicativo del que se infiere siempre mucha más información de la que obtendríamos en un contexto comunicativo normal.

Usar la ironía es un acto voluntario que

requiere una elección, una intencionalidad, lo que equivale a decir que sirve a unos fines, y esos fines no pueden ser únicamente la comunicación. El artista que se vale de arriesgados métodos expresivos corre el peligro de ser tenido por un extravagante, y su obra desdeñada; es mucho el riesgo al que el ironista se expone sin un sentido último, aunque

la puesta en práctica de tan característica modalidad debe, en el fondo, tener sentido por sí misma <sup>1</sup>.

No se trata ahora de hallar el sentido de la expresión irónica, sino de encontrar los fines a los que tiende y, desde ellos, posiblemente, encontremos el sentido del que nos habla Ballart. Distinguimos, pues, dos tipos de objetivos o fines claramente diferenciados: objetivos conseguidos previstos, y objetivos no previstos. De entre todas las combinaciones posibles debemos descartar dos,

1. que el autor no sepa expresar adecuadamente sus intenciones irónicas y por tanto no sean compensadas por ningún lector, es decir, no exista ironía en tanto que no existe respuesta por parte del lector, y

2. que la ironía provenga de hechos ajenos al texto, lo que tradicionalmente entendemos como *ironías del destino*, en cuyo caso tampoco podríamos hablar de ironía literaria sino de coincidencias más o menos afortunadas.

Definiremos los objetivos conseguidos como

<sup>1</sup> BALLART. P., *Eironeia*, Barcelona, 1994, p.447.

equivalentes en tanto en cuanto se superpongan, en la medida de lo posible, a los objetivos que en su día se propuso el autor; y hablaremos de objetivos no previstos cuando podamos demostrar que no existe meta alguna a la que llegar, es decir, cuando entendamos claramente que el autor no pretende con su obra proponernos juego irónico alguno, a pesar de lo cual nuestra lectura nos induce a una interpretación irónica del texto.

En este último caso, en el supuesto de la interpretación por exceso irónico de un texto, no podemos hablar de objetivos, sino de resultados, y estos pueden ser tan dispares como posibles

estrias o surcos por los que dirigir la experiencia lectora <sup>2</sup>.

Por ejemplo, Don Ramón de Campoamor dice, en El Personalismo, Libro Tercero, *Del hombre considerado con relación a su especie y a la historia*,

GENERALIDADES: ... Desde los anglosajones, semidioses del género humano, hasta las casicosas de los bozales de Angola, los seres humanos son más o menos personales, son más o menos hombres, según el mayor o menor grado de sus cualidades intelectuales y morales <sup>3</sup>

Y no cabe ninguna duda de que está plenamente convencido de lo acertado de su planteamiento porque el libro tercero al completo, unas 46 páginas, se dedica a este quehacer, y en el

<sup>2</sup> BOORTH, W., Retórica de la ironía, Madrid, 1986, p. 144.

<sup>3</sup> CAMPOAMOR, R., El Personalismo, Madrid, 1855, p. 65.

contexto del libro -un tratado filosófico moral de carácter enciclopedista- una afirmación de estas características no resulta en absoluto discordante. Unas páginas más adelante y a propósito de una cuestión menor, el origen de las especies, dirá,

No me ocupo de esta cuestión histórico-teológica, porque después de resuelta no conduciría al objeto de estos apuntes ... *Los teólogos hacen cuestión de excomunión la de que se crea en la unidad de la especie humana, y no es cosas de exponerse a tan grande castigo por tan pequeño pecado.*<sup>4</sup>

Para Campoamor está claro que la especie humana no tiene un origen común puesto que entre los semidioses y las casi-cosas existen, al menos, tres diferencias fundamentales, una cuantitativa, la inteligencia, otra cualitativa, la moral; y, finalmente, una diferencia física, el color. Si todas estas cualidades se combinan en el orden adecuado en un mismo ser humano éste es *más hombre*; pero si la combinación no es la correcta nos hallamos ante un *menos hombre*. Para llegar desde el primero hasta el último debemos recorrer un espacio que el poeta describe en los siguientes términos,

Desde el negro hasta el normando, desde el instinto hasta la inteligencia, hay una larga escala de racionalización, cuyos intermedios están ocupados por las razas cobriza y amarilla, y cuyo puesto lo determina, en el orden físico el color, y en el orden moral el mayor o menor grado de inteligencia, la mayor o menor jerarquía de personalidad... Si consideramos a todo el género humano como un solo cuerpo social, veremos que la

<sup>4</sup> CAMPOAMOR, R., opus cit., p. 69.

naturaleza ha convertido a los negros y cobrizos en los *proletarios* del Estado, a los asiáticos en los *menestrales*, y a los europeos en los *patricios*.<sup>5</sup>

Este es el único criterio utilizado por Campoamor para decir a sus lectores que no vale la pena perder el tiempo en una tesis tan descabellada como la del origen común de la especie humana, mucho menos el origen común de todas las especies. No obstante no puedo por menos que interpretar como un juego irónico el uso de términos opuestos como *grande castigo* o *pequeño pecado*; porque, en primer lugar, mi competencia literaria, y más concretamente, mi competencia lectora, en este caso, aplicada a la obra de Campoamor; más aún, mi competencia lingüística, me llevan a entender que *pequeño*, *grande*, *excomuni3n*, *castigo* y *pecado* son términos poco apropiados, despectivos y tendenciosos que juntos bien pueden aludir, entre otras cosas, a la tradicional estrechez de miras de la iglesia católica y, por extensión, de sus fieles. Pues bi3n, si Campoamor no pretendía que yo-lector <sup>sig 2o</sup> interpretara irónicamente ninguno de los términos y no obstante yo-lector así lo interpreto, está claro que no cumplo con las expectativas del autor, pero con ello no cometo pecado alguno, ni grande ni pequeño. Tampoco cumplo con las del yo-lector, porque no es a mí a quien compete establecer objetivos; la misión del lector es interpretar a partir del amplio abanico de posibilidades o surcos que le brindan sus competencias. Además, no hay demasiada distancia entre ésta y aquélla llamada ironía del destino: ¿alguien en la Alemania hitleriana se hubiera

<sup>5</sup> CAMPOAMOR, R., opus cit., p. 71.

---

atrevido a poner públicamente en duda las palabras de Campoamor?

Los otros objetivos, aquellos que el autor ha previsto y que el lector debe ir descubriendo a medida que se adentra en el texto son los que vamos a analizar en las siguientes páginas.

#### 4. ESPRONCEDA

#### 4. ESPRONCEDA

El concepto de polifonía textual se ha erigido en uno de los pilares de la crítica literaria actual. Delimitar su significado es relativamente fácil: decir que un discurso es polifónico equivale a decir que en él se oyen voces y discursos ajenos, ya sean marcados, esto es, explicitados; ya no marcados, agazapados bajo el disfraz del discurso propio. Delimitar su mecánica y su alcance a la hora de analizar el texto literario, es otra cuestión. Lo que a este estudio interesa es cómo la polifonía textual, es decir, el uso de distintas voces o distintas fórmulas narrativas, nos conduce de forma válida, efectiva y directa hasta la ironía.

Tomemos como ejemplo de texto polifónico El Diablo Mundo (1840). El largo poema de Espronceda puede muy bien definirse como un texto cuya característica estructural es la alternante ruptura del hilo discursivo a través de la superposición de voces o discursos. Dejando a un lado teorizaciones que intentan explicar la unidad

del conjunto a través de la fragmentación de sus partes, afirmando que

si la falta de finalidad impone el fragmento, la ausencia de dirección exige que la armazón lógica sea sustituida por la estructura sentimental, es decir, por la digresión <sup>1</sup>

nos encaminaremos a un análisis formal de la obra cuyo punto de partida no es ni la fragmentación ni la digresión. El Diablo Mundo es, en cuanto a su estructura externa, un conjunto inacabado constituido por siete partes divididas en una Introducción y seis cantos, a las que deben añadirse dos fragmentos que el poeta nunca concluyó; uno de ellos pertenece al que debería ser el séptimo canto, el otro, titulado *El Angel y el poeta*, parece, desde el punto de vista argumental, estar alejado del conjunto conocido, aunque podría formar parte bien de un nuevo canto proyectado por Espronceda, bien de una hipotética primera redacción de la Introducción. Sea como fuere, seis cantos más dos fragmentos y una Introducción, constituyen el conjunto conocido como El Diablo Mundo, un poema cuyo hilo argumental es, más que el transcurrir del hombre nuevo e inocente, el proceso de adaptación de ese hombre a un mundo en constante cambio. Como bien dice Aranguren, el romanticismo es un periodo de reajuste y transformación, y el anciano protagonista de El Diablo Mundo se transforma en Adán únicamente para poder encajar en una nueva sociedad desconocida para él.

El resto de los personajes de El Diablo

<sup>1</sup> CASALDUERO, J., Forma y visión de "El Diablo Mundo" de Espronceda, Madrid 1975. p.27.

Mundo responden, tanto con sus actos como con su discurso, al carácter tipificado que Espronceda les otorga: los curas calaveras, las manolas, los chulos, los presidiarios, las prostitutas y la nobleza tanto como la burguesía, representada por el hospedero y su esposa, recuerdan tipos pintados, por ejemplo, por Gazel en las Cartas marruecas de Cadalso:

- ¿Cuáles fueron sus primeras lecciones? - pregunté yo. - Ninguna -respondió el muchacho-; ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero? <sup>2</sup>

Es precisamente su naturaleza arquetípica la que los relega a personajes secundarios. El protagonista, Adán, cuyo antagonista es él mismo en su condición de anciano, no reproduce, más que puntualmente y de forma aleatoria, los vicios y las virtudes de una clase, sin que por ello se sienta vinculado a ella. Y no lo hace porque, en su condición de hombre en proceso de adaptación a las nuevas circunstancias, puede tomar de cada grupo aquello que le resulta más atractivo y convertirlo en un ideal individual, no colectivo. Es por ello que Adán sueña con la riqueza y el poder, con la belleza y el lujo, y aspira a conseguirlos sin pensar, en ningún momento, ni cuando Salada se lo recuerda, en su origen. Un origen que, no lo perdamos de vista, carece de connotaciones sociales: Adán llega al mundo adulto y desnudo,

... la natural figura

<sup>2</sup> CADALSO, J., Cartas Marruecas, Madrid, 1989. p. 104.

es menester cubrirla y darla ajena  
forma, bajo un sombrero de castor,  
con guantes, fraque y botas por pudor.  
No que me quejo yo de andar vestido,  
y ahora mucho menos en invierno  
(v. 2417-2422)

Escapa de su primer escenario vital acosado por  
los vecinos y, más tarde, ya en la calle, cuando,  
atraída por el espectáculo

acude gente, y el rumor se aumenta,  
y llénase el portal, crece el tumulto,  
(v. 2573-2574)

y la historia del joven se convierte en una  
cuestión de estado, a la que el protagonista es  
totalmente ajeno, ni siquiera en ese momento puede  
ser acusado de contravenir más que una costumbre,  
una convención que afecta a todos los grupos  
sociales. Pero se trata de un uso colectivo que  
determina el grupo al que pertenece cada  
individuo. Si a la ausencia de identidad social  
añadimos la falta de un nombre que identifique  
individualmente al personaje, nos encontramos con  
un renacido Don Pablo descatalogado en una  
sociedad cuya organización y funcionamiento  
interno exige la ordenación y clasificación  
precisa de cada individuo. Todos, desde el médico  
hasta el concejal, su esposo y la justicia, esto  
es, la sociedad caracterizada por sus organismos  
represivos, consideran a Adán un ser peligroso por  
asocial y lo encierran en la cárcel. Se inicia el  
aprendizaje.

La cárcel posee su propia organización  
jerárquica basada en la ley del más fuerte. Adán,  
aprende que lo más importante es el poder que  
ostenta el individuo, no la clase, y al salir de  
su encierro-aprendizaje reproduce, en el exterior,  
conductas y principios asimilados en presidio. Una

vez más Adán es un ser a-social, ni siquiera su *educación* se ha visto condicionada por las leyes del hombre civilizado; es por ello que su comportamiento, sus acciones y sus ideas no están marcadas ni coartadas por imperativos convencionales. De ahí que podamos explicar por qué siente la necesidad de apoderarse de riquezas, fuente de poder individual en el mundo extracarcelario, a la vez que impide valientemente el asesinato de la condesa se Alcira.

Este es, a grandes rasgos, el contenido de una parte muy importante, por ser la más extensa, de El Diablo Mundo. Existe, sin embargo, otra parte, otro argumento, que transcurre junto al primero, aunque no de forma paralela ni simétrica; un *segundo* argumento de difícil resumen puesto que está compuesto por piezas que van surgiendo al hilo de la narración *primera* sin aparente orden ni concierto. Estas piezas llamadas fragmentos o digresiones han sido consideradas durante mucho tiempo salidas de tono que, por la falta de adecuación al tema general del conjunto, interrumpen el ritmo y el discurrir del poema. El ejemplo más claro de esta constante ruptura es el Canto II dedicado a Teresa,

Este canto -dice Espronceda en nota pie de página- es un desahogo de mi corazón; sáltele el que no quiera leerlo sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna con el poema.

Sin embargo está ahí, encuadrado entre dos *fragmentos*, el poema de Miguel de los Santos Álvarez y la nota explicativa en el principio del Canto, y las dos últimas estrofas al final. Puede que El Canto a Teresa no tenga continuidad argumental en el poema, pero sí la tiene con la

---

experiencia vital de Espronceda, autor y conductor, no lo olvidemos, de El Diablo Mundo. Y es por ello que me pregunto si en realidad la gran digresión, el conjunto de fragmentos, no está constituido por la vida de Adán, y el resto, incluido el Canto a Teresa, forma El Diablo Mundo.

#### 4.1. Estrategia discursiva

Dos son, según la crítica, los rasgos formales que definen el poema de Espronceda: el primero es aquel según el cual El Diablo Mundo no presenta una estructura cerrada y concluida, poniendo de manifiesto tanto su peculiar condición de obra abierta, como su aparente y característica fragmentación. En segundo lugar, nos hallamos ante un poema cuya organización discursiva no parece poseer, a primera vista, una estructuración lógica.

La falta de orden aparente y el carácter fragmentario del poema no son únicamente particularidades formales, son además estrategias narrativas que provocan un constante diálogo entre las distintas voces que se oyen en el poema. Estas estrategias poéticas van, aún, un poco más allá. Cada vez que, por ejemplo, el señor José de Espronceda se inmiscuye en el poema haciendo sonar su voz de individuo que vive en

el año cuarenta en que yo escribo

de este siglo que llaman positivo.  
(v. 1935-1936)

y cuyas opiniones políticas y sociales pueden irse observando a lo largo de todo el texto, cuando esto sucede, lo que en realidad estamos presenciando es la ruptura de una norma discursiva básica, la regla de la coherencia interna. La experiencia o el conocimiento de los géneros literarios nos lleva a suponer, a priori, que todo discurso posee una estructuración y unos contenidos coherentes y acordes al género con el que se identifica; de este modo cualquier parte del texto debe ser *compatible* con el resto del conjunto tanto por los contenidos que expresa como por la forma con que lo actualiza; y a la vez, el conjunto del texto, debe ser *compatible* con cualquier otra obra susceptible de ser incluida en el mismo género.

En El Diablo Mundo la tansgresión de la regla de la coherencia se convierte en una constante que va legitimándose, a través de su carácter reiterativo, como una nueva norma definidora del texto. Esta nueva norma, que también debería llamarse de coherencia dado el valor unificador que otorga al texto, marca la pauta estructural del conjunto poemático, y además, e indisolublemente ligado al elemento formal, es el exponente más claro de la existencia de un eje argumental.

Podríamos apuntarnos a una explicación simplista o simplificada del poema de Espronceda según la cual no hay más criterio estructural que el que impuso su autor al dividir la composición en Cantos, obligado, no lo olvidemos, por la naturaleza de las publicaciones por entregas

nuevas prácticas de difusión de las obras literarias que se desarrollaban con el proceso de industrialización del mundo editorial.<sup>1</sup>

Aunque es cierto que la originaria división del texto en cantos constituye el primer eslabón formal de El Diablo Mundo, no lo es menos que en cada uno de ellos existe una organización particular suficientemente clara y definida que deriva, precisamente, del carácter de fragmento concluido que la publicación por entregas impone. Nos encontramos, pues, ante un conjunto de más de seis mil versos divididos como sigue:

INTRODUCCIÓN:	651	versos	(v. 1-651)
CANTO I:	848	versos	(v. 652-1499)
CANTO II, A TERESA:	352	versos	(v.1500-1851)
CANTO III:	1169	versos	(v.1852-3020)
CANTO IV:	1056	versos	(v.3021-4076)
CANTO V:	907	versos	(v.4077-4983)
CANTO VI:	822	versos	(v.4984-5805)
FRAGMENTOS:	-	CANTO VII,	113 versos (v.1-113)
		- EL ÁNGEL Y EL POETA,	101 versos (v.1-101).

<sup>1</sup> ESPRONCEDA, J. Obras poéticas, ed. de ROMERO TOBAR, L., Barcelona, 1986, p.LII.

#### 4.1.1. *Introducción.*<sup>2</sup>

El Diablo Mundo se abre con una introducción compuesta por 651 versos que dan entrada a 14 personas dramáticas distintas. Se inicia entre ellas un diálogo acerca del mundo y las relaciones que el artista establece con Dios, la naturaleza y lo demoníaco. Una voz, la del Poeta, módera y conduce el discurso hacia la peculiar perspectiva que impone el artista romántico.

En términos generales se ha prestado poca atención a esta primera parte del poema. Tanto el tono como el contenido parecen alejarse -al igual que el Canto II- del transcurrir natural de los cantos restantes; sin embargo la introducción a El Diablo Mundo constituye la exposición inequívoca de los principios poético-artísticos de Espronceda.

<sup>2</sup> Nos guiaremos por la edición de L. ROMERO TOBAR, Barcelona, 1986, quien a su vez, reproduce el texto del poema, sin anotar variantes, tal como fue impreso en la edición de BOIX, 1841. (p.154).

La edición de D. YNDURAIN (Madrid, 1992), basada en la edición de Madrid, 1844, está repleta de errores tipográficos que dificultan en gran medida la lectura y, en ocasiones, la comprensión del texto.

Como ya hemos dicho, el diálogo entre los 14 personajes -8 voces distintas, 5 coros, entre los que hay uno de demonios, y el poeta- es, y no es poco, una declaración de principios artísticos, no exenta de cierto carácter metafísico. El climax argumental de la introducción (v.230-257), contiene el monólogo de un *infernial gigante* (v.295) que con voz *admirable y vaga y misteriosa* (v.304), voz que recuerda al alma conmovida / el bien pasado y la ilusión perdida (v.310-311), expone uno a uno los pesares que atormentan al hombre de la primera mitad del siglo XIX: *¿Quién es Dios? ¿Dónde está?* (v. 295). Es Dios, se pregunta el gigante, tal vez el Dios de la venganza (v.345); el que arranca la esperanza (v.349), el que en su inmenso poderio / (...) se goza en su hermosura (v. 354-355) abandonando al hombre a su suerte; es, quizá, el espíritu del mundo (v.361), su inspiración o, mejor, su memoria y su inteligencia,

pusiste en mí tus tormentos,  
en mi alma tus rencores,  
en mi mente tu ansiedad  
en mi pecho tus furoros,  
en mi labio tus blasfemias  
e impotentes maldiciones;  
me erigiste en tu vedugo,  
me tributaste temores  
(v. 425-433)

Y, con todo este bagaje, el infernal gigante de la memoria declara refiriéndose a la mente humana,

Y ya por senda trazada  
viajes sometida y dócil,  
y sigas crédula en paz  
las huellas de tus mayores,  
ya nuevas galas te vistas  
y de las antiguas mofes,  
y rebelde de tus hierros,  
muerdas ya los eslabones,

yo siempre marchó contigo  
y ese gusano que roe  
tu corazón, esa sombra  
que anubla tus ilusiones,  
soy yo, el lucero caído,  
el ángel de los dolores,  
el rey del mal, y mi infierno  
es el corazón del hombre.  
(v. 484-501)

será en vano que a Dios nombres,  
ora le reces sin fe,  
ora su enojo provoques.  
Sólo el huracán y el trueno  
responderán a tus voces,  
(v. 509-513)

El retrato del artista romántico y sus demonios está concluido. Sólo queda iniciar un camino que, hacia el final de la Introducción, se verá interrumpido por un brusco descenso en la intensidad del discurso. Este cambio de ritmo vendrá dado por la aparición de los coros y las voces que resuenan y diluyen la escena del gigante apesadumbrado por su propia confesión. La estructura del primer fragmento del poema está perfectamente reflejada en este conjunto de voces de entre las que destaca únicamente la del poeta, un ser que, cuando reflexiona sobre el sentido de su existencia, se otorga, sin rubor, las dimensiones de un gigante.

La relación que puede establecerse entre el primer fragmento y el resto del poema se halla, precisamente, en los contenidos. Tanto en la Introducción como en los Cantos que siguen, Espronceda va a hablarnos de sí mismo, del mundo y de su diabólico devenir, aunque en estos 651 primeros versos quien nos habla no es Espronceda, sino el artista, el ser trascendente y gigantesco que habla con Dios; cuando pasemos al Canto I ya no oiremos al poeta sino al hombre. La lucha que parece establecerse entre ambos personajes se resuelve, sin dramatismos, a favor del hombre *del*

*siglo positivo*, porque él es capaz de tomar y ver la distancia existente entre el mundo poetizado, la ficción originada en el proceso creativo, capaz de dar sentido a la necesidad o al vicio de rasgarse las vestiduras y dramatizar, y el mundo real, vulgar y cotidiano. Este pretendido conflicto o doblez del hombre-poeta, que únicamente lo es cuando se extrapolan las dos visiones del mundo, induce a Espronceda a dar preeminencia al hombre frente al creador, de tal modo que a la Introducción seguirá otra declaración de principios que justificará el distanciamiento existente entre ambos mundos, una separación expresada magistralmente mediante la ironía.

## 4.1.2. Canto I

Si tuviéramos que definir en pocas palabras la estructura del primer Canto de El Diablo Mundo diríamos que responde a un principio lúdico. Se distinguen, en el canto, dos líneas, una marcada por la adecuación entre tono, contenido y forma; es decir, adecuación de los elementos constitutivos al género constituido. Y, en segundo lugar, otra línea, ésta, al contrario que la anterior, se aleja significativamente de lo que como lectores esperamos, o lo que es lo mismo, no encaja en los parámetros de nuestra experiencia acerca de los géneros literarios. Denominaremos a la primera fórmula A y a la segunda B.

El Canto se estructura según el esquema siguiente:

➔ 1ª parte: v. 652-715: en una habitación, a la luz de un quinqué, *un hombre ya caduco* (v. 658), interrumpe su lectura acuciado por la obsesión que le produce pensar en la muerte,

¡Oh! si el hombre tal vez lograr pudiera

ser para siempre joven e inmortal  
(v. 700-701)

aunque a sí mismo se replica

¡loco es tu afán, inútil tu lamento...  
(v. 715)

➔ 2ª parte: v. 716-847: se interrumpe la historia del anciano lector y entramos en una especie de aparte en el que un narrador, no identificado como parte integrante de la historia de Don Pablo, nos habla del oficio de versificar, del futuro de la juventud, del cuerpo y del alma, de la filosofía y de la falta de estudios del poeta. Es la voz del autor de El Diablo Mundo.

➔ 3ª parte: v. 848-1315: en el apartado anterior, y entre afirmación y afirmación, se cuenta que

...de pensar rendido  
tendióse el viejo y se quedó dormido  
(v. 722-723)

y en su sueño aparecen, por este orden, los siguientes temas:

- a. discurso de la muerte
- b. aceptación y abandono a la muerte
- c. aparición de la inmortalidad como  
visión  
alternativa
- d. dos cantos de la inmortalidad
- e. elección de la inmortalidad

Finalmente el narrador nos ofrece un breve parlamento sobre el tópico de la vida como sueño.

➔ 4ª parte: v. 1316-1499; nueva interrupción del discurso, ahora para que el autor se dirija al lector y diserte acerca de su condición de

literato o sobre los entresijos que la poesía esconde.

De los 848 versos que forman el Canto I, 534, un 62,9% corresponde a la narración del sueño del viejo (partes primera y tercera); discurso perfectamente encuadrable en lo que hemos denominado fórmula narrativa A, y que bien podría sustituirse por la de Narrador A, siempre que admitamos que a cada cambio de fórmula discursiva corresponde un cambio de narrador o de voz. Al Narrador B le corresponden, pues, 314 versos, un 37% del total, y sin embargo parece que, una vez finalizada la lectura del Canto I, prevalece en la mente del lector, la idea de que éste es un poema esencialmente irónico. Veamos por qué motivo.

Empieza el canto presentando a un anciano que deja de leer su libro y reflexiona, llevado por su fantasía, sobre la inmortalidad y la eterna juventud; cuando parece que el tema alcanza momentos de máximo dramatismo aparece la voz del autor, fórmula o narrador B, para romper el hilo del discurso e introducir reflexiones triviales, que nada tienen que ver -aparentemente- con el transcurrir de la que parece ser acción principal del poema; acción narrada en consonancia con la fórmula narrativa A. Unos versos más, concretamente en el 848, y nos encontramos de nuevo con el hilo argumental de la primera historia

Duerme entre tanto el venerable anciano  
mientras que yo discurro sin provecho,  
(v. 844-845)

roto por la intromisión del narrador B en el verso 716. Las voces de la muerte y la inmortalidad, las elucubraciones y deseos del

anciano o el discurso sobre el t3pico de la vida como sue1o parecen aburrir a Espronceda, quien pronto aparecer3 de nuevo (v. 1316) rompiendo por 3ltima vez, en este Canto I, el transcurrir del relato:

Siento no sea nuevo lo que digo,  
que el tema es viejo y la palabra rancia  
(v. 1316-1317)  
Nihil novum sub sole, dijo el sabio,  
nada hay nuevo en el mundo; harto lo siento,  
que, como dicen vulgarmente, rabio  
yo por probar un nuevo sentimiento.  
(v. 1324-1327)

e iniciando, como vemos, un discurso cuya idea fundamental es la propia literatura: la falta de originalidad en cuanto a los temas, la reiteraci3n de los g3neros, el mecenazgo, la b3squeda de la gloria, el nombre, la fama y el dinero. Espronceda, al enfrentarse a temas de esta trascendencia a trav3s del estilo impuesto por el narrador B, los convierte en ligeros, triviales, casi insustanciales, y al contraponerlos, mediante las rupturas argumentales, a fragmentos de la profundidad que parece derivarse del discurso de A, se acrecienta m3s a3n el contraste entre los estilos, obligando al lector a realizar maniobras interpretativas que poco tienen que ver con aquellas que en un principio parec3a exigir el texto, y que van destinadas a compensar los movimientos que el autor realiza en su discurso.

Nos enfrentamos, en este Canto primero, a dos concepciones o dos formas diferentes de entender el texto que poco tienen que ver la una con la otra. Mientras la primera voz que oimos en el poema, la que hemos identificado como Narrador A, es la del artista, la del poeta ejerciendo su

oficio; la segunda nos muestra al mismo personaje, el artista, pero ahora en un contexto más real, menos artificioso: el artista como individuo que vive y se relaciona en el momento y la sociedad de su época. Una nueva ilusión porque tanto A como B hablan en verso, es más, la situación en que Espronceda coloca a su narrador B es mucho más artificial que la de A, porque al poeta le es propio versificar mientras que al hombre no, a no ser que sea poeta.

En definitiva, lo que Espronceda quiere es que creamos que el Canto primero del poema titulado El Diablo Mundo, es una historia que en sí misma comprende dos historias diferentes, contadas por voces poéticas diferentes; y quiere que además creamos que

➔ A es la identidad poética de B, aunque B es la única identidad posible de A.

➔ La narración de A es más adecuada al género que la de B, aunque B es el origen de ambas.

➔ El contenido de A es más adecuado al género que el de B, aunque B es la fuente de A y B,

Se observa que este ir y venir entre A y B tiene un claro objetivo, desconcertar al lector, confundirle y hacerle creer que él es el verdadero protagonista del poema, que sin él El Diablo Mundo no existiría, que solamente por la existencia del público comprador y lector tiene sentido componer un segundo canto,

En tanto ablanda, ¡oh público severo!,  
y muéstrame la cara lisonjera;  
esto le pido a Dios, y algún dinero,

mientras sigo en el mundo mi carrera;  
y porque fatigarte más no quiero,  
caro lector, al otro canto espera,  
el cual sin falta seguirá, se entiende  
si éste gusta y la edición se vende.  
(v. 1492-1499)

#### 4.1.3. Canto II o Canto a Teresa

El Canto a Teresa se ha considerado, y con razón, uno de los mayores logros del romanticismo español. La elegía de Espronceda a su amada muerta contiene todos los tópicos que la tradición reclama sin que el poema pierda por ello un ápice de la intensidad y la pasión que el episodio biográfico pudo provocar en el poeta extremeño. Nos interesa, sin embargo, descubrir en qué medida el Canto II de El Diablo Mundo y, a pesar del tema tratado, es irónico.

Lo primero que debemos recordar es que ironía no es humor, de tal modo que la tragedia es perfectamente compatible con la ironía; también sería bueno tener presente que ironizar no es burlarse o criticar, tampoco mentir, más bien es ofrecer puntos de vista desde los que observar la realidad, interponer distancia para que lo que se observa sea visto en su totalidad y en su contexto particular y adecuado. Es por ello que la elegía a Teresa aún a pesar de ser

un desahogo de mi corazón, sáltelo el que no



quiera leerlo sin escrúpulo pues no está ligado de manera alguna con el poema. (Nota del autor)

debe ser muy tenida en cuenta a la hora de destacar el carácter irónico del conjunto de El Diablo Mundo.

En 1832 Teresa Mancha, esposa de Gregorio del Bayo y madre de sus dos hijos, abandona a su marido para reunirse con Espronceda, con quien mantuvo una relación amorosa hasta 1836, fecha en la que abandonó a su amante

dolida de las frecuentes ausencias y su jactancia de conquistador. La recogió (Patricio de la) Ecosura como también a su hija, con la que después se casó <sup>3</sup>.

En el mes de septiembre de 1839 muere Teresa cuando contaba veintisiete años; cuentan algunos de los biógrafos del poeta que Espronceda veló el cadáver de su amada a través de una ventana protegida por una reja, escena que nos remite a la descrita en el último Canto de El Diablo Mundo:

vió con sorpresa que a calmar no atina  
de par en par abierta una ventana,  
y en una estancia solitaria y triste,  
entre dos hachas de amarilla cera  
un fúnebre ataúd, y en él tendida  
una joven sin vida  
que aún en la muerte interesante era.  
(v. 5427-5433)

Realidad o ficción, lo cierto es que el Canto a Teresa aparece publicado en la tercera entrega del poema, bien entrado el año 1840; han transcurrido cuatro años desde que Teresa abandonara a

<sup>3</sup> NAVAS RUIZ, El Romanticismo Español, Madrid, 1982. p. 233.

Espronceda, y uno desde su muerte; además Carmen Osorio ya había ocupado, en 1840, el lugar que dejara Teresa en 1836. Todo ello induce a pensar que el poeta no empezó a escribir el poema en el preciso instante en que vió a Teresa muerta; la relación causa/efecto que una parte de la crítica ha querido ver entre el episodio real y la elegía fúnebre, no es tan inmediata aun a pesar de responder a un hecho biográfico.

La estructura de este canto es, aparentemente, sencilla: un título en forma de epitafio, *A Teresa, descansa en paz*, inicia el poema; le sigue

una octava voluntariamente ramplona, vulgar, irónica, dolorosa, en que la prisión el laberinto del mundo se han convertido en una jaula pajarera, del poema *María* <sup>4</sup>.

Y a continuación del fragmento de Miguel de los Santos Álvarez el corpus completo del poema, un conjunto de 44 octavas cuya voz poética permeneceará inalterable hasta el verso 1835. Los dieciséis versos restantes concluyen el poema dándole la dimensión irónica que parecía apuntarse ya desde la cita del poema *María*.

Desde el verso 1500 hasta el 1835, es decir, desde el inicio de la elegía hasta el cambio de tono del discurso, Espronceda trata su biografía afectiva, su experiencia del mundo, en un monólogo personal cuya meta es la exaltación de la desesperación del hombre y su nostalgia del pasado; actitudes que, como acertadamente apunta

<sup>4</sup> CASLADUERO, J., Forma y visión de *El Diablo Mundo de Espronceda*, Madrid, 1975. p. 81. (El subrayado es mío)

Gil de Biedma, acabarán por

transformarse en desengañada ironía(...), en una como aceptación de la condición humana y en una mayor comprensión poética del mundo y la sociedad reales en que la experiencia individual se produce.<sup>5</sup>

En el conjunto del monólogo aparecen, uno tras otro, los tres tópicos fundamentales de la poesía elegíaca: *exaltación del llanto*,

¡Oh! ¡dichosos mil veces! sí, dichosos  
los que podéis llorar  
(v.1652-1653)

*ubi sunt?*, del que Díez Taboada hará derivar

*Quién diría...?* por medio del cual el poeta manifiesta su estupor ante la muerte o la desgracia en contraste con el pasado feliz y el recuerdo del hombre (mujer, en este caso) aún con vida<sup>6</sup>,

*carpe diem*,

ensueño de suavísima ternura  
eco que regaló nuestros oídos,  
de amor la llama generosa y pura  
los goces dulces del placer cumplidos,  
(v.1614-1617)

*Y panegírico del desaparecido*, espacio que ocupa, en primer término, Teresa,

Aún parece Teresa que te veo

<sup>5</sup> GIL de BIEDMA, J., *El mérito de Espronceda*, en Al pie de la letra (Ensayos 1955-1979), Barcelona, 1980. p. 282.

<sup>6</sup> DIEZ TABOADA, M<sup>a</sup> P., La elegía romántica española, Madrid, 1977. p. 56.

aerea como dorada mariposa,  
ensueño delicios del deseo  
(v. 1668-1670)

aunque también el sentimiento que ella despertó en el poeta es ensalzado:

un sentimiento misterioso y santo  
que del barro al espíritu desprende,  
agreste, vago y solitario encanto  
que en inefable amor el alma enciende,  
(v. 1582-1585)

En ninguno de estos momentos aparece formulada la ironía de la que habla Gil de Biedma. El poema dedicado a Teresa extraerá su componente irónico de la contraposición de tres tonos, dos propios y uno ajeno; el discurso del amigo Miguel de los Santos, que encabeza el poema, y el poema propiamente dicho, en el que distinguimos dos partes, desde el verso 1500 hasta el verso 1835, y desde éste hasta el final, v. 1851.

Casaldüero entiende, y así lo pone de manifiesto en el fragmento referido al poema *María*, que el Canto a Teresa es un poema profundo y trascendente cuyo único fin es ensalzar

no la experiencia intelectual, sino el sufrimiento inexplicable ... ya no vamos a entender, a comprender: vamos a coincidir, a simpatizar, a compadecer y compadecernos <sup>7</sup>

de Espronceda, sin darse cuenta de que el poeta elige un encabezamiento que, sin quitar dramatismo a la elegía funeraria, nos brinda una perspectiva distinta, un enfoque menos tétrico del que es, en definitiva, el tema del poema, la caducidad del

<sup>7</sup> CASALDUERO, J., opus cit., p. 83-84.

mundo,

Bueno es el mundo ¡Bueno! ¡Bueno! ¡Bueno  
como de Dios al fin obra maestra,  
por todas partes de delicias lleno,  
de que Dios ama al hombre, hermosa muestra!  
¡Salga la voz, alegre, de mi seno,  
a celebrar esta vivienda nuestra!  
¡Paz a los hombres! ¡Gloria en las alturas!  
¡Cantad en vuestra jaula, criaturas! <sup>8</sup>

pero no nos engañemos, la caducidad del mundo no porque éste acabe, ni porque Dios nos quiera mostrar su cara desagradable, el mundo es ¡Bueno! ¡Bueno!, hermoso y magnífico, quienes no están a la altura son los hombres, las criaturas que viven en él. Recordemos que criatura es un término que posee un doble significado, puede referirse, en primer lugar, a cualquiera de la muchas cosas creadas por Dios; y también puede utilizarse como

exclamación dirigida frecuentemente a personas de cualquier edad, con susto al verlas en trance de sufrir algún percance o como protesta por algo que dicen o hacen y que se encuentre poco razonable. Tener cualidades de niño. <sup>9</sup>

Pues bien, estos seres con cualidades infantiles o que realizan acciones poco razonables deben cantar para *celebrar esta vivienda nuestra* y su terrible proceso de vida y muerte. Espronceda cantará, como le aconseja su amigo, parafraseando los versos que

<sup>8</sup> En el Canto III, v. 2076-2079, Espronceda dirá:

... y me entretengo  
en este mundo tan alegre y vario  
como en jaula de alambres el canario.

<sup>9</sup> MOLINER, M., Diccionario de uso del español, Madrid, 1985.

preceden a su composición, en un intento de mostrarnos la posibilidad de reconvertir el tema, de transformarlo desde la generalización impersonal y voluntariamente frívola, hasta la individualización de la experiencia vital, sin que ninguno de los dos tratamientos sea descartado. Es más, Espronceda volverá, al final del Canto II, a retomar la visión genérica e impersonal para cerrar con ella una elegía atrapada entre dos voces, la de Miguel de los Santos Álvarez y la del propio poeta.

Las dos últimas octavas de este canto transcurren paralelas al fragmento del poema *María*:

¡Oh! ¡Cruel! ¡Muy cruel!... ¡Ah! yo entretanto  
dentro del pecho mi dolor oculto,  
enjugo de mis párpados el llanto  
y doy al mundo el exigido culto,  
yo escondo con vergüenza mi quebranto,  
mi propia pena con mi risa insulto,  
y me divierto en arrancar del pecho  
mi mismo corazón hecho pedazos.

Gocemos, sí; la cristalina esfera  
gira bañada en luz: ¡bella es la vida!  
¿Quién a parar alcanza la carrera  
del mundo hermoso que al placer convida?  
Brilla radiante el sol, la primavera  
los campos pinta en la estación florida:  
truéquese en risa mi dolor profundo...  
Que haya un cadáver más, ¡qué importa al  
mundo!  
(v. 1836-1851)

La primera estrofa nos sirve de puente entre la voz íntima del poeta llorando a su amada y la voz impersonal y colectiva del genérico *nosotros* con que se inicia la segunda y última octava del Canto a Teresa.

La distancia que el individuo necesita para poder adoptar una perspectiva irónica está marcada por el paso del yo al nosotros.

Espronceda diluye su individualidad a través del proceso de socialización en el que el individuo que llora a su amada recompone su figura, *mi dolor oculto, enjugo... el llanto, escondo mi quebranto* para volver al grupo del que se escondió para llorar. Sólo desde el nosotros puede objetivarse el dolor, y sólo desde el nosotros puede considerarse a Teresa como un *cadáver más* o como una anécdota en la historia del poema; lo importante no es el individuo sino la emoción que despierta y, en último extremo, la obra que resulta de dicha emoción. Miguel de los Santos Álvarez decía

¡Cantad en vuestra jaula, criaturas!

y así lo hace Espronceda: vuelve al mundo, que para el romántico es una cárcel, y canta como una más de las criaturas que lo forman.

## 4.1.4. Canto III

La salida del Canto II ofrece al lector la evidencia de que Espronceda se sabe al margen, como poeta que es, de la sociedad en la que vive, pero también sabe, como hombre, que no puede aislarse de ella en una torre de marfil, y esa doble perspectiva, crucial en el desarrollo de El Diablo Mundo y del Romanticismo, le permite mantenerse frío ante la crueldad y la injusticia, para reaccionar frente a la arbitrariedad del hombre y el convencionalismo social. El Canto III, a diferencia de los tres fragmentos anteriormente analizados, parece un poema de corte social porque en él vamos a encontrar todos los componentes imperescindibles para ello: crítica al orden y la opresión ejercida por el poder establecido y búsqueda de una nueva forma de vida.

El punto de partida del Canto nos ofrece las pautas del tono y la aparente superficialidad y ligereza del contenido,

«¡Cuán fugaces los años,  
¡ay! se deslizan, Póstumo!», gritaba

el lírico latino que sentía  
cómo el tiempo cruel le envejecía,  
(v. 1852-1855)

La utilización, poco usual en este contexto, del verbo *gritaba* contrasta con la seriedad del tema tratado, creando una especie de conflicto o bimetración que separa perfectamente la autoridad del sabio que envejece y la perspectiva de quien observa al sabio envejeciendo. Dicho en términos esproncedianos,

Así yo meditaba  
en tanto me afeitaba  
esta mañana mismo, lamentando  
cómo mi negra cabellera riza,  
seca ya como cálida ceniza,  
iba por varias partes blanqueando  
(v. 1865-1870)

No debemos creer que el personaje, cuya voz oímos en todo el canto, está utilizando el tópico literario de la nieve en los cabellos como símbolo de la vejez; para nuestro narrador la *cabellera riza* es un símbolo sensual, un objeto deseado, y su lamento se ciñe al tema del deseo, íntimamente ligado a la juventud:

y un doliente gemido  
mi dolor tributaba a mis cabellos  
que canos se teñían,  
pensando que ya nunca volverían  
hermosas manos a jugar con ellos

¡Malditos treinta años,  
funesta edad de amargos desengaños!  
(v. 1875-1881)

El hasta ahora autor-narrador del poema, que contaría 32 años si fuera Espronceda, parece un seductor maduro a quien sólo le preocupan dos cosas íntimamente ligadas: en primer lugar

yo no me resigno a hallarme viejo  
al mirarme al espejo  
(v. 1888-1889)

En segundo lugar,

y luego las mujeres, todavía  
son mi dulce manía  
(v. 1894-1895)

Incluso Lope de Vega es utilizado como autoridad para corroborar la veracidad del planteamiento:

*¡Griegos liceos! ¡Célebres hospicios!*  
(exclamaba también Lope de Vega  
llorando la vejez de su sotana)  
*que apenas de haber sido dais indicios,*<sup>10</sup>  
(v. 1900-1903)

La contraposición entre lo dicho, marcada en cursiva, y lo que esperamos, en este contexto temático concreto, que diga Lope de Vega, enmarcado por los paréntesis que rompen el discurso, nos hace volver a la realidad superficial, *llorando la vejez de su sotana*, de un conquistador derrotado que se sentiría rejuvenecer oyendo

<sup>10</sup> El soneto de Lope de Vega pertenece al libro Rimas humanas y divinidad del licenciado Tomé de Burquillos (1634), y dice así:

Soberbias torres, altos edificios,  
que ya cubristeis siete excelsos montes,  
y ahora en descubiertos horizontes  
apenas de haber sido dais indicios.

Griegos liceos, célebres hospicios  
de Plutarcos, Platones, Jenofontes,  
teatro que lidió rinocerontes,  
olimpias, lustros, baños, sacrificios;

¿Qué fuerzas deshicieron peregrinas  
la mayor pompa de la gloria humana,  
Imperios, triunfos, armas y doctrinas?

¡Oh gran consuelo a mi esperanza vana,  
que el tiempo que os volvió breves ruinas  
no es mucho que acabase mi sotana!

de vuestra boca regalada,  
siquiera una dulcísima mentira  
(v. 1914-1945)

Bruscamente el tema de la vejez se acaba y, a renglón seguido, nos encontramos ante la descripción amanerada de un amanecer cronológicamente ubicado en

el año cuarenta en que yo escribo  
de este siglo que llaman positivo

y en este instante mismo se reanuda la historia del anciano que había quedado suspendida en el verso 1283, cuando el coro de la inmortalidad abandona el sueño del viejo y le convierte, ahora lo vemos, en un *feliz mancebo* (v. 1960) tanto por su juventud como porque

a sus espaldas las aguas del olvido  
sus antiguos recuerdos se llevaron  
(v. 1966-1967)

quitándole incluso el nombre, símbolo de la individualidad del ser humano, de su historia. En este instante se abre una disquisición a propósito del nombre de los hombres, que es, además

clavo de donde cuelgan nuestras vidas  
(v. 1994)

El tono serio, contenido, con que se iniciara la descripción del amanecer, va a romperse en el verso 2009 con una reflexión que parece un pensamiento en voz alta, y que retoma el tono que había quedado suspendido en el verso 1921:

Cuanto diciendo voy se me figura  
metafísica pura,

puro disparatar, y ya no entiendo,  
lector, te juro, lo que voy diciendo.  
(v. 2009-2012)

Estamos ante el mismo juego del que hablábamos en el Canto I: tenemos un narrador A que podríamos identificar con la voz que el lector exige del poeta, una voz profunda y trascendente, a veces críptica y sofisticada; y también tenemos un narrador B, en quien reconocemos al hombre de la calle, un individuo absolutamente convencional, tanto en sus conversaciones como en su forma de pensar, adecuado al grupo al que pertenece, aunque esa normalidad y adecuación deviene anomalía en el contexto poético. Son las dos facetas de un mismo sujeto explicando una historia, la de Adán, el joven y feliz protagonista de un texto que sirve como pretexto para narrar cualquier otra historia.

Se suceden, en el Canto III y en el resto del poema, una tras otra las disquisiciones, bien para volver sobre el tema del nombre como estigma y como destino,

cuando la suerte quiso  
que no fuera yo Adán, sino Espronceda.  
(v. 2072-2073)

bien para plantear la hipotética posibilidad de sustituir a Eva en el paraíso frente a la serpiente,

reptil sin instrucción, poco profundo,  
poco espiritual, y al cabo un ente  
de fe traidora y de melosa lengua,  
el cual tal vez me hubiera pervertido  
y como a Eva para eterna mengua  
deshonrado además y seducido  
(v. 2082-2087)

bien para referirse a la propia composición y a sus digresiones, una de sus componentes

fundamentales:

y dejando también mis digresiones,  
más largas cada vez, más enojosas  
(v. 2090-2091)

bien para volver sobre el que parece el hilo argumental del poema: la transformación del anciano en un joven.

Cabe realizar ahora una reflexión: nos hallamos en el verso 2105, hemos asistido al sueño de Don Pablo, hemos visto su contenido, y estamos aún en el amanecer en que el joven despierta al mundo ¿es esta la verdadera historia de El Diablo Mundo? En los tres cantos que llevamos analizados, además de la Introducción, la historia de Adán ha evolucionado poco; mientras, el monólogo que va y viene de un tema a otro sin orden ni concierto, ha ocupado los dos últimos cantos casi al completo, y algunas partes del primero.

Dejemos aquí la disquisición y volvamos a los hechos narrados en el Canto III. A partir del verso 2100 Espronceda nos sitúa, de nuevo, en el amanecer de un día del mes de Abril, en un piso tercero de la calle Alcalá, donde, el que se acostó un anciano, despierta:

el hombre al fin se levantó del lecho  
mancebo ardiente y vigoroso hecho,  
fuera de sí de esfuerzo y de alegría,  
rebosándole el gozo  
(v. 2100-2103)

Entrará ahora en escena Don Liborio, un personaje típico de su época. Espronceda lo retrata sin olvidar un solo rasgo de su personalidad tipificada: hombre maduro que roza el medio siglo, casado, socialmente bien situado,

conservador, partidario, dice Espronceda, del *sensato movimiento*, con aspiraciones intelectuales y espirituales acordes con su posición, en definitiva, un hombre que va por el mundo

...filosofando y discurrendo,  
sus cuentas componiendo,  
cuidando de la villa y su limpieza,  
sólo tal vez alguna ligereza  
turbe su paz doméstica, ...  
(v. 2229-2233)

Pués bien, don Liborio descubre asustado que su inquilino, Don Pablo se ha convertido en un joven que desnudo, curioso y divertido, observa los ademanes y los gritos del patrón. El escándalo atrae a los vecinos y Espronceda no pierde la ocasión de describirlos uno a uno. Cada personaje que aparece es retratado como el perfecto representante del grupo al que pertenece: un pintor sin recursos y con mucha inspiración, pero

¡Oh prosa! ¡Oh mundo vil! no inspiraciones  
pide el pintor a Dios sino doblones  
(v. 2333-2334)

el médico imperturbable; el escritor y periodista romántico que se gana la vida escribiendo folletines *cada línea a real* (v. 2363), y la esposa del patrón, mujer cuyo retrato recuerda, por los tópicos que destaca, beatería, falso recato, pudor desmedido, el que Campoamor hiciera en *Como rezan las solteras*.

La recatada esposa de don Liborio, a la que conocemos como tal, sin nombre propio ni otra identidad, es una *casta matrona* (v.2402) con *escrúpulos de monja* (v, 2434) que tiene, al igual que su esposo, cincuenta años. Esta virtuosa mujer

es casi fotografiada justo en el preciso instante en que ve al transformado anciano desnudo en su cuarto, situación en que se pone de manifiesto la verdadera naturaleza hipócrita del carácter de la modélica esposa y, por extensión, de todas aquellas a las que representa:

Ella, la pobre, a su pesar *forzada*  
a ver un hombre en cueros que no es  
su esposo, con rubor una *mirada*  
*le echó de la cabeza hasta los pies;*  
y aunque *fuerte y honesta y recatada,*  
un pensamiento la ocurrió después,  
que la *mujer al cabo menos lista*  
tiene en su corazón algo de artista.  
(v. 2453-2460)

Los términos que Espronceda utiliza en tan espléndido retrato adquieren un sentido específico tanto por la colocación en el poema, obsérvese el equívoco efecto que provocan las palabras *la pobre* y *forzada* a final de verso, y cómo el encabalgamiento deshace el engaño eliminando la violencia que implica el término *forzada* mediante el uso de la forma *a ver*; como por el significado que de forma conjunta toman las palabras, es el caso de la enumeración descendente *fuerte y honesta y recatada* en la que parece que paso a paso se va cediendo a la tentación, aunque el pecado no sea más que un *pensamiento* de *artista*.

Espronceda no deja pasar la oportunidad de incluir una nueva digresión, y a renglón seguido describe, sutil pero eficazmente, el pensamiento de la dama:

Son las comparaciones siempre odiosas,  
siempre, y en archivo de Simancas,  
si no me engaño, pienso haber leído  
que en el símil perdió siempre el marido.  
(v. 2465-2468)

En el verso 2517 volvemos a la historia de Adán. El poeta nos recuerda el escenario, los personajes y la situación, y retoma el discurso casi en el preciso instante en que nos habíamos quedado: los vecinos se agolpan ante la puerta de la habitación que ocupaba don Pablo, ahora un joven sin nombre, sin ropa, sin pasado, y, casi automáticamente, se inicia un tumulto que toma proporciones de revuelta popular.

Desde el verso 2575 hasta el 2780, en veintiséis octavas, Espronceda

nos ha dejado probablemente el mejor testimonio histórico de la inquieta vida política española de la época romántica vista en la calle; la formación de la algarada, el cundir de los rumores, la desazón y desconcierto del gobierno, la salidad de la tropa, el afluir y arremolinarse de la gente, la dispersión de la multitud. Nadie sabe lo que ocurre, pero todos .. responden a esa nada con su propia inquietud, su exaltación, su intranquilidad y su temor. <sup>11</sup>

Esta es, seguramente, una de las partes menos analizadas de la obra y al mismo tiempo una de las más significativas a la hora de retratar el perfil ideológico y desengañado de Espronceda. Nos interesa, no obstante, la peculiaridad narrativa con que se aborda la descripción del alboroto callejero mucho más que el ideario del poeta. El ritmo del poema se acelera progresivamente a medida que se acrecienta el tumulto,

se va la gente en multitud juntando.  
Y ya el discorde estrépito aumentaba  
y la mentira y el afán crecía,  
y la gente a la gente se empujaba,

<sup>11</sup> CASALDUERO, J., opus cit., p. 116.

codeaba, pisaba y resistía.  
(v. 2676-2680)

e incluso cuando Don Liborio dialoga con algunos curiosos, el ritmo se mantiene. Una vez la causa del alboroto ha sido controlada, Adán detenido y encarcelado, el discurso vuelve a la normalidad para reflejar la paz recuperada.

Nada en El Diablo Mundo induce a pensar que el héroe ha sido encarcelado por su inocencia. Espronceda mantiene la distancia necesaria para no caer en el error de defender la causa de Adán, sin dejar de denunciar la hipocresía y la falta de adecuación entre la convención social, especialmente estricta en la época, y la conducta privada.

## 4.1.5. Canto IV

Empieza el Canto IV (v. 3021-4076) con la descripción en cinco octavas de un clásico amanecer. Cuarenta versos que nos devuelven al narrador A de los cantos primero y tercero, son suficientes para reencontrarnos con la característica digresión de El Diablo Mundo, narrador B, personificando lo más cotidiano del artista

Y resonando ... etcétera, que creo  
basta para contar que ha amanecido,  
y tanta frase inútil y rodeo,  
a mi corto entender no es más que ruido.  
Pero también a mí me entra deseo  
de echarla de poeta y el oído,  
palabra tras palabra colocada,  
con versos regalar sin decir nada.  
(v. 3061-3068)

En este canto, a diferencia del anterior, prevalece el tono propio del narrador A; las digresiones o intromisiones del narrador B serán menos frecuentes, lo que nos indica que ahora lo más importante es la historia de Adán.

El protagonista del cuento va a convertirse

en este canto en un hombre. La cárcel es la escuela en la que aprenderá a vestirse, a fumar, a jugar, a pelear y a enamorarse; de la mano de un personaje típico en la España del siglo XIX, el bandido. El tío Lucas, padre de Salada, mediante un discurso que consta de dos partes (v. 3565-3612 y 3669-3732), relata, una a una, con un lenguaje propio del medio en que se desenvuelve, las normas no escritas que la vida, tanto dentro como fuera de la cárcel, impone. Los versos 3613-3668 incluyen un fragmento cuyo objetivo fundamental es comentar el discurso del tío Lucas y el efecto que sus palabras pueden provocar en el joven e inexperto Adán.

Entre tanto, Salada consigue la libertad de su enamorado y ambos, felices, dejan atrás el presidio-escuela. La escena de amor de los versos 3906-4020 permite a Espronceda volver a uno de los temas clave en el Canto II, el de la experiencia, aunque el tono con el que lo abordará ahora no tiene nada que ver con la desesperación de aquel fragmento. El Canto IV acaba con un consejo de anciano:

gozad, ...  
coged de amor las rosas y azucenas  
de granos de oro y de perfumes llenas.  
(v. 4067-4068)

Las salidas de tono caracterizadas por la aparición del narrador B son tres en este Canto. La primera, ya lo hemos visto, se produce en el verso 3061 y se prolonga hasta el v. 3197. En estos más de cien versos se tratarán varios temas relacionados en sí por un motivo recurrente, la escritura. Ya hemos visto que al principio de la obra Espronceda diserta acerca de la utilidad de la poesía; más adelante el autor nos hablará de su

papel como transmisor de la realidad, función que le otorga cierta superioridad respecto de otros hombres que únicamente

se animan y nacen, hablan, crecen  
se agitan con anhelo delirante,  
pero siempre después desaparecen,  
ignorando de dónde procedieron  
y a dónde luego para siempre fueron.  
(v. 3128-3132)

Añade, además, unas cuantas octavas en las que habla de la prensa diaria. Los periódicos, dice Espronceda, ocupan una parte importante de su tiempo en batallas ideológicas, cuando no personales, olvidando que la información es su objetivo fundamental. El moderno fantasma de la desinformación parece planear sobre El Diablo Mundo cuando, después de analizar publicaciones de diferente signo, el narrador nos dice:

Y cuanto llevo hasta ahora referido  
ni lo afirmo, ¡oh lector!, ni lo desmiento,  
que por mi honor te juro no quisiera  
que nadie mentiroso me creyera.  
(v. 3185-3188)

La segunda intromisión del narrador B responde al discurso del tío Lucas, un personaje cuya descripción encaja con la de un bandido,

de chata y abultada catadura,  
de entrecana y revuelta espesa ceja,  
ojos saltones y mirada dura,  
blanca patilla a trechos y bermeja,  
la frente estrecha y de color oscura,  
rojo el pelo como áspera guedeja  
inaccesible al peine, aborrascado  
en vedijas la cubre enmarañado.  
(v. 3485-3492)

muy similar, aunque más pormenorizada, a la que encontraremos en el último canto a propósito de

uno de los participantes en el atraco:

Un hombre en tanto de feroz semblante,  
de repugnante y rústico ademán,  
(v. 5104-5105)

Para que un personaje de esta condición sea creíble debe respaldar su físico con alguna forma de expresión adecuada, es por ello que Espronceda se verá obligado a utilizar el argot para explicitar la peculiaridad de su personaje. Ello significa que el tío Lucas habla como lo haría un hampón, y como contrapartida, a Espronceda se le exige que aclarare al lector, mediante notas explicativas, el valor de términos como *viuda* (horca), *mojar* (apuñalar), *barí* (juez) o *parné* (dinero). Al hacerlo, al ofrecer un significado *normalizado* a los términos propios del lenguaje carcelario, Espronceda está marcando, en primer lugar, la distancia que existe entre él y el personaje que habla, y por extensión, y en segundo lugar, entre el lector, situado en el mismo plano que el autor, y el grupo al que pertenece, en este caso, el tío Lucas.

Con esta maniobra el autor logra reafirmar su identidad social y encuadrarse en un grupo que, al menos, no es igual al del padre de Salada. Y logra, también, marcar

la distancia y la superioridad que separa al individuo que escribe del tema tratado.<sup>12</sup>

Lucas es un hombre de experiencia sobrada, lo que le otorga autoridad para tomar a Adán bajo

<sup>12</sup> Prólogo a la edición de El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías, de YNDURAIN, D., Madrid, 1992, p.84.

su protección, y ciencia para ser su consejero. El discurso del tío Lucas tiene, además, la peculiaridad de estar compuesto por redondillas; las redondillas -dice Casaldüero-, más apropiadas para el habla patibularia del bandido, contienen todo el saber popular que un hombre necesita para vivir en un medio hostil: desconfianza recelo, envidia, olvido, mentira, desamor; y aunque

poco en verdad el candoroso mozo  
de tan profundas máximas comprende  
(v. 3613-3614)

el maestro continuará repasando las injusticias del mundo, sesenta y tres versos más, a través de refranes y comparaciones, para terminar con una verdad que, formulada en otros términos, ya habíamos leído en el canto anterior,

El refrán dice, hijo Adán,  
que Dios es omnipotente,  
y el dinero es su teniente  
y que sin el din no hay dan.  
(v. 3725-3728)

Cuando llegamos a la última parte del Canto IV, v. 4021-4076 nos parece volver al Canto a Teresa; el tono elegíaco que preside los versos que el poeta dedicó a su amada muerta, vuelve a resonar al final de la escena de amor entre Salada y Adán. Se trata tan sólo de una octava, espacio suficiente para servir de contraste y de puente entre la escena amorosa y un consejo a los amantes:

... vosotros, los que ahora  
pinté embriagados de placer y amores,  
gozad en tanto vuestras almas dora  
la primera ilusión con sus colores  
(v. 4061-4064)

Pero, antes de llegar al tópico del *carpe diem*, Espronceda propone una concepción muy especial de la experiencia humana, en este caso de su propia experiencia. En primer lugar, el bagaje de años de vida se traduce en sosiego

aunque por otra parte me consuela  
no tener ya que ir como iba un día  
a escape con el alma y dando espuela  
(v. 4029-4031)

y los desengaños se convierten en fuentes de sabiduría

Piérdese en ilusión, gánase en ciencia  
(v. 4037)

Hasta aquí, nada nuevo respecto de cualquier otro tratamiento del valor de la experiencia, sin embargo Espronceda dará la vuelta al planteamiento: la experiencia es fuente de sabiduría, de ciencia, pero la ciencia no puede convertirse en experiencia porque mientras la primera es universal, la última es individual. Por otra parte, la ciencia, el conocimiento, aparece cuando se racionaliza la experiencia, lo que equivale a decir que la sabiduría aparece en el hombre en el justo instante en que deja de acumularse experiencia, es decir,

Viva la ciencia, viva, y si en el mundo  
perdiste ya del alma la energía,  
y en ella guardas con dolor profundo  
algún recuerdo de un dichoso día,  
con viva aplicación, meditabundo  
engólfate en los libros a porfía,  
que aunque ellos nunca calmarán tu pena  
al menos te dirán qué es luna llena.  
(v. 4053-4060)

## 4.1.6. Canto V

La salida del Canto anterior nos da la entrada a este penúltimo fragmento de El Diablo Mundo: la experiencia, decíamos, es fuente de conocimientos pero no de un modo universal y necesario, sino individual y, casi siempre, intransferible. Y si la experiencia proviene de las actuaciones personales, qué mejor forma de expresar la individualidad que el género dramático, donde cada personaje se acota a sí mismo tanto por sus hechos como por sus dichos. No podemos hablar ahora de narradores sino de actantes y autor, de modo que contabilizaremos tantas voces como individuos intervengan en el transcurso de los dos cuadros en que se divide el Canto.

Al observar de forma detallada el conjunto de individuos, arquetipos en todos los casos incluido Adán, y su relación con el protagonista del relato, podemos establecer tres grupos, en primer lugar Salada, que ejemplifica el amor; en segundo lugar el cura, *hez y escoria de tan respetable clase* -dice Espronceda en nota a pié de página-, símbolo de la perversión más absoluta.

Finalmente, la comparsa, el conjunto de manolas, manolos y guapos que llenan la taberna del Avapiés o forman el grupo de asaltantes al palacio, y cuyo función esencial es la de desencadenar, los primeros, el conflicto del que se valdrá el cura para involucrar a Adán en el asalto; el grupo de bandidos, después, tendrá como objetivo provocar la huida del joven a través de las calles de Madrid hasta encontrarse con la muerte tras una ventana.

Empecemos describiendo, como hace Espronceda, el carácter y el físico del cura; retrato que recuerda, en algunos rasgos, al del tío Lucas,

un hombre con traje mitad seglar, mitad eclesiástico, flaco, ruín de estatura, chato, lampiño y el pellejo arrugado, pelo pobre y rojizo, chisgarabís repugnante, toca la guitarra. Su edad 40 años.

descripción a la que añadirá, en nota a pié de página, una valoración moral del individuo que acabará de perfilar el talante negativo de su carácter dramático

Si modelo y dechado de todas las virtudes son el mayor número de nuestros sacerdotes, en todos los tiempos, y especialmente en los malaventurados que corren, ha habido y se encuentran algunos miserables, hez y escoria de tan respetable clase. El lector se acordará también como nosotros de haber hallado en su vida alguno que, haciendo gala de su desvergüenza, se pareciera al mezquino ente que aquí tratamos de describir.

Sin embargo los rasgos que cerrarán el perfil del cura serán su discurso y sus acciones. El primero se caracteriza por la utilización indiscriminada de dos tipos de habla, la que correponde al

ambiente en el que se halla, una taberna de un barrio marginal del Madrid de la primera mitad del siglo XIX; y aquella otra que es adecuada a su estatus religioso. De la combinación de ambas formas expresivas surge el carácter irrespetuoso y casi sacrílego de frases como

EL CURA (Apurando el vaso)  
¡Sangre de Cristo! Al avío.  
(v. 4085)

Consumé: siga la misa,  
y ayúdame, hijo mío.  
(v. 4087-4088)

El segundo rasgo que caracteriza al cura deriva de la observación de sus actuaciones; cantar, tocar la guitarra, bailar, beber, provocar a las manolas, en definitiva, crear el ambiente adecuado para una taberna. Se trata, como vemos, de un individuo que superpone a su estatus religioso los rasgos propios de un granuja, de ahí que su verdadera identidad responda a la de una especie de demonio con sotana, tanto porque encubre y justifica actos negativos sean propios o ajenos, como porque es una especie de serpiente con apariencia de cucaracha -Salada le llama *padre curiana* (v.4742)-, que tienta a Adán,

Luego como corre prisa  
nuestro negocio, y los otros  
van a acudir a la cita ..  
Y según me han dicho, usted  
es también de la partida ...  
Yo, por eso ...  
(v. 4713-4718)

proponiéndole el asalto al palacio de Alcira junto con algunos *hombres*.

El conjunto formado por los manolos y manolas, además de los *hombres* que aparecen en la

segunda escena del segundo cuadro, constituye el segundo de los grupos que apuntábamos. Como es habitual cada taberna tiene a sus parroquianos, y éstos le dan parte de su carácter; los que aquí encontramos son personajes perfectamente tipificados a través de su habla. Ni siquiera tienen un nombre, tampoco una figura o un rostro, son simples comparsas que, como ya hemos dicho, o bien forman parte del mobiliario de la tasca, o bien completan la escena del asalto. Los manolos, primero, luego los componentes de la partida, provocarán con sus actos dos situaciones que marcarán definitivamente el destino de Adán; los primeros desencadenan la huida de los amantes arropados por el cura. Esta situación creará tal relación de complicidad entre Adán y el cura que acabarán convirtiéndose en socios de un atraco. El grupo de ladrones, cuadrilla compuesta por un total de seis hombres, descritos por Espronceda como seres *de malas cataduras y modales rústicos*, junto con Adán, y apadrinados por el cura, intentarán, dentro ya del palacio de Alcira, matar a la condesa, hecho que desencadenará la segunda huida de Adán por las calles de Madrid.

El personaje que nos queda por analizar es Salada. Espronceda describe en el canto cuarto a la hija del tío Lucas, amante de Adán, como una mujer de carácter dulce para con su amado Adán, y fuerte para enfrentarse al resto del mundo; sensual, apasionada, orgullosa, en fin,

Corazón toda ella y alma y vida  
y gracia y juventud, desprecio siente  
hacia la sociedad, libre y erguida,  
hollándola con planta independiente;  
dejando a su pasión franca salida,  
un *pues mejor* rasgado e insolente  
con cara osada por respuesta arroja  
si alguno reprendiéndola la enoja.

(v. 3461-3468)

Si a este retrato añadimos que Salada es

hija del crimen, sola, abandonada  
a su propia experiencia y su energía,  
sin más lazo en el mundo ni consejo  
que un pobre preso, criminal y viejo.  
(v. 3473-3476)

parece que estamos ante la mujer adecuada para Adán, pero no es así. Salada no es más que una mujer enamorada, dispuesta a convertirse en la esclava de su amado y a evitar que nada distraiga su relación. Adán sin embargo quiere que su amante sea alguien con quien pueda hablar, con quien pueda compartir sus inquietudes, alguien que actúe, como él, según sus impulsos no según los imperativos de su condición social o sexual. Por ello Adán exclamará en dos ocasiones

O estoy loco, ¡vive Dios!  
o no me entiendes Salada  
(v. 4226-4227)

cuando ella se empeña en reducir a un no me quieres los sueños de Adán.

Ya hemos dibujado los tres grupos de individuos o personajes antagónicos de Adán. Veamos ahora qué relación establecen con él. En primer lugar hemos hablado del cura como elemento demoníaco, después de los manolos y ladrones incluidos en la escenografía de los cuadros en los que aparecen; y, finalmente, de Salada, la amante perfecta de Adán. Si nos paramos a leer con atención los cuadros veremos que ninguno de los personajes consigue comunicarse de forma efectiva con Adán. En la primera parte del Canto el cura se limita a sacarlo de la taberna cuando Salada apuñala a su antiguo amante. Los manolos no

consiguen provocarle con sus palabras y Salada no le entiende. Después, en el segundo cuadro, Adán y Salada siguen sin poder comunicarse; y, cuando ya en la segunda escena, el cura dibuja con palabras las riquezas que pueden obtenerse como botín del robo, Adán sólo entiende las palabras del cura como el reflejo de sus sueños de poder.

No existe una relación efectiva entre el protagonista de El Diablo Mundo y el resto de los personajes porque él es un hombre nuevo, sin condicionantes de ningún tipo, mientras que los demás no son individuos sino tipos, cualidades y gestos que se identifican a través de la generalización. Adán sólo entiende su discurso, y en él basa su identidad. Se trata de una forma de oposición al grupo: las palabras del héroe son propias, reflejan un modo de entender el mundo; las palabras del arquetipo no son individuales, tienen sentido sólo como reflejo de su adecuación al tipo representado.

El discurso del héroe refleja el profundo deseo de ascenso social, la distancia que hay entre él y Salada y, por extensión, entre él y el resto de los personajes que han aparecido en los dos cuadros. Ninguno de ellos, ya lo hemos dicho, es más que un tipo, el representante de un grupo cuyo transcurrir en la obra adquiere sentido únicamente por oposición a la individualidad del personaje de Adán.

Espronceda expresa en este canto uno de los tópicos románticos más universales, el aislamiento del hombre, su condición de individualidad irreconciliable con el mundo exterior. La imposibilidad de comprender los discursos ajenos, y de que los demás entiendan el propio, es una forma de evidenciar el enfrentamiento en el que el

romántico se sume para poder fundamentar su identidad. Irónicamente la palabra, en teoría el instrumento más adecuado y preciso para expresar pensamientos y deseos del individuo, ejerce en esta ocasión la función contraria porque pone de manifiesto la distancia que separa al hombre nuevo que es Adán de cualquier conducta o personalidad tipificada.

Nos queda, para finalizar el análisis de este canto, apuntar que, entre los versos 4288-4335, aparece la voz del narrador A sin que con ello se produzca contraste alguno entre el transcurso dramático de los cuadros y el inciso discursivo. Es cierto, no obstante, que en estos 48 versos parece concentrarse una parte importante del tema y del tono del Canto a Teresa, tanto es así que Casaldueiro, al referirse a este fragmento, habla de *Canto breve a Teresa*.

## . 4.1.7. Canto VI

Este es el último canto completo que nos dejó Espronceda. Los dos fragmentos que restan pertenecen a un hipotético séptimo canto, el primero; mientras que el segundo, publicado en vida de su autor, parece estar en estrecha relación con la primera parte de El Diablo Mundo.

Intervienen en el canto que nos ocupa las dos voces que han venido siendo constantes a lo largo de todo el poema: una perteneciente a un narrador A, aquel que definíamos como el que el lector espera encontrar en un poema, más aún si es un poema romántico; y otro narrador, identificado como B, que no responde en absoluto a la voz tipificada que parece tener que oírse necesariamente en un poema para que puede decirse que lo es. Del contraste que se produce entre ambas voces, que son dos concepciones diferentes de la poesía, surge la ironía de El Diablo Mundo, aunque, como veremos, hay otros elementos que también han de tenerse en cuenta.

La estructura argumental de este canto responde a dos partes; un primer apartado en el que podemos continuar leyendo la historia de Adán, y un segundo fragmento en el que se nos

presenta, como en Cantos anteriores, el narrador B. La primera parte, a su vez, debería dividirse en dos, atendiendo al desarrollo del argumento. El primer bloque argumental (v. 4984-5403) está compuesto por la descripción de la Condesa de Alcira y su entorno de lujo: nos hallamos frente a una especie de catálogo del buen gusto de la época que incluye el retrato de la Condesa

Bella como la luz de la serena  
tarde que a la ilusión de amor convida,  
el alma acaso de amarguras llena,  
hermosa en el verano de la vida  
(v. 5016-5019)

Curiosamente la mujer de la que se enamora Adán no es, como él, joven; se halla ya *en el verano de la vida* pero su posición, el lujo y los placeres que ella puede ofrecer son, sin ninguna duda, mucho más deslumbrantes para el protagonista que todo el amor casi maternal que Salada le ofrece. Además, la condesa forma parte de un escenario de lujo y sofisticación en el que Adán reconoce su lugar natural, la libertad:

así la dulce libertad sentida,  
Adán huyó de su infeliz manola,  
y allí en su gozo embebecido olvida  
la que le llora enamorada y sola;  
(v. 5233-5236)

Es por ello que cuando sus compañeros quieren matar a la dueña del palacio él la defiende no tanto por ser la condesa como por significar todo aquello que Adán ha soñado desde que saliera de la cárcel.

Termina aquí el primer bloque argumental. El segundo está constituido por la huida de Adán y su encuentro con la muerte (v. 5403-5724). Ambos formarán el primer apartado del Canto VI.

La huida de Adán, decíamos, inicia una nueva unidad temática marcada, también por el cambio en la estructura métrica, hasta el verso 5402, donde acaba la primera parte, la forma estrófica utilizada por Espronceda es el serventesio; desde el verso 5403, en adelante, se utilizará la silva. Ya lo había advertido el propio autor en el Canto Primero cuando decía

en varias formas, con diverso estilo,  
en diferentes géneros, calzando  
ora el coturno trágico de Esquilo,  
ora la trompa épica sonando,  
ora cantando plácido y tranquilo,  
ora en trivial lenguaje, ora burlando,  
conforme esté mi humor, porque a él me ajusto,  
y allá van versos donde va mi gusto.  
(v. 1372-1379)

El contraste temático entre estas dos partes es considerable. Espronceda nos lleva desde el lujo del palacio, en una descripción que presagia el modernismo, hasta el burdel; de la belleza de la madura condesa al cadáver de Lucía, una joven de apenas quince años llorada por su madre. Si este es poco contraste el poeta añadirá el hecho de que el cadáver está sientado velado justo al lado del burdel de doña María, madre de la joven muerta. Doña María con su actitud, mientras llora a su hija no descuida su negocio, hace realidad los amargos versos con que Espronceda ponía el punto y final al Canto a Teresa,

truéquese en risa mi dolor profundo.  
que haya un cadáver más, ¡qué importa al  
mundo;  
(v. 1850-1851)

Y también aquellos otros que encontramos en algunos de sus poemas como Soneto A \*\*\*

Los ojos vuelvo en incesante anhelo,  
y gira entorno indiferente el mundo,  
y gira entorno indiferente el cielo.  
(v.9-11)

o bien en *A Jarifa en una Orgía*

palpé la realidad y odié la vida;  
sólo en la paz de los sepulcros creo.  
( v.75-76)

La descripción de la muerte es, seguramente, uno de los momentos más importantes de este fragmento. Espronceda, a diferencia del Canto II, adopta una actitud de curiosidad ante la muerte. Casaldüero apunta que la visión que de la muerte nos ofrece el Canto VI es mucho más *moderna* que aquella que veíamos en el Canto a Teresa. Seguramente ésta sea una afirmación controvertida aunque no deja de ser cierto que mientras el cadáver de Teresa despertaba en el poeta sentimientos de culpa y compasión, el cuerpo de Lucía despierta en Adán más que compasión curiosidad,

una tan honda soledad y olvido  
tan inmensa orfandad, allí tendido  
desamparado ya del trato humano  
sin voluntad, sin voz, sin movimiento,  
que en vano el pensamiento  
presume ahondar tan misterioso arcano.  
(v. 5541-5546)

También aparecen otros temas en este fragmento cuyo tratamiento no tiene por qué ser distinto del que hemos leído en Cantos anteriores. Si la muerte es vista desde una óptica diferente, la pobreza no parece distinta. Salada se sentía orgullosa de pertenecer a una clase social determinada, Adán no. El

protagonista del poema, a partir de su salida de la cárcel, ansía escapar del entorno en que se mueve no por una cuestión únicamente social, sino económica: Adán quiere dinero porque sabe que con él lo puede todo,

... sí, yo un tesoro  
robaré al mundo y compraré la vida  
(v. 5620-5621)

Y en el mismo sentido, al verse impotente ante la muerte, cuando ni el dinero puede con ella, buscará la última posibilidad en

El Dios ese que habita  
omnipotente en la región del cielo.  
(v. 5672-5673)

y aconsejará a la anciana que se encomiende a él,

Seca, buena mujer, tu inútil llanto,  
vuélvate la esperanza tu energía,  
y el cuadro de tu misero quebranto,  
soledad y agonía,  
muestra a ese Dios, y con humilde ruego  
que no será, confía,  
sordo a tus quejas, ni a tu llanto ciego.  
(v. 5717-5723)

Pero precisamente, al llegar a este punto desaparece la voz del narrador A, y sin dejar el tema, aunque cambiando el tono, entramos en la última de las dos partes argumentales que componen este Canto.

La voz del narrador B nos presenta la otra cara de la moneda, no se trata de rezar a Dios, sino de blasfemar al tiempo que se reza. Ocupan esta disquisición 45 versos, los restantes 37, son, una vez más, una digresión literaria que nada tiene que ver ni con la blasfemia ni con la muerte o el lujo..

#### 4.1.8. Fragmentos

##### A. Fragmento del canto VII

El contenido argumental de este fragmento está unido al Canto VI. El narrador A había dejado la historia de Adán y la madre de Lucía justo en el momento en que el protagonista aconsejaba a la mujer rezar. Es ahora doña María quien toma la palabra para dar gracias a Adán por su comprensión y por su inocencia.

Los 113 versos que componen este fragmento, las ocho primeras octavas del cual formaban parte del poema que Miguel de los Santos Álvarez compuso como continuación de El Diablo Mundo, insisten en el tema de la muerte desde la perspectiva de los vivos. No se trata de mostrar el cadáver de Lucía sino de ver cuánto dolor provoca la ausencia de la hija en la madre,

¡Sólo!... ¡si tú supieras qué amargura  
esta palabra encierra, llorarías!

(v 9-10)

Los 113 versos que componen el fragmento inacabado aún formando parte del poema, no poseen las constantes estructurales que hasta aquí han venido produciéndose, fundamentalmente cambios de voz, y es por ello que carece de sentido incluirlo en el análisis global del poema.

### *B. El ángel y el poeta*

*Fragmento inédito de El Diablo Mundo*, dice el subtítulo del fragmento poético, publicado en 1841 tal y como lo encontramos en la actualidad. La estructura de *El ángel y el poeta* es similar a la que hallábamos en la Introducción, no exactamente un discurso dramático: no hay acotaciones del autor, cambios de escena o de cuadro, pero sí un discurso individual introducido sin que medie un narrador. Intervienen en el diálogo un ángel y un poeta, como bien indica el título; al primero corresponden 43 de los 101 versos del fragmento, y en ellos habla de la irreverencia del poeta y su rebeldía, de la necesidad de expresar los sentimientos más sublimes y más bajos, y de la cárcel que supone el lenguaje. El discurso del poeta no es más que una reformulación de los tópicos románticos que ha expuesto el primer interlocutor.

Ocurre con este fragmento lo que con el

anterior, su propia naturaleza le hace poco apto para formar parte de un análisis conjunto de la obra. Puede alegarse que El Diablo Mundo es también un poema inacabado, y que lo que de él poseemos son fragmentos, pero recordemos que, por la misma naturaleza de la publicación por entregas, se trata de fragmentos cerrados y concluidos, pertenecientes a un conjunto poemático de pretensiones

proteica(s) y multiforme donde cabe todo en cuanto que representa la variedad del mundo <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> YNDURAIN, D., opus cit., p.58.

4.2. La Polifonía como Estrategia  
para la Ironía

El Diablo Mundo organiza su historia a través de un doble argumento; por un lado encontramos a un narrador cuyo discurso se adecua perfectamente a las expectativas de los lectores. A este narrador A le corresponde explicar una historia lineal en la que aparecen personajes que actúan, piensan, evolucionan, hablan, esto es, se relacionan entre sí de forma unilateral, es decir, su existencia no trasciende las barreras del discurso.

Al narrador A corresponden, también, discursos ajenos como los que forman el Canto V, o propios, como el del Canto a Teresa. La función de estos discursos y, en último término, la función del narrador A en toda la obra no es otra que la de establecer una perspectiva, un punto de

apoyo desde el que ordenar las relaciones que el autor instauro con sus lectores. Si El Diablo Mundo fuera únicamente la narración de A no estaríamos hablando de él como ejemplo de ironía, y tampoco, seguramente, como una de las obras más importantes del romanticismo español.

La peculiaridad del largo poema esproncediano reside en la inclusión de otro narrador, el que hemos llamado B, y otra narración que no es propiamente una historia. El discurso que oímos a través de B es un conjunto de réplicas a A que carecen de la continuidad argumental que debería permitirnos *explicar* cómo son y cuál es su contenido. Lo que de ellas podemos decir es que, ubicadas en el lugar en que las coloca el autor, sirven de freno y réplica a un discurso esperado.

Las digresiones poseen una triple misión. Por una parte su naturaleza específica las convierte en ironías en sí mismas:

¡Ay, infeliz de la que nace hermosa!  
Mas la verdad (si la verdad se puede  
en materia decir tan espinosa),  
es (y perdón la pido si se excede  
mi pluma en lo demás tan respetuosa)  
-y esto ¡oh lector!, entre nosotros quede-,  
mas no lo he de decir, que es un secreto,  
y siempre me he preciado de discreto.  
(v. 2509-2516)

Si observamos detenidamente la estrofa nos damos cuenta de que, sin nexo alguno con las anteriores y posteriores, carece de sentido, no dice nada. Al principio parece que va a explicarnos el sentido de tan dramática expresión, sin embargo a medida que entramos en el laberinto de réplicas y contraréplicas pierde la orientación temática para quedarse en una elucubración vacía de

contenido. Algo similar ocurre con el poema completo: al leer la Introducción intuíamos que estábamos ante un poema de pretensiones trascendentales; poco a poco el texto va perdiendo su extraordinaria dimensión y, el que parecía un canto al hombre acaba siendo la narración de la historia de un anciano que, en el Madrid de 1840, se convierte en un joven con ansias de poder; una historia llena de salidas de tono que dispersan, como en esta estrofa, el hilo temático *principal* confundiendo al lector.

En segundo lugar las digresiones poseen la inapreciable virtud de romper el ritmo discursivo del narrador A en momentos de máxima intensidad del relato. El efecto que estas rupturas provocan es el de fragmentarismo; la historia es constantemente interrumpida sin que se pueda establecer ninguna relación de continuidad entre un discurso y otro, lo que convierte al conjunto en un mosaico en el que alternan lo adecuado al género, esto es, la voz del narrador A, y lo inadecuado o narrador B. El resultado final, en el lector, es de desorden, de falta de coherencia del discurso y de desorientación en tanto que la digresión suele ocupar el final de los Cantos; así ocurre en el Canto I, Canto a Teresa, Canto III, penúltima estrofa del Canto IV y Canto VI. Es por ello que El Diablo Mundo deja, canto tras canto, la sensación de ser una obra fundamentalmente irónica, a pesar de que al estudiarla en profundidad vemos que las digresiones ocupan un número de versos no superior al treinta por ciento del total.

Hemos visto que la digresión en El Diablo Mundo provoca la ironía tanto en la estrofa, o la frase, como en el Canto; ahora veremos cómo, en

último lugar, la ironía afecta, por medio de la fragmentación discursiva, al conjunto del poema.

Cuando el lector de El Diablo Mundo cierra el libro sabe que el autor, al componer el poema y estructurarlo a través de la doblez argumental, le está ofreciendo dos historias concretas que se suceden sin superponerse y que permanecen inalterables dentro de su ficción. Es decir, Espronceda ha impuesto en el lector, mediante el distanciamiento que supone la aparición de dos voces, siendo una de ellas la voz del propio poeta, la necesidad de diferenciar entre el texto literario y el del literato.

El texto literario, asimilado como tal por el lector, no presenta conflicto alguno, se adecua a un género, ya lo hemos dicho, y cubre las expectativas que de él nos hemos formado. Pero el texto del literato, aquel que podríamos denominar autoreflexivo, aquel que trata de sí mismo, convierte al primer discurso, el que pertenece al narrador A, en parte del discurso de B, de tal modo que la voz que parecía acorde con el género se convierte en una especie de cita literaria adecuada a un discurso superior y envolvente que le da sentido en tanto es ejemplificación de lo dicho por B. En otros términos, la intromisión de Espronceda, voz B, en el discurso, actualiza su condición de autor/creador del texto, presentando al lector una situación literaria anómala en tanto que no debería incluirse dentro de la obra misma, porque el lector ya sabe que Espronceda es el autor del discurso que lee.

Como consecuencia obtenemos que la función del discurso de B no es añadir datos explicativos, con los que resolver un posible

conflicto planteado por el argumento, sino la de obligar al lector a fluctuar constantemente entre dos situaciones o voces. Este movimiento de vaivén permite al lector tomar la distancia necesaria, y comprender que entre lo narrado, lo insinuado y lo que verdaderamente quiere darnos a entender el autor hay un trecho, y

si el lector cierra correctamente el circuito comunicativo, oirá la voz del autor por detrás de la de su narrador o personaje; el autor comunica precisamente (así) su intención irónica, el verdadero significado del texto.<sup>1</sup>

Nos queda ahora desentrañar cuál es el verdadero significado del texto para poder ver qué sentido tiene utilizar en él la ironía. Casaldüero nos cuenta que El Diablo Mundo es un extenso poema cuyo significado último pretende ser la expresión de la diferencia que existe entre la visión del mundo que tienen el hombre, una visión cotidiana y pasiva, y la del poeta, esencialmente imaginativa y activa. Partiendo de este supuesto se entiende a la perfección que en su estudio del poema esproncediano, Casaldüero justificara las digresiones del poema como salidas de tono, algunas veces, poco adecuadas y, la mayoría, hasta *ramplonas*.

Si Espronceda hubiera querido mostrarnos la visión del hombre y del poeta no hubiera tenido que superponer voces en el texto que crearan confusión en el lector. Lo que con más probabilidad quería expresar Espronceda es el conflicto que el hombre nuevo y romántico mantiene con la vieja, clásica y caduca sociedad

<sup>1</sup> REYES, G., Polifonía Textual, Madrid, 1984. p.40.

en la que vive. Aún más, lo que el poeta quiere hacernos entender es hasta qué punto el artista romántico siente que es diferente y se diferencia del conjunto, y

para lograrlo el arma más efectiva parece el escándalo; de ahí la preocupación constante por epatar al burgués.<sup>2</sup>

mediante la exaltación de la personalidad creadora como anomalía. No es que Espronceda quiera constituirse en el elemento desestabilizador de la clase burguesa, solamente quiere crear cierto malestar, cierta mala conciencia social; Adán como hombre nuevo no conoce las leyes que ordenan la conducta de sus contemporáneos, pero en su transcurrir biográfico por El Diablo Mundo va aprendiendo y adaptándose. El conflicto entre la que parece una *moral natural* y la *moral burguesa*, no deja de ser un conflicto ficticio, tanto porque la obra va dedicada a la burguesía como porque el autor está perfectamente integrado en esta clase.

El Diablo Mundo es globalmente irónico porque cada vez que el autor se dirige al lector a través de una de sus digresiones lo que en realidad está haciendo es equilibrar o compensar la distancia que él mismo parece imponer cuando adopta la voz del narrador A. Así, cada salida de tono restaura el justo valor y el exacto sentido que debe tener para el lector la obra literaria, esto es, un valor de ficción e inmutabilidad del que no puede desprenderse el texto.

<sup>2</sup> YNDURAIN, D. opus cit., p. 55.

La ironía global de El Diablo Mundo se entiende, después de lo dicho, como una ironía literaria, un ejemplo perfecto de polifonía que requiere un esfuerzo de poliaudición. Autor y lector deben desdoblarse de forma simultánea para situarse en cada instante del relato en el mismo discurso;

193.

99

a este desdoblamiento, por otra parte constitutivo del hecho literario, se lo ha llamado lectura irónica.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> REYES, G., opus cot., p. 105.

## 5. ZORRILLA

## 5. ZORRILLA

Nos ocupa ahora el Don Juan Tenorio de José Zorrilla, un texto que es para muchos la puerta que cierra el romanticismo español, para algunos una obra magistral y para otros un símbolo.

Ni lectores ni críticos ni espectadores ponen en duda el romanticismo del Tenorio: si por una parte Don Juan es el personaje que, llámese como se quiera, encarna los vicios y las virtudes del prototipo del seductor seducido, es decir, del héroe que por serlo se inmola en su propio discurrir -y nada parece tan romántico como el sacrificio individual-; por otra parte, Don Juan Tenorio es el texto, la obra que se representa en un escenario y a la que la crítica ha otorgado en dudoso privilegio de ser el compendio de todas las virtudes, el único molde en el que caben todos los requisitos para culminar un periodo, el romántico.

Pero no deberíamos hablar del Tenorio sin antes hacer referencia a su autor. Es

significativo y no menos esclarecedor observar el transcurrir vital de Zorrilla no por lo que de tradición o mitología literaria contiene su biografía, lo más fácil sería hablar del famoso episodio del entierro de Larra, sino por la relación que podemos establecer entre José Zorrilla y Juan Tenorio.

Zorrilla es poeta, es decir, la vida de Zorrilla está dedicada, destinada y ocupada por el poeta; su poesía debe convertirle en un hombre honorable; su poesía debe devolverle el respeto y el cariño de su padre; su poesía debe darle de comer día a día; su poesía, en fin, es la única meta, el único fin de su larga vida; seguramente a esta palpable obsesión debemos páginas y páginas, dramas y comedias que podrían acabar con la paciencia del más perseverante.

Sigamos. Zorrilla es un poeta en su torre de marfil, aunque parece una expresión poco acertada teniendo en cuenta que la mayor parte de su vida transcurrió entre cuatro paredes y frente a un papel del que dependía, demasiadas veces, la comida de mañana. En sus memorias el poeta vallisoletano no deja de recordarnos ni un sólo instante que su obra, su ingente obra, fue casi siempre producto de un encargo: un drama para la nueva temporada, un poema para tal o cual ocasión, la presentación de un buen amigo, la traducción de un texto; y esta peculiar circunstancia le obligaba constantemente a recluirse en sus habitaciones, o en las de sus amigos, para seguir produciendo. Don Juan, nos dice el propio autor, es el resultado de una especie de apuesta o reto personal forzado por la necesidad de comer, pagar el alquiler y vestirse; consecuentemente, el Tenorio es un drama de circunstancias en el

sentido más estricto del término, esto es, se genera bajo condiciones muy concretas y posee una finalidad, también, muy concreta.

La compañía de Carlos Latorre volvía al teatro de la Cruz en febrero de 1844 después de una gira por el país, para cerrar la temporada en el mes de abril; hasta entonces no podían volverse a representar los dramas que habían ido a provincias puesto que previamente habían sido estrenados en Madrid, así que urgía buscar nuevos materiales para poder dar un digno fin a la temporada. Zorrilla era el encargado de surtir de nuevas obras al teatro, a él, por tanto, correspondía aportar un texto que pudiera escribirse, aprenderse, ensayarse y estrenarse en tan sólo un par de meses. El Tenorio se estrenó el jueves 28 de marzo de 1844 y sólo costó 20 días, dice su autor en un alarde de sinceridad, confeccionarlo, 600 duros pagó el teatro por el drama, cifra que a Zorrilla, dada la precaria situación económica del momento, le llevó a confeccionar el siguiente balance:

este drama es una mercancía literaria que entró en circulación en 1844, capitalizada en 600 duros Suponiendo (y no creo exagerada mi suposición) que no haya producido más que mil duros anuales de derechos en provincias y Ultramar, y 300 en Madrid, suman 49.400 duros en los treinta y ocho años. Si esta propiedad no hubiese sido literaria o la ley acordara al ingenio la lesión enorme, es claro que un capital de 600 duros del cual se han cobrado 49.000 de intereses, podía muy bien ser objeto de reclamación y de transacción, y no hubiera conciencia que no se pusiera de parte del reclamante; pero en este caso excepcional no teniendo la ley efecto retroactivo, ni existiendo excepción para las mercancías del ingenio, mi obra está legalmente vendida, y legalmente y en derecho poseída por quien me la compró; y ni me ha ocurrido nunca, ni me ocurrirá jamás demandar a mis editores la cesión de su propiedad, ni en

todo ni en parte, ni menos caer en la vulgaridad de darme por robado ni por estafado; yo vendí como entonces se compraba, y mis editores compraron como yo vendía; las obras de teatro no pueden venderse a cala como los melones, éste pudo muy bien salir calabaza, como otros muchos, conque, a quien Dios se la dió, San Pedro se la bendiga. <sup>1</sup>

(Vol II, p. 254-255)

Las circunstancias citadas, que el Tenorio sea una obra de encargo y que haya resultado ser un drama de éxito indiscutible, están reflejadas claramente en la estructura interna del texto: Don Juan se mueve en los mismos escenarios en los que se mueve su autor y estructura su transcurrir de forma clara y simple, evitando excesos argumentales que complicarían tanto la redacción como el montaje de la obra.

La acción dramática se emplaza en la ciudad, en una taberna, en una calle; se trata de un drama que toma como punto básico de referencia el entorno urbano, lo que no deja de ser un signo de coherencia puesto que Zorrilla fue un hombre cuya vida, más o menos retirada del mundanal ruido, se desarrolló a caballo entre Madrid, Ciudad de México, La Habana, París y algunas capitales de provincia. De todas ellas nos habla en sus memorias y en todas un sastre o un editor, una taberna, un café, un club de tiro, un restaurante o un salón y un amigo conducen parte de la anécdota mostrando que, reacio o no a las aglomeraciones, el poeta vallisoletano vivió su tiempo y éste se refleja en su obra aunque sólo sea en forma de escenarios.

<sup>1</sup> ZORRILLA, J., Recuerdos del tiempo viejo. Vol. I y II. Publicaciones Españolas, Madrid 1961.



El Zorrilla poeta es un hombre que vive de la poesía en una época en la que la obra da mal de comer de modo que la capacidad productiva está muy por encima de cualquier otra consideración. La tozudez con la que se aferra a su pretensión de poeta raya, en demasiadas ocasiones, lo enfermizo y casi siempre lo anacrónico. Ser poeta para restituir, con la gloria de las letras, el honor y el respeto paterno; ser poeta para cantar y ensalzar el sentimiento en tres vertientes o bajo tres conceptos: sentimiento individual, sentimiento nacional y sentimiento espiritual; ser poeta, en último término, para acabar en las puertas de la miseria, viejo y achacoso, medio loco -dicen algunos- a causa de un tumor cerebral que le llevó a la muerte en 1893.

Leyendo los Recuerdos del tiempo viejo encontramos a un ser casi angelical dedicado a su poesía en cuerpo y alma; y aquí cuerpo y alma significan exactamente eso, cuerpo y alma, porque Zorrilla en su biografía - qué bien podría llevar el adjetivo literaria- sólo nos habla de su producción, de sus amigos, literatos como él -entiéndase amigos, masculino y plural-, de las ciudades, de su padre, en contadas ocasiones de una mujer, casi nunca de su esposa, nunca de un exceso a no ser que se trate de una cuestión de trabajo. Zorrilla se presenta como un hombre dedicado por completo a la poesía, con un profundo sentimiento de culpa y sin otra meta que la de ser poeta a pesar de la miseria.

La realidad fue distinta aunque no de forma radical. Se casó con una mujer viuda algunos años mayor que él que aportó un hijo al matrimonio. Zorrilla nunca congenió con su hijastro, posiblemente tampoco con su esposa. Cansado de un

mal matrimonio y ayudado por la tajante oposición que a tal enlace ofreciera siempre su familia, viajó a París donde conoció a Dumas, Musset y Gautier entre otros. Regresó a Madrid tras la muerte de su madre, a los tres años, en 1849, murió también su padre dejándole un profundo sentimiento de culpa y una considerable deuda. Poco después, zanjados los asuntos de la nefasta herencia paterna, vuelve a París (1851) desde donde irá a Londres y desde allí a México y La Habana para volver quince años después a España, tras la muerte de su esposa. Un nuevo matrimonio no mejoró la situación económica, ni siquiera una pequeña pensión del gobierno logró amortiguar sus permanentes apuros, y aunque fue considerado una gloria nacional, malvivió solo desde su regreso de México.

No caigamos en el error de pensar que el mutismo autobiográfico respecto a cuestiones comprometidas, ya sean amorosas o de cualquier otra índole, sea sinónimo de candidez y santidad, más bien de discreción porque no es cierto que jamás sostuviera otra relación que la del poeta con su poesía, muy al contrario, es

importante destacar su temperamento sensual, que le arrastraba hacia las mujeres: dos esposas, un temprano amor con una prima, amores en París, México, dan una lista que, aunque muy lejos de la de don Juan, camina en su misma dirección <sup>2</sup>.

Y también, por qué no, su buscado malditismo consistente según él en un desequilibrio de su salud que ya desde joven, aunque de modo especial

<sup>2</sup> NAVAS RUIZ, Ricardo, El romanticismo español, Cátedra, Madrid, 1982. P. 311.

y obsesivo a partir de su voluntario exilio, le proporcionó una fantasía desbordada producto de alucinaciones derivadas de su sonambulismo.

El objeto de este apunte biográfico es simple: Zorrilla ha sido y es el máximo representante del romanticismo conservador y tradicionalista; se le ha considerado heredero de valores y virtudes provenientes de un pasado no demasiado lejano para él, recordemos que su padre ocupó el puesto de Superintendente de Policía en la Villa de Madrid, bajo el reinado de Fernando VII, y que el poeta, a la muerte del arruinado exsuperintendente se creyó en la obligación de defender los valores que su padre había impuesto por la fuerza. Zorrilla, quien no siempre predicó con el ejemplo, en su vida y también en su obra, más concretamente en Don Juan Tenorio y en los Recuerdos del Tiempo Viejo, mostró rasgos que le hacen acreedor del apelativo que se le adjudica, pero también evidenció un especial sentido del humor y un sólido criterio en cuanto al tratamiento de ciertos temas referidos a su obra.

### 5.1. Las historias de Don Juan

Hablar del Don Juan Tenorio de Zorrilla implica observar al héroe, verle evolucionar a lo largo del drama, y escuchar incesante una voz en off que verso a verso puntualiza, enmienda y apostilla todos y cada uno de sus movimientos. No es extraño que Navas Ruíz advierta que

acercarse a cualquier aspecto de Don Juan Tenorio, casi ya en su sesquicentenario, exige un diálogo con sus lecturas críticas. Desde los comentarios al vuelo de sus primeros espectadores hasta las páginas eruditas de los sabios profesores de hoy, ha crecido en torno a él una extensa literatura que no hubiera dejado de asombrar a quien confesó también haber compuesto el drama con poca reflexión y cuidado, con escaso conocimiento del tema, presionado por la necesidad de un estreno... No hay edición de la obra ... que no pague tributo al ejercicio de exponer y afinar pasadas discusiones de fuentes, viejos análisis, debatidas opiniones.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> NAVAS RUIZ, R., *Los Don Juanes en Zorrilla*, en Zorrilla, J., Don Juan Tenorio, (Edición de L. Fernández Cifuentes), Barcelona 1993, p. X

Parece razonable pensar que el espectacular éxito y popularidad de que han gozado tanto el protagonista como el conjunto de la obra, desde el momento de su estreno en 1844, hayan eclipsado al propio texto haciendo difícil, cuando no imposible, contradecir o cuestionar el consenso de generaciones y generaciones de espectadores hispanoparlantes.

Intuyo que por esta razón las opiniones, de que habla Navas Ruíz, las fuentes y los viejos análisis, tienden a perpetuarse y sucederse en el tiempo, sin que por ello el estudio efectivo de la obra se renueve o avance más que minúsculos y contados pasos.

Constituye pues un alivio que para descubrir los mecanismos que desencadenan la ironía en el texto no sea necesario acudir al inmenso aparato teórico que acompaña al don Juan, aunque sí resulte interesante al respecto una lectura atenta y pormenorizada de un fragmento de las memorias de Zorrilla, Recuerdos del tiempo viejo, (Madrid 1961), en donde, bajo el título *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio*, se descubren, ciertas intimidades creativas y algunas pistas nada despreciables e imprescindibles para quien pretenda analizar, desde cualquiera de sus múltiples perspectivas, el drama de don Juan y doña Inés.

Interesa especialmente a este estudio conocer la historia de don Juan, una historia que se multiplica por dos para justificar el uso del plural *historias*. Hablaremos del don Juan contenido en el drama, esto es, del personaje popular que sale a escena cada primero de noviembre; y también del proceso creativo del que

surge don Juan y que Zorrilla nos descubre en su biografía. No se trata de dos individualidades diferentes porque ambos poseen los mismos rasgos, se definen a través de las mismas acciones y transmiten un mismo discurso; por ello es perfectamente coherente plantear una lectura que tenga en cuenta las dos versiones del mismo prototipo, y que tenga en consideración tanto el significado del héroe dramático contenido en el texto como el valor del texto mismo en relación a su autor.

### 5.1.1. Don Juan y Zorrilla

La historia o el transcurrir del Tenorio, que se inicia y termina en los versos que lo contienen, no es otra que la narración dramatizada de una peripecia en la que los móviles, los medios y los fines no son en sí mismos novedosos <sup>1</sup>; tampoco es novedoso el carácter del personaje, ni siquiera lo son algunas de sus escenas; recordemos la famosa cena a la que acude un convidado de piedra, esto es, la estatua del que podía haber

<sup>1</sup> Algunos autores afirman que el éxito de la obra de Zorrilla estriba tanto en la recreación de escenas y personajes ya conocidos como en la simplicidad de su argumento. Ver CASALDUERO, Joaquín, *Acierto y popularidad de Don Juan Tenorio*, en *Contribución al estudio de Don Juan en el teatro Español*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1975. ps. 136-140. Otros tienen en cuenta el carácter campechano, el trato amable con Ciutti, las bromas con Brígida, en definitiva, *el gracejo en la conversación ... demuestran que el Tenorio ... crea entorno de sí una gran simpatía*. SAENZ-ALONSO, M., *El Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid, 1969. p. 119.

sido el suegro de don Juan, don Gonzalo; las apuestas, el cortejo de la dama, la facilidad con que el héroe desenfunda su espada, la irreverencia de don Juan, la candidez de su amada, y otras escenas por todos conocidas. Lo realmente importante, lo que hace de Don Juan Tenorio un drama popular, es la adecuación de su carácter a una época, el romanticismo, y la fijación definitiva de los rasgos distintivos de su personalidad a través de la forma dramatizada que Zorrilla sabe darle.

Alrededor de 1881 y a petición de José Velarde, en una carta publicada por *El Imparcial*, José Zorrilla empezó a escribir sus memorias. El asunto que las origina es el ya entonces famoso episodio del entierro de Larra, un tema que la tradición literaria había desproporcionado y que urgía, bajo la opinión de Zorrilla, volver al lugar que le correspondía, porque

los narradores vulgares, los chistosos de oficio y los amigos indiscretos o pretenciosos han rodeado después la verdad de lo que aquel día sucedió ... He aquí por qué, mi buen amigo señor Velarde, quisiera yo contar a usted alguna cosa de aquel buen tiempo viejo.

(Vol. I, p. 22)

Cosas incluidas en el voluminoso conjunto de los Recuerdos del tiempo viejo, entre las que se cuentan las ya citadas *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio*, (Vol. I, cap. XVIII, p. 162 a 180); cuatro palabras que acabaron siendo dieciocho páginas de confesiones poéticas alrededor de un único drama,

escribir en veinte días un don Juan de mi confección.

(Vol. I, p. 148)

Los Recuerdos del tiempo viejo se estructuran a partir de tres grandes bloques argumentales recurrentes: la búsqueda del perdón paterno; la pasión por ser poeta; y finalmente, Don Juan Tenorio, una lacra y una bendición a partes iguales, porque si a don Juan debe Zorrilla su popularidad y su fama, Zorrilla debe a don Juan el acoso del público y el haber eclipsado el resto de su obra, porque aún a sabiendas de que el Tenorio está entre sus mejores composiciones, no es el mayor de sus logros.

Dice Zorrilla en sus memorias que,

si escribiera a usted en verso, ya inventaría alguna mentira por excusa; pero escribiendo en prosa, debo decir la verdad como hombre honrado.

(Vol. I, p. 97)

y empeña en ello su honra. Tanto esta como otras muchas afirmaciones acerca del don Juan, por ejemplo, han de ser tomadas con la precaución necesaria para no caer en el juego de Zorrilla. Que para el poeta mentira y verdad sean conceptos que dependen de la forma en que se expresan, no de los contenidos expresados, significa que el conjunto de su obra se halla dividida mediante un criterio que otorga a la *fantasía* y a la *verdad* la categoría de género literario. De esta afirmación se desprende que los Recuerdos del tiempo Viejo son verdaderos, reales y sinceros; que todo lo dicho en ellos y todo lo que se dirá hasta la última línea de estas memorias, es un ejercicio de sinceridad y honradez absolutas: Zorrilla, en prosa, está mintiendo.

Es evidente que en la revisión de la historia pasada existe la pretensión de objetivar la realidad, aunque, cuando esta historia es la

propia, conseguir que narrador y protagonista tomen entre sí la distancia necesaria es, cuando menos, difícil. Zorrilla, en su autobiografía, puede estar construyéndonos y, al mismo tiempo, construyéndose una perfecta trampa en la que la exposición de hechos no sea únicamente un relato cronológico-biográfico, sino que se convierta en un medio a través del cual puedan valorarse y sobre todo justificarse actos y discursos en función del ahora.

El narrador de Recuerdos del tiempo viejo relata su vida dándole un sentido unívoco y uniforme que conduce directamente al momento en que está escribiendo cada una de las páginas de su autobiografía; instante y lugar desde los que se observa en perfecta proyección toda la experiencia personal adquirida; instante y lugar en que se valoran causas y efectos de cada uno de los actos realizados en función del ahora. No hablo de sinceridad se trata más bien de justificación, de redención de culpas, de autoexculpación. En cualquier relato autobiográfico, sea el de Zorrilla o cualquier otro, es casi siempre un intento de captar la benevolencia y provocar la admiración del público, presentando un transcurrir vital ordenado y encaminado a unos fines que en realidad sólo existen a posteriori.

Captada ya la benevolencia del público y ganada su simpatía a través de las páginas del relato autobiográfico, Zorrilla se enfrenta al tercero de aquellos fantasmas personales que hemos mencionado: el Tenorio; con él va a sostener una dura batalla en dos frentes: el literario -al que nos dedicaremos a continuación-, y el popular, que quedará suficientemente explicitado en la siguiente afirmación del narrador:

... en cuanto llego a una población anuncian mi Tenorio a beneficio de un primer actor, me comprometen a asistir a la ejecución de mi pobre don Juan, anuncian en los carteles mi presentación en la escena para atraer al público, con la esperanza de que yo diré algo, me colocan en el lugar más visible de la sala, instruyen a la claqué y a los amigos de dónde me han de llamar y de lo que me han de pedir que lea o diga; me presentan a traición un papel o un libro, con el cual suelo hacer uno muy poco airoso, y después de haberme obligado a oírme a mí mismo oyendo mis versos, dichos Dios sabe cómo, hastiado de oírlos, asustado de haber hecho mal lo que sé hacer bien, y con los pies fríos y la cabeza caliente ... salgo yo del teatro ...

Y esto es la gloria del autor del Tenorio, que tiene una sola, pero impagable, compensación: el aplauso sincero del pueblo que me considera como un poeta popular desde la punta del pie hasta la de la perilla.

(Vol. I, p. 255-256)

Situémonos en febrero de 1844, justo en el momento en que a Zorrilla se le encarga que escriba un drama para poner fin a la temporada teatral que acaba en el mes de abril:

No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición de El Burlador de Sevilla, o si yo mismo ... di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que El Burlador de Sevilla, de aquel ingenioso fraile, y su mala refundición de Solís, ... me obligué yo a escribir en veinte días un don Juan ...

(Vol. I, p. 148)

Más adelante Zorrilla seguirá diciendo que desconocía las posibles fuentes alemanas, francesas o italianas que también habían hablado de

la inmensa idea del libertinaje sacrilego personificado por un nombre: don Juan.

(Vol. I, p. 162)

No parece muy acorde con la sinceridad que nos prometía el autor, obviar en la nómina de los antecedentes del don Juan, la figura de Félix de Montemar, protagonista de El Estudiante de Salamanca, compuesto por su admirado y estimado amigo Espronceda. En 1840, Espronceda publicó un volumen titulado Poesías en el que se recopilaba el conjunto de su obra en verso; al final del libro un texto de 1704 versos bajo el nombre de Cuento. El estudiante de Salamanca, cuyo protagonista, Félix de Montemar, guarda una estrecha relación con El Burlador de Sevilla. Tanto es así que bajo él parece hallarse en germen un burlador muy cercano al que cuatro años después se estrenaría con el título Don Juan Tenorio. La relación entre ambos es tan estrecha que acabará abarcando elementos tan significativos como

la coincidencia de actitudes entre los dos personajes...: ambos desafían el peligro, cualquier peligro, por mantener su propia identidad o, si se quiere, la conciencia de su propia superioridad y valor..., valor que salta por encima de los condicionamientos físicos <sup>2</sup>.

Pedro Salinas nos ofrece también una muestra del extraordinario parecido entre ambos personajes, y aunque está hablando de Félix de Montemar, su discurso es perfectamente aplicable al Tenorio,

el personaje que el poeta resucita es nada menos que el gran caballero español, don Juan, inventado por Tirso de Molina al principio del siglo XVII, y que tantas formas iba a tomar en los siglos sucesivos en todas las literaturas... (El poeta) toma el argumento de su poema y el protagonista del pasado. (El) héroe del poema es

<sup>2</sup> ESPROCEDA, José, El diablo mundo. El Pelayo. Poesías, Catedra, Madrid, 1992. Ed. de YNDURAIN, D., p. 46.

un joven de alma fiera e insolente, irreligioso, que no tiene miedo a nada y confía en su espada y en su valor. Pasa la vida en amores y en juego, sin recordar ni prever, desafiando a los hombres y cortejando a las mujeres.<sup>3</sup>

Zorrilla, en último término, recreó la tradición poniendo sobre un escenario al Tenorio, pero no se limitó a ofrecerlo a un público: añadió su personal e innovadora visión del personaje y la obra. Es por ello que resulta interesantísimo acudir a los Recuerdos del Tiempo Viejo para poder mostrar el proceso de creación del héroe romántico por antonomasia, descubriendo, de la mano de su autor algunos de sus defectos.

El poeta vallisoletano sabía muy bien que para que su héroe, un caballero sevillano de 1545, contara con las características propias de un burlador, tenía que realizar, al menos, una gesta fundamental con la que desencadenar las diferentes escenas que componen la obra; sacar a una novicia de su convento podía ser suficiente, porque exigía que en el drama

hubiese escalamiento, profanación, sacrilegio y todas las demás puntadas de semejante zurcido.  
(Vol. I, p. 149)

Un personaje de esta calaña, capaz de llevar a cabo tales fechorías, no podía ser presentado de cualquier modo, así que debía aparecer

en el lugar y el tiempo que creía peores un colegial:  
(Vol. I, p. 149)

<sup>3</sup> SALINAS, P., *La rebelión contra la realidad. José de Espronceda*, en La realidad y el poeta, Barcelona, 1976. p. 175.

en Carnaval y en una taberna,

enmascarado y escribiendo ... y para calificar a mi personaje lo más pronto posible, como temiendo que se me escapara, se me ocurrió aquella hoy famosa redondilla:

¡Cuán gritan esos malditos!

Pero, ¡mal rayo me parta

si en acabando mi carta

no pagan caros sus gritos!

(Vol. I, p. 149)

La opinión que Zorrilla tenía de un ser como don Juan, *quien mancha mi obra* (Vol. I, p. 153), no puede ser más que negativa; adjetivos como *pagano, calavera, mal hijo, desatinado, seductor, robador, sacrílego* y algunos más que de buen seguro olvido, llenan las páginas de los Recuerdos del tiempo viejo. Por oposición, Doña Inés, es el cúmulo de virtudes que *sostiene, aquilata, ilumina y da relieve* (Vol. I, p. 153) al drama, constituyéndose en la única réplica cristiana a su sacrílego amante. De Ciutti y Buttarelli solamente nos dice que fueron personajes reales; el primero un criado del propio Zorrilla, el segundo el dueño de una hostería en la que, al parecer, se comían unas deliciosas chuletas con tortellini.

Otro de los *lunares* que el crítico José Zorrilla observa en su obra es lo que él llamó la unidad de tiempo. En el inicio del drama, escena VII, primer acto, primera parte, Buttarelli le dice a don Gonzalo:

Si vienen no han de tardar:

cerca de las ocho son

(v. 193-194)

llegan don Luís y don Juan, leen sus respectivos balances, apuestan una vez más; prenden a ambos y

ambos son liberados; cuentan cómo se han librado de la justicia y don Juan prepara su asalto a la virtud de Doña Ana de Pantoja, prometida del rival del Tenorio, objeto, por mas señas, de la última apuesta. Estamos acabando el segundo acto y don Juan dice:

A las nueve en el convento,  
a las diez en esta calle  
(v. 1431-1433)

Ha transcurrido más de un tercio del drama y aún no ha pasado ni una hora:

estas horas de doscientos minutos son  
exclusivamente propias del reloj de mi don Juan;  
(Vol. I, p. 154)

naturalmente no estamos ante una afirmación gratuita,

reloj en mano, y había uno en la embocadura del teatro en que se estrenó, son las nueve y tres cuartos.

(Vol. I, p. 153)

En el extremo opuesto observamos que a la entrada del tercer acto de la primera parte, concretamente en la escena III, suena el toque de ánimas -las nueve de la noche-, en la escena siguiente Doña Inés es raptada. Unos versos más y ya son las 12, de modo que cinco escenas y un total de 195 versos son suficientes para que transcurran tres horas. La capacidad que posee el reloj de don Juan de expandir y contraer el tiempo, obliga al poeta a exclamar:

La unidad de tiempo está *maravillosamente* observada en los cuatro actos de la primera parte de mi don Juan, y tiene dos circunstancias especialísimas; la primera es milagrosa: que la

acción pasa en mucho menos tiempo del que absoluta y materialmente necesita; la segunda, que ni mis personajes ni el público saben nunca qué hora es.

(Vol. I, p. 154)

Para terminar con la autocrítica Zorrilla la emprende con algunos de sus versos; fragmentos que, aún estando en boca de todo el mundo, carecen de la adecuación, de la fuerza o del sentido necesarios, y se hacen difíciles tanto para el actor, que debe convertirlos en adecuados y veraces, como para el autor, que conoce su error. Zorrilla, curiosamente, ataca sobre todo la famosa escena del sofá, en la que los amantes se hallan en el jardín de la quinta de don Juan, a las afueras de Sevilla, hablando de la luna, del olor de las flores,

se oye la canción del pescador y los gorgoros de los ruiseñores;

(Vol. I, p. 155)

El ataque contra la tercera escena del cuarto acto se justifica a través del propio desarrollo argumental del texto; al sintetizar el argumento hasta este preciso instante, la situación no está para declaraciones amorosas:

En el final, don Juan trae a los talones toda la sociedad, representada en el novio de la mujer por engaño desflorada, en el padre de la hija robada y en la justicia humana, que corre gritando justicia y venganza tras el seductor, el robador y el sacrilego ... pues bien, en esta situación altamente dramática, aquel enamorado... que sabe muy bien que no va a poder permanecer allí cinco minutos, no se le ocurre hablar a su amada más que de lo bien que se está allí.

(Vol. I, p. 155)

Algunas de las estrofas del Tenorio, especialmente las que describen el diálogo de los enamorados y algún

ovillejo o séptima real, (que) es la más forzada y falsa metrificación que conozco,

(Vol. I, p. 149)

pertenecientes al segundo acto, escena sexta, son, junto con los actores, las nuevas víctimas del poeta. Estos versos, de los que Zorrilla dirá

empecé mi don Juan en una noche de insomnio por la escena de los ovillejos del segundo acto (y) escribílos a la mañana siguiente para que no se me olvidaran y engarzarlos donde me cupieran,

(Vol. I, p. 149)

adolecen, junto con los que conforman la escena de la declaración amorosa a la luz de la luna, de *mal gusto y amaneramiento* (Vol. I, p. 149); es decir, estamos ante versos que no pueden ser recitados por actor alguno que se precie, porque si lo hay capaz de decirlos, entonces

¡ay de mí! -dice Zorrilla-, su expresión resulta falsa y descolorida por culpa únicamente mía,

(Vol. I, p. 155)

y si por el contrario, fiando del público que espera sobre todo la escena III del acto cuarto, el actor se lanza a arrancar los aplausos del público al declamarlos

a gritos y sombrerazos, como se hace hoy por nuestros más roncós y aplaudidos actores..., el aplauso estalla, es verdad; pero ¿a quien pertenece? Al actor, no; porque al exponerse a arrojar por la boca los pulmones, arroja con ellos al sentido común por encima de la batería del proscenio, en cambio del aplauso de los engañados espectadores: al poeta, tampoco; porque aquellas palmadas resultan poco menos que bofetadas para él.

(Vol. I, p. 156)

En definitiva, Zorrilla, descubriendo la

mecánica que nos ha permitido tener un don Juan de su confección no intenta -él mismo lo dice- ni insultar al público, ni despreciar el éxito ni perjudicar a nadie, lo único que reclama es

el derecho de ver y reconocer los defectos de mi obra,

(Vol. I, p. 153)

aunque su optimismo, después de todo lo dicho, acaba convirtiéndose en escepticismo:

por lo dicho se comprende fácilmente que no podía salir bien una obra tan mal pensada; pero no quiero decir aquí lo que de ella pienso, porque tengo determinado decirlo en un libro que se titula Don Juan Tenorio ante la conciencia de su autor, publicado a fines de un mes de octubre, para que el público tenga presente mi opinión al asistir en noviembre a sus obligadas representaciones; en nuestro país nadie se acuerda en el mes de octubre de lo dicho en el mes de mayo.

(Vol. I, p. 151)

### 5.1.2. Don Juan de Zorrilla

En términos generales, Don Juan Tenorio no parece un drama que pueda ser considerado irónico. Es cierto que en el texto aparecen frases o actos, sobre todo de personajes secundarios, los criados, por ejemplo, que están a caballo entre el humor y la ironía, pero en sí mismos no consiguen dar al conjunto de la obra la impronta necesaria para que pueda decirse de ella que es irónica. Tampoco los personajes principales, ni sus actos, ni sus discursos, son irónicos; aunque sí podrían serlo, por ejemplo, algunas situaciones; don Gonzalo en la misma mesa que don Juan; doña Inés muerta por amor y redentora de su amante asesino; el celo de Mejía convertido en burla cruel. Pero estamos ante lo que podemos llamar ironías del destino, y su valor o su significado no depende de la utilización de técnicas poéticas o dramáticas, sino de la particular ordenación argumental del discurso. Parece, en definitiva, que en la intención de Zorrilla no se contemplaba la posibilidad de que el Tenorio fuese un drama

irónico, sin embargo, el lector, que no debe dar cuentas a la tradición crítica y erudita, puede entenderlo así.

Una primera lectura del texto nos descubre que todos y cada uno de los movimientos que realizan los personajes implicados en la acción están al servicio de una trama superior o principal que no es otra que la fijación, a través de la historia puntual de Juan Tenorio, de un modelo de vida, el donjuanismo. El drama al completo es un conjunto de situaciones y de personajes que obran en función de las situaciones que crea el protagonista, ayudando a resolverlas o a generarlas, pero nunca las conducen.

Es el caso de doña Inés; la novicia enamorada y después muerta, ni siquiera posee un discurso propio. Sus diálogos se componen de palabras y sentimientos que don Juan pone en su boca mediante la carta de amor, primero; y con su declaración amorosa a orillas del río, después. Los discursos de doña Inés y sus acciones dan solidez al argumento con el que se sostiene el arquetipo del donjuan, porque aun siendo su réplica no son ni característicos ni indicadores de la individualidad de la enamorada. El de Inés es un personaje prescindible, puede desaparecer y que su lugar lo ocupe cualquier otra mujer sin que ello implique la aparición de cambios significativos en el conjunto de la obra. Si esto es así con la dama que desencadena la trama del texto, qué no ocurrirá con personajes como Ciutti, el escultor o Brígida, meros instrumentos del Tenorio.

En sucesivas lecturas, cuando ya hemos adquirido una visión de conjunto y manejamos con cierta soltura el transcurrir del drama,

anticipándonos a los hechos, la obra entera toma una dimensión que sí puede variar sustancialmente aquella idea según la cual Don Juan Tenorio no parecía ser una obra de intención irónica.

Si conseguimos aplicar sobre el texto un proceso de contextualización que implique el reconocimiento efectivo de hechos y dichos pasados, presentes y futuros de forma indistinta, nos enfrentaremos a él desde una posición de poder, el que otorga el conocimiento desde el que valorar sin especulaciones cada gesto y cada palabra en función del fin hacia el que se encamina. Zorrilla no hizo otra cosa al escribir sobre el personaje: observó el drama con cuarenta años de distancia, y con la ventaja y la perspectiva que proporciona ser el recreador del personaje y sus circunstancias. Después de observado, mostró tanto los efectos que el texto había producido en el público como los defectos que venía arrastrando, y cómo éstos habían acabado siendo alguno de los logros más unánimemente reconocidos.

Desde esta distancia vamos a estudiar a don Juan para mostrar que existe una lectura irónica del personaje de Zorrilla, y que, o bien el Tenorio encaja en nuestra descripción o no;

no hay dos posibles formas de entenderlo, y si usted y yo optamos por una lectura irónica, demostraremos que o bien ambos tenemos razón o bien ambos estamos equivocados. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> BOOTH, W.C., Retórica de la ironía, Madrid, 1986, p. 43.

### A. Escenarios.

La primera gran contradicción que el lector observa en el texto de Zorrilla viene dada por la falta de adecuación entre el personaje principal y la época en la que vive. En teoría, don Juan es un sevillano de la primera mitad del siglo XVI, la acción del drama se desarrolla entre 1545-1550; su comportamiento, sin embargo, no es el de un hombre de aquella época, como no lo son los escenarios en los que se mueve ni el carácter de los personajes que le acompañan. El comportamiento, la psicología y el entorno de don Juan se parecen mucho más a los de cualquier hombre del siglo XIX que a los que deberían ser sus contemporáneos; incluso sus costumbres sociales le convierten en un individuo

campechano como lo pudo ser medio siglo después la juventud desasosegada y donjuanesca de Alfonso XII.<sup>2</sup>

Si observamos atentamente los distintos escenarios en los que se mueve el Tenorio, veremos que, en mayor o menor medida, reflejan la ordenación de una ciudad moderna: calles con tabernas, casas cuyas ventanas dan directamente a la calle no a un

<sup>2</sup> SAENZ-ALONSO, M., Don Juan y el Donjuanismo, Madrid, 1969. p. 119.

jardín, o cementerios con nichos en lugar de sepulturas en el suelo. Y si observamos, también, los hechos que se desarrollan en cada uno de los diferentes espacios de la obra, nos daremos cuenta de que existe una relación directa entre la naturaleza específica del espacio que ocupa el protagonista y las acciones que en él van a producirse.

Don Juan es un individuo cuyas pautas de comportamiento se ordenan en función del lugar en el que se encuentra. Dos son, genéricamente, los espacios en los que puede moverse, y dos serán, lógicamente, las pautas de comportamiento a seguir por el héroe. Si el Tenorio se halla en un espacio cerrado, la taberna o el interior de una casa, su actitud será la del bravucón que amenaza, provoca y reta, pero no actúa,

Necio fuera:

¿No véis que en este aposento  
prendieran al vencedor?

(v. 2386-2388)

La única excepción a esta norma de conducta es el asesinato de Mejía y don Gonzalo. Ambos caen en el interior de la casa de don Juan; se trata, sin duda de una situación extraordinaria que coincide con otra no menos excepcional, la escena en que el Tenorio seduce a Inés en el jardín de su casa.

Algo similar ocurre en el interior de la celda de Inés. Es evidente que allí, frente a dos damas, Brígida y su ama, don Juan no sacará a relucir su carácter primitivo y fanfarrón propio del prototipo maculino del donjuán, aunque no dejará de ser él mismo. Sus artimañas, auxiliadas por Brígida, *el diablo con guardapiés* (v. 44), tendrán como objetivo conquistar el amor de Inés

de tal modo que la bravuconada, el gesto y la palabra, seguirán siendo las armas a esgrimir en este espacio limitado por las paredes de la celda. Don Juan no es el protagonista directo de la acción, pero va a conducirla a través de Brígida, quien hará llegar hasta doña Inés la carta de amor que el Tenorio escribiera en la taberna; y la adornará con una descripción capciosa e intencionada del amor del Tenorio. Cuando el amante irrumpe en la celda, la dama se desmaya, el Tenorio, en uno de sus gestos característicos, exclama,

Mejor: así nos ha ahorrado  
la mitad de la jornada.  
¡Ea! No desperdiciemos  
el tiempo aquí en contemplarla,  
si perdernos no queremos.  
(v. 1781-1785)

Lo mismo podríamos decir de la escena en la que Centellas, Avellaneda y don Juan, sentados a la mesa, oyen primero, y luego ven, cómo la estatua de don Gonzalo llama y traspasa la puerta. El Tenorio, desafiante, intentando mantener en pie a su personaje, se dirige a la sombra de don Gonzalo, aunque sin aquel tono entre burlón y provocativo tan característico de su primer discurso, y le pide que se siente a la mesa con ellos:

Llega, pues, para que veas  
que, aunque dudé en un extremo  
de sorpresa, no te temo,  
aunque el mismo Ulloa seas.  
(v. 3412-3415)

Si, por el contrario, la acción transcurre en un espacio abierto, en la calle sobre todo, la bravuconadanada se convierte en pelea. Estamos en el escenario adecuado para la acción, la aventura

y la fuga protegidas por la nocturnidad del drama. Desde el inicio del texto, don Juan delimitará la dualidad escenario-acción,

¡Cuál gritan esos malditos!  
 Pero ¡mal rayo me parta  
 si en concluyendo la carta  
 no pagan caros sus gritos!  
 (v. 1-4)

Una vez finalizada la redacción de la carta, que debe conquistar a Inés, el Tenorio saldrá a la calle y será Butarelli, ya que no vemos de forma directa los hechos, quien nos cuente la pelea. También en la calle, junto a la ventana de Ana Pantoja, una vez Mejía y Tenorio han escapado a la justicia, se inicia la lucha. Don Luís pretende defender a su amada del acoso de don Juan, guardando la calle, pero su oponente y Ciutti logran reducir a Mejía después del siguiente diálogo:

D. Luís: ¿Y en qué estriba el estorballe?  
 D. Juan: En la calle.  
 D. Luís: ¿De ella los dos por ser amos?  
 D. Juan: Estamos.  
 D. Luís: Dos hay no más que podamos  
 necesitarla a la vez.  
 D. Juan: Lo sé.  
 D. Luís: ¡Sois don Juan!  
 D. Juan: ¡Pardiez!  
 los dos ya en la calle estamos.  
 (v. 1174-1181)

Existen dos excepciones a esta norma: el jardín en que don Juan declarará su amor a Inés y el panteón que construye el escultor. En el caso del panteón la condición de sagrado parece imponer cortapisas a un individuo que dice de sí mismo

✓ Ni reconozco sagrado,  
 ni hubo ocasión ni lugar  
 por mi audacia respetado;

ni en distinguir me he parado  
al clérigo del seglar.

(v. 511-515)

pero ya no es así. Cuando don Juan llega a Sevilla, y contempla la obra que ha mandado construir su padre con el dinero de una herencia que él nunca recibirá, es ya un individuo distinto del que fuera años antes cuando huyó de la ciudad perseguido por la justicia. Ahora es un hombre enamorado, arrepentido, melancólico y derrotado

que donde vino a nacer  
justo es que venga a morir.

(v. 2794-2795)

El diálogo que allí tiene con el escultor, que ultima las estatuas y las lápidas de doña Inés, y de quienes murieron a manos del antiguo amador. La que oímos es la conversación de un hombre cansado que busca el perdón, la expiación de sus culpas o la muerte. Muy poco tiene que ver con el escalador de conventos que roba a la novicia para llevarla a su casa y seducirla a la luz de la luna.

En la famosa escena del sofá, o del jardín, la acción violenta propia de los espacios abiertos se convierte en seducción, como ocurriera en el rapto mismo, dentro de la celda de Inés. Estamos ante una acción adecuada a otra de las facetas del donjuán: la conquista. Ahora el conquistador acabará conquistado porque, a través de los versos que componen esta escena, Zorrilla reconvierte al pendenciero burlador en un esclavo de amor aspirante a virtuoso,

No, el amor que hoy se atesora  
en mi corazón mortal  
no es un amor terrenal  
como el que sentí hasta ahora;  
no es esa chispa fugaz

que cualquier ráfaga apaga,  
es incendio que se traga  
cuanto ve, inmenso, voraz.

Desecha, pues, tu inquietud,  
bellísima doña Inés,  
porque me siento a tus pies  
capaz aún de la virtud.

(v. 2268-2279)

Estamos ante el eje de inflexión del personaje; el amor que don Juan finje mediante la carta que hace llegar a Inés, se vuelve contra él para enfrentarle, desde ahora y hasta su muerte, con todos sus fantasmas.

El don Juan anterior a esta escena es la cara opuesta del que surge del amor; y esta facilidad en el cambio, la falta de un proceso coherente y evidente que justifique la profunda transformación caractereológica que experimenta, hace que, a partir de este momento, el comportamiento de don Juan sea *inadecuado* a su condición de héroe conquistador, y que sus *virtudes* anteriores parezcan los grandes pecados que desde ahora ha de purgar.

*B. El tiempo.*

Hay un dato importante en la obra de Zorrilla que incide en la humanización del personaje: cuando el Tenorio está ya a las puertas de la muerte nos dice su edad, treinta años. Recordemos que Espronceda, en El Diablo Mundo también habla de la treintena

¡Malditos treinta años,  
funesta edad de amargos desengaños!

Estamos justo en el punto de inflexión en la vida de un hombre. Es la edad, dice Espronceda, de los desengaños, el momento en que se pasa de la juventud a la madurez, momento de reflexión al que ha llegado don Juan; vamos viendo, no obstante, que no es éste un momento de especial sosiego espiritual para el héroe romántico.

Zorrilla no intenta expresar el transcurrir cronológico a través del proceso que irremisiblemente marca la naturaleza; lo que el poeta está haciendo es presentarnos una forma de desnaturalización del acontecer diario en tanto que sujeto a la precisión de un instrumento como el reloj. Y el de Zorrilla, además de comprimir o dilatar las horas de don Juan, en función de la intensidad o extensión con que se calibren los

sentimientos y los hechos que se suceden en el texto, es un reloj que obliga al personaje a actuar frenéticamente, sin pausa. De este modo se justifica que la primera parte de la obra, sobre todo los tres primeros actos, sean -o parezcan ser- mucho más extensos que el resto del drama. No olvidemos que en ellos se comprimen intensas horas durante las cuales don Juan rinde cuentas, apuesta de nuevo, conquista a dos mujeres y escapa a la justicia. El resto del drama, el último acto de la primera parte y los tres que componen la segunda, contabilizan una noche y algunas horas, espacio cronológico más que suficiente para una declaración amorosa, dos asesinatos y la huida del héroe.

Ló más significativo seguramente no es la extensión de una parte por oposición a otra, ya que tanto en tiempo real como en número de versos, son casi iguales, sino el hecho de estar oyendo en toda la primera parte del drama un reloj que marca el transcurrir del tiempo. Desde el inicio observamos que los personajes, en especial don Juan, están sujetos a un plazo, el primero de ellos, el de la apuesta entre Tenorio y Mejía,

que apostaron me es notorio  
a quién haría en un año  
con más fortuna más daño  
Luis Mejía y Juan Tenorio.  
(v. 79-82)

un plazo que finaliza a las ocho, y cuando empiezan a sonar las primeras campanadas

*varias personas entran y se reparten en silencio por la escena; al dar la última campanada, don Juan, con antifaz, se llega a la mesa que ha*

*preparado Buttarelli en el centro del escenario.* <sup>3</sup>

Este no será el único plazo que debe cumplirse en el transcurso del texto. Don Juan, guiado por una especie de máxima de orden cronológico,

El tiempo no malgastemos  
(v. 399)

hará que sus acciones se sucedan sin pausa alguna, respondiendo a un plan cuidadosamente establecido: mientras Mejía y él rinden cuentas de sus conquistas y pendencia, Ciutti hace llegar a Brígida la carta que Inés ha de leer. Terminado el recuento de aventuras vuelven a apostar, ahora para que don Juan conquiste a Ana Pantoja e Inés. Enamorarlas y olvidarlas no es tarea difícil para quien se basta con cinco días,

uno para enamorarlas,  
otro para conseguir las,  
otro para abandonarlas,  
dos para sustituirlas,  
y un hora para olvidarlas.  
(v. 686-690)

pero en realidad serán suficientes unas cuantas horas, menos de tres. Si seguimos el hilo cronológico que tiende Zorrilla veremos que la apuesta se hace alrededor de las ocho, don Juan se propone cumplir con el horario previsto, de modo que

a las nueve en el convento,  
a las diez en esta calle.  
(v. 1432-1433)

<sup>3</sup> ZORRILLA, J., Don Juan Tenorio, Madrid, 1993. p. 91-92.

y a las doce, cumplida ya la palabra, es decir, escalado el muro del convento, raptada Inés y conquistada Ana Pantoja, don Juan está de vuelta en casa. Ahora sólo le queda cometer el doble asesinato y huir; la noche habrá terminado.

Estamos ante el segundo tiempo de don Juan, muy distinto del primero. Los treinta años y el amor imposible le impiden actuar, lo que significa que el tiempo ya no corre a favor del personaje, no es el espacio de la aventura o del reto que acrecientan la fama; muy al contrario, ahora el tiempo transcurre contra el anti-héroe porque le lleva hacia la muerte sin la posibilidad de contrarrestar o compensar la fama, cualidad convertida ahora en defecto, adquirida en la juventud.

Recuperamos a don Juan cinco años más tarde, embozado, como en la primera escena del Don Juan Tenorio,

*en una tranquila noche de verano, y alumbrada por  
una clarísima luna*<sup>4</sup>,

hablando con el escultor del panteón en el que están enterradas todas sus víctimas. En lo que resta de drama no volveremos a oír más campanadas que las que anuncian el entierro de don Juan

y las campanas doblando  
por tí están, y están cavando  
la fosa en que te han de echar.  
(v. 3709-3711)

ni veremos más reloj que el que marca el tiempo

<sup>4</sup> ZORRILLA, J., Opus cit., p. 179.

del Tenorio,

D. Juan: ¿Y ese reló?  
Estatua: Es la medida  
de tu tiempo.  
D. Juan: ¡Expira ya!  
Estatua: Sí: en cada grano se va  
un instante de tu vida.  
(v. 3692-3695)

Sí habrá reto, y de él se derivará un plazo. En realidad habrá dos retos y dos plazos: el primero planteado por el propio don Juan cuando invita a su mesa a la estatua de don Gonzalo,

tú eres el más ofendido  
mas, si quieres, te convido  
a cenar, Comendador.  
(v. 3211-3213)

quien aceptará el reto cumpliendo el plazo. El segundo desafío le será planteado a don Juan, se trata de la única posibilidad que el cielo ofrece al burlador para que se salve,

... medita con cordura  
que es esta noche, don Juan,  
el espacio que nos dan  
para buscar sepultura.  
(v. 3020-3023)

plazo también cumplido, aunque don Juan ahora entiende que es muy poco tiempo una noche

¡Injusto Dios! Tu poder  
me haces ahora conocer  
cuando tiempo no me das  
de arrepentirme.  
(v. 3697-3700)

La idea básica que quiere transmitirnos Zorrilla, a través de esta doble utilización del factor temporal en su drama, no es otra que la que

él mismo propone en las *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio*,

que ni mis personajes ni el público saben nunca  
qué hora es.

(Vol. I, p. 154)

Lo importante no es reconocer el momento preciso en el que se realiza una determinada acción, sino mantener en el espectador la sensación constante de que, en la primera parte del drama, es don Juan quien marca, con su frenético transcurrir, el tiempo. En la segunda parte, sin embargo, es el tiempo quien domina la agonía de don Juan.

Zorrilla utilizó el tiempo como un recurso para definir los dos momentos de su personaje; cuando don José en los Recuerdos del tiempo viejo habla de lo maravilloso del reloj de su don Juan, nos da la pista necesaria para que reconozcamos en él no un error de composición, sino un hallazgo en cuanto a la descripción tanto de los hechos y del personaje definido por ellos, como del significado y la valoración real que todos ellos deberían tener en relación con el conjunto de la obra. En cada una de las alusiones que el poeta, a través de los personajes, hace al tiempo transcurrido o por venir, hay implícita una descripción de don Juan. En la primera parte del drama el tiempo se dilata y nos muestra la intensidad con que el *extraordinario, gentil* y joven don Juan vive. No hay ni un solo instante dejado al azar, todo está previsto para que cuando llegue el momento de rendir cuentas el balance del héroe sea positivo. La segunda parte, en cambio, carece de acotaciones temporales, sabemos que el antiguo donjuan ha de ganarse el cielo contrarrestando cada uno de los momentos de gloria de los que antes gozó.

### C. *El personaje.*

El personaje de don Juan es descrito desde varios puntos de vista a lo largo del texto; quizá el menos evidente, aunque no por ello carente de significado, es aquél que implica directamente al autor y que se refleja en el uso de las rimas. Si tomamos como punto medio del drama y el personaje, la escena amorosa entre don Juan y doña Inés, que se inicia en el verso 2153, observamos que el poeta utiliza términos como *contradictorio*, *perentorio*, *purgatorio* y *mortuorio*, para rimarlos con *Tenorio*; mientras que en los versos que van desde el inicio de la obra hasta el 2151, prevalecen rimas como *amatorio*, *emporio*, *ilusorio*, *notorio* y *oratorio*.

Es sintomático que exista una tan clara diferenciación entre unos y otros, sobre todo teniendo en cuenta que *Tenorio* no es una palabra que facilite la tarea al rimador. El aparente mecanicismo de las rimas, y la facilidad con que Zorrilla se mueve por entre los versos de su drama, parecen quitar mérito a un intento nada gratuito de ayudar a marcar, aún más, la diferencia entre un don Juan y otro.

Si rastreamos el texto en busca de descripciones del personaje principal nos encontramos con que no aparece, en ninguna parte, un retrato de don Juan; Zorrilla lo presenta, por

dos veces, embozado y escribiendo, pero sin rostro. Sabemos, por sus actos, que es un hombre joven, y por sus dichos que resulta atractivo para las mujeres; pero no tiene ni figura ni rostro. Otra cosa es su carácter. Muchos personajes dentro de la obra usan una parte de sus discursos para recordar los rasgos fundamentales del arquetipo. Los primeros son Ciutti y Buttarelli, al principio del primer acto:

But.: Rico ¿eh?  
 Ciu.: Varea la plata.  
 But.: ¿Franco?  
 Ciu.: Como un estudiante.  
 But.: ¿Y noble?  
 Ciu.: Como un infante.  
 But.: ¿Y bravo?  
 Ciu.: Como un pirata.  
 But.: ¿Español?  
 Ciu.: Creo que sí  
 But.: ¿Su nombre?  
 Ciu.: Lo ignoro en suma.  
 (...)
   
 But.: ¿Y a quién mil diablos escribe  
 tan cuidadoso y prolijo?  
 Ciu.: A su padre  
 But.: ¡Vaya un hijo!  
 (v. 25-35)

y para poner el punto y final a tan significativa descripción del héroe, Ciutti, su criado y cómplice en la mayor parte de sus correrías, añade:

para el tiempo en que se vive  
 es un hombre *extraordinario*  
 (v. 36-37)

Ciutti sabe que quien escribe es don Juan, su amo, y que la carta no va dirigida a su padre sino a doña Inés, la última de sus conquistas; sabe cuáles son sus intenciones, a dónde va y qué quiere, y sobre todo sabe qué significan para su amo las palabras *rico*, *franco*, *noble* y *bravo*.

Por su parte Buttarelli, interrogado por don Gonzalo, también define a don Juan, y a don Luis,

But.: son sin disputa  
los dos mozos más *gentiles*  
de España.  
D. Gonz.: ¡Sí, y los más viles  
también!  
But.: ¡Bah! se les imputa  
cuanto malo se hace hoy día,  
mas la malicia lo inventa,  
pues nadie *paga su cuenta*  
como Tenorio y Mejía.  
(v. 147-154)

Las dos palabras que hasta ahora han servido para definir el carácter del héroe de Zorrilla son *extraordinario* y *gentil*. El valor de ambos términos depende de quien los pronuncia, y en este caso se trata, en primer lugar, de un criado cuya máxima aspiración en la vida es tener

tiempo libre, bolsa llena,  
buenas mozas y buen vino.  
(v. 21-22)

y, en segundo lugar, de un posadero cuya única meta en la vida es recibir buenas propinas.

En el polo opuesto a estas dos descripciones de don Juan, encontramos las palabras del escultor. Este es el único personaje dentro de la obra que carece de nombre propio, que no toma parte en la historia del Tenorio, y que no conoce a don Juan más que por lo que de él le han contado quien le han sobrevivido. El parlamento de este personaje es significativo en tanto que ordena los hechos ocurridos en los cinco años de ausencia del Tenorio, y también porque expresa el sentir general (¿incluso el de Zorrilla?) hacia don Juan:

Tuvo un hijo este don Diego  
peor mil veces que el fuego,  
un aborto del abismo.

Un mozo sangriento y cruel  
que, con tierra y cielo en guerra,  
dicen que nada en la tierra  
fue respetado por él.

(v. 2709-2715)

Si enfrentamos este discurso con los dos anteriores podemos completar la visión que de don Juan tienen los personajes del drama. La tajante diferencia que separa los dos primeros parlamentos de éste último, se halla en el interés personal y económico que don Juan despierta en los hablantes. Para Ciutti y Buttarelli el Tenorio es fuente de ingresos y, mientras así sea, para ellos no habrá duda de que se trata de un hombre *gentil* y *extraordinario*. El escultor -personaje anónimo en la obra- verá en la figura del burlador, caracterizada por su relación con el asesinato, y sin que exista vínculo, interés o negocio alguno entre ambos, la imagen de un ser sacrílego: un demonio.

La última descripción de don Juan va a hacerla él mismo. Cuando los dos apostantes, Tenorio y Mejía, se cuentan las hazañas logradas durante el año que ha durado su apuesta, cada uno va a ir enumerando y destacando aquellas cualidades que mejor resaltan la condición de burlador y pendenciero que ambos quieren poner de manifiesto. Don Juan, del mismo modo que antes lo hiciera Zorrilla, empieza por afirmar la verdad de su discurso:

... hipócrita no soy,  
pues donde quiera que voy  
va el escándalo conmigo.

(v. 410-412)

Unos versos más y entramos en la descripción

propiamente dicha. El héroe romántico de Zorrilla, igual que su oponente, es valiente, jugador, busca el placer fugaz en las mujeres que va dejando tras de sí, pendenciero, ladrón, en fin,

Por donde quiera que fui  
la razón atropellé,  
la virtud escarnecí,  
a la justicia burlé,  
y a las mujeres vendí.

Yo a las cabañas bajé,  
yo a los palacios subí,  
yo los claustros escalé,  
y en todas partes dejé  
memoria amarga de mí.

(v. 501-510)

Pero en la segunda parte del drama, cuando don Juan ya está de regreso en Sevilla, su visión de sí mismo ha cambiado, ya lo hemos dicho. La escena en la que el Tenorio se rinde ante don Gonzalo es el principio del fin; y el que fuera héroe empieza a convertirse en anti-héroe cuando dice:

D. Juan: ¡Alma mía! Esa palabra  
cambia de modo mi ser.  
que alcanzo que puede hacer  
hasta que el Edén se me abra.

(v. 2260-2263)

Recordemos, sin embargo, que el discurso que Inés pronuncia es el mismo que don Juan le escribe al principio de la obra. Inés no es más que la voz que dice lo que don Juan quiere oír, y lo escucharía de cualquier otra mujer que esté para *profesar*.

Cinco años después, tras la muerte de quienes se oponían al matrimonio, en su conversación con el escultor, el antihéroe de la historia intenta describirse como lo que fue, pero acaba reconociendo lo que es, un individuo que ha intentado recomponer su carácter para ganarse un

cielo que le ha sido negado sistemáticamente. Estamos ante un don Juan melancólico, arrepentido, triste, sometido al amor de una imagen muerta y seducido por el fantasma de doña Inés. Aunque intente mantener las apariencias sacando a relucir su antigua valentía,

yo a nada tengo pavor.

*(Dirigiéndose a la estatua de don Gonzalo, que es la que tiene más cerca)*

Tú eres el más ofendido;  
pues si quieres te convido  
a cenar, Comendador.

(v. 3210-3213)

no lo consigue. Es más, las circunstancias de su vida anterior parecen aliarse contra don Juan.

Dios en su santa clemencia  
te concede todavía,  
don Juan, hasta el nuevo día  
para ordenar tu conciencia.

(v. 3448-3451)

El plazo, que antes fuera uno de los vehículos más adecuados para evidenciar el carácter del héroe, se convierte ahora en la fórmula que más acertadamente demuestra el profundo desajuste de su personalidad; don Juan ya no afirmará, a través del plazo marcado, su categoría como arquetipo sino todo lo contrario: pondrá de manifiesto que ya no es el famoso burlador sino su víctima; y ante el pánico que le produce no poder controlar esta nueva e inesperada situación, exclamará,

¡Imposible! ¡En un momento  
borrar treinta años malditos  
de crímenes y delitos!

(v. 3704-3706)

Don Juan se ha convertido en un cobarde que

reniega de su propia persona para no verse condenado al infierno. Doña Inés, la novicia sacrificada por una apuesta entre el Tenorio y Mejía, será nuevamente sacrificada para que su amado consiga el cielo.

Llegados a este punto resulta difícil aceptar que don Juan Tenorio sea, como muchos han querido ver, el prototipo del héroe romántico, al menos el don Juan de Zorrilla. La formulación que el poeta vallisoletano hace del donjuanismo pone de manifiesto ciertos rasgos que lo distancian de otros héroes románticos. Básicamente podemos decir que estamos ante un donjuan que recorre, en su transcurrir vital, el camino inverso al que debería seguir un personaje representativo del romanticismo.

El drama de Zorrilla tiene como punto de partida un individuo que ya posee todos los rasgos propios del prototipo al que representa, no existe para él, como en el caso del don Juan de Byron, un proceso de aprendizaje y formación del arquetipo. Tampoco encontramos esta transformación en Montemar, pero en el transcurrir del texto de Espronceda sí observamos un proceso de rebeldía y de consolidación de los caracteres propios del burlador. Félix de Montemar, incluso cuando acude a su entierro guiado por el espectro de Elvira, o cuando se casa con el fantasma de su dama, mantiene la compostura y no pierde los rasgos fundamentales que le han convertido en un don Juan:

Y a su despecho y *maldiciendo al cielo*,  
de ella apartó su mano Montemar,  
y *temerario*, alzándole su velo,

tirando de él la descubrió la faz.<sup>5</sup>

Montemar no busca el perdón porque es coherente como estereotipo literario; don Juan, en este sentido, es más humano: al perder parte de su carácter tipificado se acerca más al común de los mortales. Incluso llega a sentir nostalgia de un tiempo que no fue mejor, el momento en que se enamoró; sino mucho peor que sus correrías, porque marcó el inicio de su declive como conquistador, como arquetipo y como héroe.

La intensidad de la vida de don Juan nos lleva hasta otra de las características del personaje: su naturaleza desmesurada. Un ser que ha de poner de manifiesto su carácter y luego negarlo en el corto espacio que le ofrece el autor, necesariamente ha de concentrarlo a través del gesto grandilocuente o el tono y la palabra hiperbólicos. No ha de extrañar al lector encontrar bravuconadanadas del tipo,

Aquí está don Juan Tenorio,  
y no hay hombre para él.  
Desde la princesa altiva  
a la que pesca en ruin barca,  
no hay hembra a quien no suscriba;  
y a cualquier empresa abarca  
si en oro o valor estriba.  
Búsquenle los reñidores;  
cérquenle los jugadores;  
quien se precie, que le ataje;  
y a ver si hay quien le aventaje  
en juego, en lid y en amores.  
(v. 484-495)

o grandes gestas como la que nos narra Buttarelli

¡Anda!; El forastero

<sup>5</sup> ESPRONCEDA, J., El Estudiante de Salamanca, en Obras poéticas, Madrid, 1986. p.148, v. 1510-1514.

está en la plaza!  
¡Válgame Dios! ¡Qué bullicio!  
¡Cómo se le arremolina  
chusma ...! ¡Y cómo la acoquina  
él solo ...! ¡Puf! ¡Qué estropicio!  
¡Cuál corren delante de él!  
(v. 109-115)

En el lado opuesto del personaje también se producen gestos que, en otro tono, quieren recordar al pendenciero que fue

sabed, señor capitán,  
que yo soy *siempre* don Juan,  
y no hay cosa que me espante.  
(v. 3163-3165)

o el amante que es,

¡Doña Inés! Sombra querida,  
alma de mi corazón,  
¡no me quites la razón  
si me has de dejar la vida!  
(v. 2984-2987)

El contraste entre el pasado y el presente del héroe se traducen en una contradicción absoluta en la que el propio don Juan acaba negándose a sí mismo: ya no existe acción alguna, el anti-donjuán de la segunda parte de la obra, es un individuo, en términos generales, pasivo; ni siquiera luchará por la salvación que espera y desea, será su amada la que se la ofrezca en el único acto real del personaje femenino.

Lo mismo podríamos decir de la última de las características que definen al burlador, su natural irrespetuoso, va a volverse contra él en un golpe de efecto del destino. Don Juan es, por suavizar los términos, poco considerado e intransigente con la religión, las leyes, las costumbres, los hombres y el propio destino. Aunque esta no es una opinión unánime. Madariaga

dirá del protagonista del drama, entre otras muchas cosas, que

Se le llamó conquistador como a los conquistadores de América, que eran en sus conquistas potentes y castos como don Juan, respetuosos de las leyes que violaban, como don Juan de las mujeres que goza, burladores, osados, destructores y hacedores como don Juan. <sup>6</sup>

reconociendo en él al prototipo, no del héroe romántico, sino del hombre ibérico cuyo símbolo de fuerza y sensualidad es el toro; tópico que le lleva, a través del símil de la piel de toro, a reclamar para España el dudoso orgullo de ser la cuna del donjuanismo.

Decíamos que don Juan es irrespetuoso con la iglesia como institución porque precisamente la condición de novicia de doña Inés y su reclusión en el convento, hacen que el reto de su conquista resulte mucho más audaz. Doña Inés, en sí misma, no constituye reto, es una mujer más, lo verdaderamente importante es su condición de novicia,

D. Luís: Sólo una os falta en justicia.

D. Juan: ¿Me la podéis señalar?

D. Luís: Sí, por cierto, una novicia  
que esté para profesar  
(v. 667-670))

Es irrespetuoso con las leyes, él mismo lo dice al hacer recuento de sus gestas, están hechas para ser burladas, *a la justicia burlé* (v. 504). También lo es con las costumbres y los hombres,

<sup>6</sup> MADARIAGA, S., Don Juan y la donjuanía, Buenos Aires, 1950.

No os podéis quejar de mí,  
vosotros a quien maté;  
si buena vida os quité,  
buena sepultura os di.  
(v. 2900-2903)

Muchos otros episodios del Don Juan Tenorio podrían servir para ilustrar este apartado, baste decir que en cualquiera de ellos tanto los actos como los personajes involucrados, son considerados por el protagonista meros instrumentos para alcanzar un único fin: incrementar el nombre y la fama del Tenorio.

#### *D. Recapitulación.*

Como hemos venido observando desde el principio de esta descripción del arquetipo del burlador, la de don Juan Tenorio de Zorrilla, es una historia poco acorde con la tradicional imagen que derivamos del tópico literario. Curiosamente, en la tradición española éste es el prototipo del donjuán, tanto es así que su éxito ha oscurecido otras versiones que inciden, de un modo especial, en el valor uniforme y unidireccional de la biografía del seductor. Es cierto, además, que existen variaciones importantes entre el arquetipo culturalmente aceptado por la tradición hispana, esto es, el don Juan de Zorrilla, y otros donjuanes de origen europeo como pueda serlo el de Byron. La diferencia esencial entre ellos viene dada por el carácter primitivo e instintivo del primero frente al refinado sensualismo de los restantes.

Llegados a este punto, sobran las opiniones acerca de la reivindicación y adecuación del donjuanismo al carácter latino por lo que hay o parece haber en el hombre meridional de pasión, deseo y primitivismo. Es posible que con ello se muestre, como decía Ortega refiriéndose a la

tradicional identificación hombre hispano/donjuán, nuestro innato papanatismo, aunque es también posible que no sea más que un reflejo del intento de humanizar al héroe que ya habíamos apuntado anteriormente.

Si en un principio parecía que Zorrilla se había propuesto crear el prototipo del hombre romántico, un individuo capaz de aunar en su personalidad todo los rasgos que el romanticismo exigía necesariamente a sus héroes, hacia el final de la obra vemos que en realidad no fue así. Lo que acabó siendo don Juan no es precisamente lo que su autor y el público parecen querer mostrar y ver en la primera parte de la obra, sino lo contrario.

Don Juan es un héroe anti-romántico en cuanto a su morfología, es decir, en cuanto a la ordenación cronológica de los rasgos que lo identifican como tal: va de la condena eterna a la salvación de su alma, y no al revés. Sin embargo, se ha convertido en el máximo representante del romanticismo español, seguramente porque prevalece en la mente del lector, o del espectador, que conoce sobradamente el argumento completo del drama, y no es ajeno a la evolución antitética del protagonista, la imagen del Tenorio que el autor presenta en la primera parte de la obra. Aquella en la que reconocemos al tipo del donjuan con todos sus atributos, mientras que en la otra la que nos presenta a un hombre derrotado cae en el olvido.

Es muy posible que aquel reloj que dilatava las horas y que obligaba a don Juan a mantener una actividad frenética, tenga mucho que ver con la fuerza argumental del primer don Juan. Cuando el arquetipo se presenta tal como es o debe ser

entendido por la tradición, esto es, dinámico, joven, conquistador, la acción, de acuerdo con la naturaleza del héroe, será rápida, las escenas reflejarán hechos, ir y venir de gentes y situaciones; cuando el antihéroe aparece la acción se ralentiza, los diálogos se alargan, todo en el drama toma una dimensión distinta, como distinto es el héroe.

Esta continua duplicidad del personaje, su transcurrir significativamente opuesto, por ejemplo, al de Montemar, hacen de él una ironía porque cuando el lector vuelve sobre el texto no puede olvidar que don Juan será, en la segunda parte de la obra, el antagonista del que es en la primera, y a la inversa. Por ello los discursos de los personajes, y especialmente los del protagonista, son particularmente relevantes, porque son los encargados de ir marcando por medio de oposiciones significativas estructuradas de forma paralela, la distancia abismal que separa a don Juan de sí mismo. Basta para ello recordar el estribillo que se repite en la primera parte del texto,

Por donde quiera que fui  
la razón atropellé,  
la virtud escarnecí,  
a la justicia burlé,  
y a las mujeres vendí.  
Yo a las cabañas bajé,  
yo a los palacios subí,  
yo los claustros escalé,  
y en todas partes dejé  
memoria amarga de mí.

(v. 501-510)

Y su contrapunto, cuando el fin del burlador está cerca y su actitud nostálgica ya le ha convertido en un don Juan ridículo,

¡Ah! Por doquiera que fui  
la razón atropellé,  
la virtud escarnecí  
y la justicia burlé,  
y *emponzoñé* cuanto ví.  
Yo a las cabañas bajé,  
y a los palacios subí,  
y los claustros escalé;  
y pues tal mi vida fue,  
no, no hay perdón para mí.  
(v. 3728-3737)

Ningún lector puede pasar sobre estas líneas sin advertir que estamos ante un discurso reproducido con una intencionalidad clara. Básicamente se trata de reiterar una o varias veces un fragmento, idéntico o con ligeras modificaciones, en contextos dispares; con ello el autor nos está invitando a interpretar que, siempre que nos mantengamos dentro de los contextos en los que el texto se reproduce, estamos ante discursos no marcados. Pero en el momento en que retengamos y podamos cotejar, por un lado, la información que se deriva de cada uno de los fragmentos y por otro, el contexto en que éstos se hallan; estaremos en disposición de establecer las relaciones oportunas entre fragmentos y contextos, y entonces ningún lector, decíamos, podrá obviar que está ante un texto cuya intencionalidad última no es el relato de una transformación, sino la contraposición misma y su valor informativo respecto del personaje. Es decir, nos enfrentamos al juego irónico que no marca el texto sino las relaciones extra-textuales que el lector, el espectador o el autor son capaces de identificar e interpretar.

A medida que leemos y volvemos a leer la obra observamos que este mecanismo de contraposición que hemos venido interpretando hasta aquí como un signo de humanización o de desvinculación del personaje respecto del

arquetipo al que se refiere y del que toma la forma, es realmente una fórmula que conduce al lector desde el héroe hasta su antagonista, y desde ambos a la ironización del arquetipo.

No es que el Tenorio sea un drama irónico, aunque, ya lo decíamos, hay momentos en los que el límite entre el humor y la ironía está poco clarificado; lo que ocurre es que su protagonista se convierte en el contrapunto del arquetipo al que quiere desmitificar. Y es por ello que el don Juan de Zorrilla es un personaje irónico, porque no sólo es contradictorio en lo que se refiere a su comportamiento y a su evolución, también porque el Don Juan Tenorio es un texto *inadecuado* en cuanto a la significación o valoración que del tipo del donjuan ofrece. Ningún arquetipo puede o debe prescindir de las cualidades morfológicas que le otorgan individualidad; el Tenorio, al hacerlo, se distancia de la identidad que le da sentido hasta convertirse en su contrario, y de esta contraposición constante nace la ironía, pero no como una característica propia del texto, sino como un rasgo fundamental del personaje que podrá extrapolarse a la obra por cuanto que ésta no es más que un instrumento para expresar el transcurrir vital de don Juan.

Don Juan Tenorio, el personaje protagonista del drama, es el prototipo del seductor romántico, y será ironizado por Zorrilla mediante la destrucción de su forma original; es decir, don Juan se convertirá en un personaje irónico en sí mismo en tanto que acabará siendo el resultado del conflicto que su propia individualidad contradictoria genera.

El proceso de transformación del héroe en anti-héroe, magistralmente marcado por las dos

partes en que se divide el drama, es también la expresión del subjetivismo del autor: Zorrilla, se mueve entre la imagen tradicional y su concepción del donjuán, interponiendo entre ambos la distancia necesaria para observar el conflicto que existe, además, entre el autor y su visión del donjuanismo o, yendo un poco más allá, entre el autor y su concepción del romanticismo como postura vital.

Quiero pensar que cuando Zorrilla escribió las *Cuatro palabras sobre mi don Juan Tenorio*, intentaba dar al público y al lector las pautas necesarias para no reproducir, como se había venido haciendo durante cuarenta años, patrones de lectura excesivamente lineales. Su intención era la de mostrar al lector un don Juan distinto, menos burlador y más burlado, cuya proyección, a través del filtro irónico que representa el constante contraste de situaciones, se acercara más al individuo que al modelo.



## 6. CAMPOAMOR

6. CAMPOAMOR

El primer obstáculo importante con el que se encuentra quien quiere estudiar la personalidad literaria de Campoamor es el prejuicio con que se aborda su producción. Si hacemos caso a la crítica que se desplegó alrededor de su obra durante el pasado siglo nos encontraremos con dos tipos de consideración: por una parte quienes creen que Campoamor es el gran poeta del siglo XIX; por otra, quienes le consideran el representante de la anti-poesía. Naturalmente ninguna de estas dos tendencias llega a situar a don Ramón en el lugar que le corresponde dentro de la literatura de su época, porque son más el reflejo de una relación personal con el autor que el resultado de una lectura crítica coherente.

Durante este siglo la situación, en términos generales, ha variado. Desde los estudios de José

M<sup>a</sup> Cossio, Luis Cernuda y Vicente Gaos, la obra de don Ramón se ha estudiado teniendo en cuenta la relación existente entre sus textos teóricos y la producción poética; o bien, es el caso de Cernuda, considerando que el mérito del poeta asturiano consiste

en haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje supuestamente poético que utilizaron neoclásicos y románticos.<sup>1</sup>

y, por tanto, en haber puesto los cimientos a una nueva forma de entender el poema, sigue diciendo Cernuda; esto es, una nueva forma de poetizar que no tiene como punto de partida la poesía culta derivada del dialecto poético que impuso Herrera, sino otra más popular que se inicia con las *Coplas* manriqueñas y pasa por Fray Luis, Cervantes y Lope de Vega, culminando a través de Campoamor, en las grandes figuras de la poesía del siglo XX: Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez.

A pesar de todo, aún existen autores que siguen pensando que Campoamor carece de mérito alguno; dicen que su poesía es prosaica, que su expresión es descuidada, que sólo pretende exaltar virtudes caducas y clasistas, que está escrita para las mujeres, que carece de otra ideología más allá de la que es capaz de asumir como propia la clase burguesa.

Todos ellos olvidan tratar el componente irónico de la poesía de Campoamor; en los diferentes estudios aparecen referencias,

<sup>1</sup> CERNUDA, L., Poesía española Contemporánea, Madrid, 1975. p. 27.

acertadas o no, al peculiar sentido del humor campoamoriano, a sus juegos de palabras o al equívoco escepticismo de sus versos, pero en ningún caso se realiza un análisis cuyo objetivo concreto sea el de observar el funcionamiento de la ironía en la obra del poeta, y tampoco se habla de cómo el autor entiende y justifica el uso de la ironía tanto en su producción como en el conjunto de la literatura de su época.

Campoamor escribió varios textos teóricos de carácter literario, entre los que destacan Poética (1883); La metafísica y la poesía (1888), La metafísica límpia fija y da esplendor al lenguaje (1862), y algunos prólogos que presentaban tanto algunas de sus obras como conjuntos poéticos de sus amigos. El que mejor puede ayudarnos en este trabajo es el prólogo que el poeta escribiera con motivo de la primera edición de las Humoradas en 1866, titulado *Dedicatoria al Señor Don Marcelino Menéndez Pelayo*.

El breve ensayo, que encabeza uno de los libros más emblemáticos en la extensa producción campoamoriana, contiene, además de *un poco de estética trascendental* (OPC, p. 308), un intento de defender tanto ésta como otras obras suyas, atacadas, sobre todo, por lo novedoso de sus títulos,

Cuando publiqué las Doloras, el nombre pareció demasiado neológico. Salieron a la luz los Pequeños poemas, y el título fue muy censurado por razones que nunca he comprendido. El nombre de Humoradas, ¿parecerá también poco apropiado?  
(OPC, p. 305)

Campoamor aprovechará el prólogo-dedicatoria de las Humoradas para defenderse y atacar a

quienes consideraban que el conjunto de su producción estaba compuesto por formas sin conexión alguna,

sin fijarse en el lazo interno común que las unía en el fondo, que era la intencionalidad.

(OPC, p.307)

El término intencionalidad, que define la relación que se establece entre los diferentes textos campoamorianos convirtiéndolos en un corpus bien delimitado, es sinónimo de segunda intención, o lo que es lo mismo, cierta malicia en el fondo. Solo unas líneas más y el poeta llegará a equiparar intencionalidad con humorismos, y éste con humoradas,

porque en la mayor parte de esas expansiones de genio abierto, que el vulgo suele llamar salida de tono, prepondera la tendencia irónico-sentimental que se entiende por humorismo.

(OPC, p.309)

A partir de este momento el prólogo va a ser un alegato en favor del humorismo en poesía. Para llevarlo a cabo Campoamor empezará por definir qué es humorismo:

la contraposición de situaciones, de ideas, actos o pasiones encontradas. La oposición de las cosas en situación antitética suele hacer reír con tristeza.

(OPC, p. 310)

y a esta definición genérica añadirá la descripción del escritor humorista, para quien es imprescindible, dice el autor, mantener la distancia necesaria para poder observar situaciones desde una posición privilegiada. El

humorista

parece que domina los asuntos desde más altura, y que se hace superior a nuestras ambiciones y a nuestras finalidades, pintando a la Locura con toga de magistrado, y a la Muerte con gorra de cascabeles.

(OPC, p. 311)

únicamente la distancia otorga al autor la superioridad necesaria para poder transmitir al lector, mediante esa especie de

mezcla de llanto y de risa, una sobreexcitación nerviosa de un encanto indefinible

(OPC, p. 311)

que bien puede identificarse con la ironía. Y para Campoamor cualquier autor capaz de transmitir a su obra el humorismo, como lo contienen las obras de Cervantes y Shakespeare,

los dos grandes pensadores más humorísticos del mundo,

(OPC, p. 311)

está por encima de aquellos que carecen de este rasgo.

Decíamos que Campoamor considera que el nexo que da cohesión a su obra poética es la *intencionalidad*, esto es, el sentido del humor, la doble intención, la ironía, y que ésta se define como *humorismo*, rasgo que comparten únicamente Cervantes, Shakespeare y, evidentemente, el mismo don Ramón, de donde deducimos que

estas bagatelas escritas para los álbumes y los

abanicos de mis amigas, o recogidos de los  
retazos sobrantes de doloras y pequeños poemas,  
(OPC, p. 308)

son, por ser la expresión más genuina del  
humorismo -no en vano son Humoradas-, poemas cuya  
intencionalidad específica los equipara a las  
composiciones de Cervantes y Shakespeare.