La desilusión poética de Espronceda: realidad y poesía irreconciliables

La obra poética de Espronceda hubo de esperar ciento veintisiete años para poder contar con una rigurosa edición crítica que fijase la cronología de los poemas hasta la fecha conocidos como auténticos del autor, y diese a la luz algunos más [1]. Este suceso tan básico nos llega después de innumerables artículos y no pocos libros sobre los más dispares aspectos, no sólo de la obra, sino de la figura del poeta, cuya popularidad se debe, junto con su breve colección de poesías, a su personificación del movimiento literario que en el siglo XIX desentumece las letras españolas del que se solía considerar frío y arquetípico Neoclasicismo afrancesado.

Teniendo en cuenta la edición crítica de Robert Marrast —hasta hoy definitiva— y el preeminente lugar que justificadamente ocupa el poeta en el Romanticismo de la primera mitad del Ochocientos, así como el interés que su obra y personalidad siguen despertando, nos proponemos replantear un sentido fundamental de su poesía [2]. Desde una perspectiva más serena y de

---

[1] Robert Marrast, en su edición de José de Espronceda, *Poésies lyriques et fragments épiques* (Paris: Ed. Hispanoamericanas, 1969). Uso la versión española (Madrid: Castalia, 1970).

[2] Conocemos dos ensayos sobre el pensamiento del poeta. A. Bonilla y San Martín, "El pensamiento de Espronceda", *España Moderna*, 234 (junio

un alcance mayor del que hasta ahora ha sido posible, se tratará de aclarar el porqué del signo de desilusión de los poemas de Espronceda a raíz de una contradicción básica entre su postura vital y su manifestación artística.

En la presente ocasión nos ocuparemos solamente de la poesía lírica, dejando a un lado la narrativa [3] y la épica. En los poemas elegidos se omitirá el análisis temático estructural. Primero, por no considerarlo ninguna novedad, aparte de que exigiría más espacio del que disponemos, aunque fuese poca la materia estudiada; y, segundo, porque esta faceta de la crítica es tangencial a nuestra perspectiva. Nos interesa el poema tan sólo en la medida en que ilustra o expone el ideario del poeta en el lugar correspondiente de su desarrollo y maduración intelectuales; en otras palabras, la intuición de la realidad mediante la creación poética, manifiesto en Espronceda del desajuste entre lo ambicionado y lo alcanzable.

La fecha del nacimiento de Espronceda coincide con la invasión napoleónica de 1808 y bajo este signo de conflicto se va a desarrollar su breve y contradictoria existencia que, a riesgo de subestimarla, podría escindirse en tres segmentos: lo político, lo sentimental y lo literario. La política consumió a Espronceda de tal modo que si alguna ideología llegó a formular fue una ideología política [4]. Intervino en ella siempre directamente, militando sin falta en el bando liberal. De jovenzuelo fue conspirador en sociedades secretas, actuó como insurgente y amotinado ya de mozo, llegando a ser brevemente en sus últimos meses de vida diplomático y, a la vez, diputado de Cortes. El amor, mayormente el agridulce decenio compartido con Teresa Mancha, le absorbió con tanta fuerza como la política, si bien no por tan-

---

de 1908), 69-101. Y Homero Castillo, "Filosofía y arte de Espronceda", *Hispania,* 34 (1957), 357-362. El primero, poco menos que inasequible hoy, es vago y poco conclusivo, mientras que el segundo apenas si dispone del suficiente número de páginas para plantear seriamente el asunto. En inglés, el artículo de Walter T. Pattison, "On Espronceda's Personality", *PMLA,* 61 (1946), 1126-1145, está admirablemente concebido.

[3] Véase mi artículo "Análisis formal de la poesía de Espronceda: Tres poemas narrativos", *RHM,* 35 (1969), 370-375.

[4] Véase Guillermo Carnero, "El republicanismo de Espronceda", *Ínsula,* 326 (enero de 1974), 1 y 16.

tos años. En cuanto a la literatura, en ella vierte ambos cauces de resultas que unas veces la presencia de su página es arma social o política y, otras, desahogo íntimo. De hecho, su vida dio lugar a gran parte de su literatura. Apenas escribió un poema por mero esteticismo, sino con miras a dar rienda a un sentimiento cuyo arranque nunca estuvo muy distante de su circunstancia, ya fuese en memoria del amigo muerto en una campaña, como el soneto *A la muerte de Don Joaquín de Pablo,* o en grito de dolor por su propia desventura, como el *Canto a Teresa.* Ciertamente no todas las poesías espronceda nas germinan de una realidad inminente ni todas aquellas que lo hacen son buenas. Pero sin temor a equivocación puede afirmarse que, entre los poemas más importantes de Espronceda, aquellos cuya ascendencia proviene de la realidad cotidiana, o bien de la realidad íntima del poeta, ajenos al arte por el arte, y que obedecen a una razón de ser extrínseca a lo estrictamente literario, son obras maestras. La distancia estética en la poesía de Espronceda, sin menoscabo de su arte, nunca es muy dilatada.

Lo político y lo sentimental, las dos constantes a lo largo de su poesía, expresan con un sentido plenamente comprensible el prurito de libertad a la vez que el desengaño amoroso. En ambos casos el poeta recarga las tintas a medida que pasan los años, volviéndose cada vez más subjetivo e intransigente. Así, en la veta política pasa de una composición de tono general y tenue como lo es la temprana elegía *A la patria* a las *Canciones,* vibrantes de tono y fulminantes en el tema. En la estría amorosa la transformación es muy semejante. El amor semiesperanzado, dulce y nostálgico, cantado en el soneto *Fresca, lozana, pura y olorosa* no tarda en extinguirse. Cada vez más carente de tonos alegres, suavizadores de las consabidas desilusiones del amor, su lírica amatoria desemboca en cantos amargos de indiferencia a la vida y maldición a la amada, como en *Jarifa en una orgía* donde el sufrimiento del poeta mismo no deja lugar a dudas. La trayectoria sugiere una creciente noción por parte de Espronceda del abismo que separa lo que como poeta le es dado imaginar y lo que como hombre tiene a su alcance. Nos hallamos, pues, con una dislocación fundamental entre la postura vital y la manifestación artística que explica el porqué del índice ascendiente

de angustia y rebelión. La intelección de esta inconexión de planos —lo realizable frente a lo imaginable— desespera a Espronceda; primero, por saberse incapaz de salvar la distancia que los separa; y, segundo, por no poder ajustarse al desnivel conformándose con su suerte. De aquí la contradicción básica, quid del Romanticismo, entre vivencia real y vivencia imaginada.

La vida de este romántico tiende a la acción política cuyo propósito es la creación de una sociedad que permita el máximo de libertad individual para cada uno de sus miembros. Su poesía, en cambio, preconiza una libertad individual que no respeta la sociedad —ni sus miembros— por ser intrínseca y roussonianamente corruptiva. Llevadas ambas manifestaciones a su último alcance, nos hallamos con la imposibilidad de conciliarlas —se excluyen sin remedio. Ya que, de poder alcanzar el individuo cuanta libertad se le antoja, según postulan los versos espronceda-nos, entonces la sociedad por la cual lucha cotidianamente el poeta no podría sobrevivir.

La poesía de Espronceda no es de pensamiento, sino de sentimiento e intuición, totalmente afectiva. Se siente impelido a la creación del poema como romántico que en toda seriedad pretende redimir al mundo, no en rigurosos términos filosóficos, sino haciendo uso de una lógica intrínseca intuitiva. Al contrario del Neoclasicismo, destinado a las minorías cultas, el Romanticismo es un fenómeno que cuenta con el gran público. Los románticos no son intelectuales en su mayoría, de modo que el ideario hallado en sus poemas se debe al cometido emocional que el poeta deriva de una situación humana dada y que luego sabe expresar líricamente. Después de todo, la musa de la lírica romántica es la exaltación sentimental. La fundamental convicción de que el mundo no es tan invariable y veraz como se había alguna vez supuesto —resultado del rechazo de un concepto centrípeta a favor del concepto centrífugo del universo a fines del siglo XVIII— matiza la estética romántica de tonos depresivos. Sobre Espronceda pesa, pues, además de su irresolvible dilema personal, este *Zeitgeist* de visión pesimista del ser humano y su mundo.

Así es como la poesía europea del siglo XIX deja de ser el estudiado pasatiempo neoclásico convirtiéndose en un género com-

prometido, pregón de una conciencia social idealista que proclama el avance hacia naciones de libertad —moral, política, social— sin freno. Por su parte los románticos inician la ruptura con la polimetría desbordada y la abundancia de fragmentos que caracteriza la nueva poesía que hacen triunfar. Pero España, que trajo de fuera el método y el artificio románticos, no hace sino palpar la hondura del espíritu que condiciona el Romanticismo europeo. De ahí nuestro erial romántico, donde sólo el duque de Rivas, Zorrilla, Espronceda, Bécquer y Rosalía de Castro logran salvarse del retoricismo y la imitación. No tenemos el contrapeso de un movimiento intelectual que afirme la nueva estética. Y así, las obras de los románticos españoles, desprovistos de una filosofía nata e incapaces de digerir de primera mano las ideas foráneas —de los poetas citados sólo Bécquer sabía alemán—, denotan un escaso lastre metafísico disfrazado con una serie de sobados conceptos con un mínimo de su sentido original. El propio Espronceda no se remonta a las alturas filosóficas para cumplir su misión de poeta romántico —el enfrentamiento a la injusticia y a la maldad sociales en los versos de protesta social, o el desengaño amoroso surgido al no coincidir la mujer deseada con la conseguida en los de tema sentimental. La única filosofía de Espronceda la constituye la ideología cotidiana, que da lugar ya al gozo ya a la insatisfacción, según sus aspiraciones sean cumplidas o defraudadas en el "pasar" de la realidad inmediata que, en parte, vierte en su poesía. No carece, pues, de un programa filosófico —modo de vivir en este caso y menos de pensar— mediante el cual regirse; pero tampoco puede clasificársele de poeta metafísico, porque no lo es. El genio de Espronceda, más que una filosofía estudiada y consecuente de la reflexión —tiene una formación intelectual de poco relieve—, obedece a una actitud a tono con el ambiente de la época. Lo cual no impide que sus dotes residan por encima del *maelstrom* romántico general. Hombre altamente personal e impulsivo, fue un ser hiperestésico que jamás supo, o acaso quiso, supeditar la emoción desbordante a la reflexión sostenida. En la poesía se valió siempre de la sensibilidad, que unas veces le condujo al deleite y las más a la amargura del desengaño. Significativamente, Espronceda opera en un movimiento cuyo sistema de contrasentidos re-

presenta, aun en términos filosóficos, una estética de sentimientos [5].

El liberalismo de Espronceda le llevó a odiar al déspota Fernando VII, y contra este tirano absolutista luchó enardecido dentro de España y, una vez exiliado, desde el extranjero. Patriotismo y libertad son dos conceptos en los que cree firmemente y que se unen para él en el primer período de vida adulta, desde mediados de 1827 cuando huye de España, hasta principios de 1833 al terminar el destierro de los liberales [6]. En el curso de estos largos cinco años, la mayoría de los exiliados tuvo que procurarse el sustento con que suplementar las subvenciones de un simpatizante gobierno británico. El duque de Rivas pintaba cuadros, Espronceda daba lecciones de esgrima, otros daban clases particulares, en fin, cada uno hacía lo que podía; pero la principal preocupación de todos era el mejoramiento de la situación política española y, siendo casi todos hombres de letras, no dejaron de usar la pluma como el arma más adecuada. Inspirado en campañas o figuras liberales, Espronceda hizo mucha poesía política hasta el fin de sus días, según prueba el último soneto que compuso, *A Guardia,* perteneciente a esta clase. Casi toda ella es digna del olvido por su carácter de circunstancialidad e intranscendencia. El romanticismo político de Espronceda, al igual que el de sus compatriotas, fue mayormente un movimiento de protesta, pues no preconizaron ningún plan a desarrollar ni detallaron programa alguno que supliese los valores que ellos mismos despreciaban. El Romanticismo es, efectivamente y en todo momento, una revolución de signo negativo, una aceptación final —emocional, no intelectual— del descrédito que los *philosophes* franceses de la Ilustración pronuncian sobre las viejas tradiciones.

La soledad del exilio, sin embargo, da lugar a un poema nostálgico, fechado en Londres en 1829, que trasciende el momento histórico de su creación y resulta ser la mejor canción patriótica

---

[5] Julián Marías, *Historia de la filosofía,* 20.ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1967), pág. 321.

[6] El fenómeno del exilio y la correspondencia de los bandos están explorados magistralmente por Vincente Llórens, *Liberales y románticos,* 2.ª ed. (Madrid: Castalia, 1968).

que había de escribir. Titulada *A la patria,* esta elegía lamenta el sufrimiento de España a manos del tirano que la desangra con la muerte de los más valerosos y la deshonra con su mandato caprichoso. El poeta desterrado, inmiscuido en el poema, contempla el doloroso aspecto que ofrece la nación, recordando a la vez la gloria de antaño. Aflora de este modo el contraste entre la España esplendorosa de ayer según la imagina el poeta y el amargo momento actual en que la contempla.

El poema aprehende una realidad total al abarcar la patria y a los que por ella sufren, dentro y fuera; al rey causante de toda su desgracia y a los héroes que en siglos pasados la hicieron gloriosa. Pero aunque todo ello posea fijeza histórica su valía alcanza mucho más allá de la época fernandina por ser un poema que encierra lo concreto en un arcano universalizante. Ni un nombre propio se menciona, mas sabemos que Mariana Pineda, José María de Torrijos, Juan Martín el "Empecinado", Fernando VII y otros personajes le otorgan vigencia de época. Espronceda consigue elevar lo circunstancial a lo universal, confiriéndole así mérito a un capítulo histórico dado, y convirtiéndolo en paradigma de la condición humana con un significado que todos podemos compartir aun a hurto de fechas y de nombres. No se trata de una composición sin fallos, ya que los tiene al menos para el lector actual, a quien le resultará insulsa la última estrofa ossiánica y los acusados rasgos de Meléndez Valdés, Herrera y Quevedo [7]. Con todo y con ello, es ésta la primera y única expresión de su diario patriótico en verso hecha con gravedad y candor. Aquí se revela Espronceda como hombre de credo liberal, consciente de las consecuencias traídas por el yugo de un rey absolutista y cruel que lleva a la nación al ocaso y a

---

[7] Los matices de Ossián, Meléndez y Herrera han sido apuntados repetidas veces por otros críticos. Sin embargo, la presencia de Quevedo la señalamos por vez primera, con motivo de los versos "¿Qué se hicieron tus muros torreados? / ¡Oh mi patria querida!", eco del conocido soneto del poeta barroco cuyo primer cuarteto empieza así "Miré los muros de la patria mía", donde también se lamenta no el ocaso de una España gloriosa, como lo interpretaron Espronceda y Menéndez Palayo, sino el fin de los días del poeta mismo. Véase Edward M. Wilson, "Guillén and Quevedo on Death", *Atlante,* I (1953), 22-26.

sus compatriotas a la muerte, o al exilio que él comparte. Esta afirmación de valores, exaltación que se repite en diversos otros poemas menos logrados, se depura y culmina en el ciclo de las *Canciones,* poemas que gravitan en torno al mismo punto central —la libertad a ultranza—.

Las *Canciones* señalan la etapa más notable de la lírica de pensamiento o idea en Espronceda. De inspiración netamente personal, el poeta asume por única vez la misión de reformista que, como romántico, pretendió en todo tiempo desempeñar, dando lugar a una poesía caracterizada por la bivalencia de la violenta exaltación de la propia personalidad, así como por el manifiesto de un ansia de libertad. El colectivismo más ajeno al poeta visto en *A la patria,* y el tono político de veta patriótica de ésta, se convierten ahora en una expresión intensamente subjetivista del autor y en la actitud de protesta social nada conformista. Hemos pasado de la nación al ciudadano y de lo patriótico a lo social, revelándose así una continuidad de desarrollo lógico en la ideología de Espronceda que pocos se hallan prontos a concederle. En las *Canciones* dirige su ataque a la sociedad en atención a dos directrices: la libertad del ciudadano y la libertad moral. Proclaman un fin ético donde la libertad del hombre se observa como aspiración máxima en oposición a la sanción social. Persuasivas en su vituperio contra el mundo civilizado, si bien mezquino e injusto, son arma de combate en apoyo de la independencia total del ser humano. El hombre ha conseguido vivir en paz con la soledad del universo, mas no le es dada la convivencia de la armonía social. Él está a un lado, y el resto del mundo se halla en el bando opuesto [8].

De no haber escrito nada más que sus cinco *Canciones,* la fama de Espronceda difícilmente habría disminuido. Salvo una de ellas, *El canto del cosaco,* las *Canciones,* no sólo por su novísimo estilo polimétrico, sonoro y arrollador, limpio de todo adorno, sino también por su concepto de poesía comprometida,

---

[8] Una síntesis interpretadora de la filosofía que informa el movimiento romántico literario lo ofrece Morse Peckham en "Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations", *Studies in Romanticism,* I (1961), 1-8.

inauguran una tradición poética en España [9]. *El canto del cosaco,* por su tradicional estructura de cuartetos, su lenguaje poco fuera de lo convencional —tema y tono manidamente románticos—, queda casi al margen de la *Canción del pirata, El mendigo, El verdugo* y *El reo de muerte,* que además fueron escritas en el plazo de un año, mientras que aquélla fue redactada aproximadamente cuatro años más tarde. Indudablemente, la elaboración rápida de las cuatro últimas obedece a una unidad de concepto, prisa poco acostumbrada en Espronceda, quien nunca apuró gran cosa su creación poética, ya porque prefiriese la vivencia real a la imaginada o por preocuparse de perfeccionarla a ésta. Cada una de ellas erige un solo personaje —el *Pirata, Mendigo* y el *Verdugo* están además escritas en la primera persona—, cuya vida el poeta aprovecha para trazar una estilización de la esclavitud, la miseria, la opresión y la crueldad infligidas al individuo por la sociedad. En el caso del pirata y del mendigo, ambos consiguen, mediante su autoalienamiento, zafarse del yugo social. En cambio, el verdugo y el reo de muerte son víctimas de la sociedad y depositarios de su odio. Dado el temple rebelde del poeta, las figuras del pirata y el mendigo están muy por encima de las de los otros dos caracteres. La vanagloria arrogante de aquéllos, que los ha llevado a triunfar en un ambiente hostil, se opone al sentimiento de decepción y amargura en los otros. Espronceda celebra la soberanía del pirata y la independencia del mendigo porque como símbolos personifican al hombre capaz de prevalecer sobre la sociedad, mientras que tanto al verdugo como al reo los compadece en su impotencia por superar un sino aciago. La idelización de las cuatro figuras, en oposición a la sintetizada sociedad de signo negativo, constituye la paradoja de una continuación del escepticismo de la Ilustración y una discontinuación que resulta de la incapacidad de Espronceda de poder soportar la separación de un pasado remoto. Nos referimos no sólo al pasado de la España medieval al estilo de García Gutiérrez, sino a la de los mendigos, verdugos, reos de muerte y, más tarde, virginales *donne angelicate.*

La *Canción del pirata,* clave de bóveda de la poesía román-

---

[9] Marrast, pág. 37.

tica, manifiesta, como ningún otro poema de Espronceda, el ansia y el gozo de la libertad del individuo en perjuicio de la sociedad. Repetido cinco veces, el segundo verso del estribillo, "Que es mi Dios la libertad", sirve de trasfondo constante al curso de la vida de un proscrito siempre en peligro de perderla. Por otra parte, el estribillo solo bastaría para horrorizar al lector medianamente católico de mediados del siglo XIX. Hay un aspecto implícitamente blasfemo en estos versos que equivalen a un "no tengo otro dios que mi propia voluntad" —negación no sólo social, sino religiosa—. Pronto nos damos cuenta de que vida y libertad son una, puesto que el gozo de ésta proviene de haber sufrido bajo la sociedad opresora, según atestiguan los versos "cuando el yugo / del esclavo, / como un bravo / sacudí", antípodas del citado anteriormente. Perder la libertad equivale a perder la vida, que el pirata se juega con gusto al sentirse superior a todo hombre del bando opuesto, es decir, social. Su desprecio a la vida sólo rige en cuanto no pueda determinarla un rumbo autónomo, ajeno a las trabas impuestas por leyes humanas e incluso divinas, ya que el pirata no cree en otro Dios que la libertad. Al contrario del escapado que huye para eludir su condena, pero que gustoso volvería al seno social de indultársele el crimen, el pirata rechaza semejante arreglo ya que para él la convivencia social, aun como exculpado, equivale a una existencia tasada. El *Pirata* es seguramente la poesía más romántica y, en apariencia, la menos social de las *Canciones*. El poema parece ser un grito de libertad en beneficio de un aventurero sin perjuicio de nadie; a lo sumo, expresión de una actitud desafiante a la sociedad y posiblemente al mundo, pero todavía no de condena. Sin embargo, es claro que el pirata perjudica a los demás hombres, como mínimo a los que hace presa e indirectamente a los seres que de las víctimas dependen. En este detalle precisamente vemos ahora la ceguera romántica que, de nuevo, se resiente de una paradójica contradicción entre la postura ideal anhelada y lo que supondría la realización de semejante programa. Cuando Espronceda celebra su dios, la libertad, alguien o algo han de serle sacrificados.

La nota de admiración que Espronceda había expresado hacia el pirata aparece nuevamente en *El mendigo,* poema estructuralmente gemelo de aquél. En éste el individuo vive dentro de la

sociedad, al menos aparentemente —el pirata está espiritual y físicamente distanciado—; sin embargo, su actitud interior denota el desprecio que por ella siente. Vive a costa de ella, escudándose hipócritamente en el temor que de Dios siente el prójimo. Ser en quien él no cree. El mendigo es un farsante que se burla tanto de sus benefactores como de sus malhechores, ufano de su miseria en un trastrueque insólito de valores. Sin Dios, compañías, necesidades, posesiones ni otra creencia que lo sustente —aparte de un cinismo malsano—, el mendigo es un nihilista redomado. Su figura se halla al otro extremo de la elevada y desafiante del pirata, pues si éste proclama su libertad abiertamente, aquél lo hace de forma inicua y solapada. Espronceda retrata un individuo que vive *de* la sociedad y no *en* ella, al margen y a costa de ella. El mendigo invierte los valores sociales y usándolos como arma de doble filo, vence a la sociedad en su propio terreno. La condena aquí presente es digna del género picaresco y, en efecto, el mendigo en la medida en que se vale de su astucia para vivir a costa del prójimo sin tener que trabajar es un pícaro, aunque su falta de apetencias nos lleva a pensar en un estoicismo turbio. La denuncia trazada por Espronceda es desoladora, porque si las clases sociales que lo socorren están guiadas tan sólo por el interés y temor a Dios desde su muelle lujo y, por tanto, resultan despreciables, el mendigo lo es todavía más por su vacío espiritual que nada desea, en nada cree y nada espera. Este nihilismo es deshumanizante en cuanto al mendigo se refiere por tratarse de una postura filosófica, pero en cuanto a la sociedad, el resultado es la anarquía. Espronceda parece exigir nada menos que una renovación de valores sociales para que, sin tener que violarlos, pueda el individuo vivir como tal, integrado en el ambiente social. Mas, nuevamente, la no sujeción del individuo a una autoridad social, según postula el poeta, carece de sentido ulterior. Una libertad personal ilimitada precluye la existencia de una entidad social donde todos los miembros disfruten de igual autonomía.

El pesimismo que aqueja al poeta se evidencia claramente en una sátira de la sociedad llevada a cabo por un vengador cuyo puesto es de costumbre el más bajo, pero que mediante un escepticismo total, parece señorearse de todo. Por estar constituida la

sociedad tan inicuamente, Espronceda sanciona el proceder de alguien que, mofándose de los valores establecidos, saca provecho para sí. La visión del hombre solo contra todos, constante de las *Canciones,* cobra un tono más mordaz en *El mendigo* que en cualquiera de las otras.

De la sinceridad del humanismo de Espronceda, tanto en su vida como en su obra, no hay lugar a dudas. Testimonio tenemos de su caridad para con los pobres y nadie puede poner en juicio el desinterés con que se aunó al ideal liberal que favorecía el derrocamiento de un régimen opresor [10]. La conmiseración expresada por el verdugo y el reo alude directamente a una censura de la sociedad que engendra injusticia tan deplorable. Sufre el escarnio y la afrenta mayores el verdugo, que hasta el poema de Espronceda había permanecido en la literatura española como un olvidado personaje anónimo. Es el propio Espronceda quien, enajenándose en la figura del ajusticiador, se adjudica este punto de mira subjetivo para poder comunicar desde dentro el dolor que exteriormente acostumbramos a confundir con la crueldad despiadada. El poema confiere calor humano a esta figura tradicionalmente aborrecible y llega al extremo improbable de infundir ternura en el ánimo del lector cuando en escena familiar la mujer y el hijo del verdugo revelan el terrible legado que pesa sobre éste. El verdugo aparece, de modo paradójico, como la víctima y no el ajusticiador. La sociedad vierte en él su odio y su deseo de venganza forzándolo a ejecutar el castigo más inhumano sin embarazo de su propia humanidad. Se le elige como instrumento de la maldad social haciendo caso omiso de sus sentimientos, para pasar seguidamente a despreciarle por su oficio señalado, lanzándolo, por último, al oprobio inmerecido. No obstante, interpretar la imagen del verdugo demasiado cerradamente sería restarle el amplio alcance simbólico que posee. Con los versos "En mí vive la historia del mundo" y "Yo aún existo, / fiel recuerdo de edades pasadas", Espronceda sugiere una imperecedera constante a través de la historia —la maldad del hombre para con sus semejantes—. Este aspecto imborrable que impulsa por naturaleza al ser humano hacia el delito contra su prójimo

---

[10] Pattison, pág. 1141.

tiene también su ascendiente divino que lo ha dotado de genio para el mal. El poeta no calla la condición de *imago Dei* bajo la cual siempre ha sido considerado el hombre, mostrando así su escepticismo de un Dios justo y misericordioso que lo salve del mundo creado por Él, tan imperfecto como las criaturas que lo pueblan. *El verdugo* es, pues, metáfora conceptuosa que simboliza el grano de maldad ínsito a lo largo de los siglos en todo hombre, capaz, como individuo, de vileza hacia el prójimo y, como ente social, de hacer víctima de su propia perversidad a sus semejantes.

La canción *El reo de muerte* —la más larga y de tintas más negras de todas las consideradas hasta ahora—, además de recordar un Madrid inhóspito y desalmado, entronca con la marea romántica europea no sólo en el empleo de una figura desposeída, sino también en la simbología de la cárcel como microcosmos constreñidor del hombre [11]. La imagen se nos ofrece anteriormente en la poesía española con regularidad, de modo especial en el Romancero. En esta coyuntura, la alienación de la sociedad es completa. La desesperación de un preso contrastada con la indiferencia general de los carceleros que le han sentenciado a la soledad anticipadora de la muerte por un crimen ni siquiera aludido, constata la profunda desorientación ante la vida que, como hombre del Romanticismo, acongoja a Espronceda. El crimen, si lo hubo, no es sentido como motivo de arrepentimiento, como tampoco lo es el inevitable castigo. La omnipresencia de un sino contrario augura de manera tan fatídica sobre la cabeza del reo que cualquier esfuerzo por torcer su suerte habría fracasado irremisiblemente. El único escape que se le ofrece al condenado es el sueño, donde recuerda otros tiempos felices siquiera fugacísimos. Pero aun este bálsamo lo retira la sociedad condenadora causando un absurdo juego de opósitos al contrastar el ominoso silencio del condenado a muerte con los gritos de una orgía nocturna. La amargante interrupción iguala el desorden social exterior, donde nada tiene sentido, con la pesadilla y el duermevela que se suceden alucinadoramente en la celda. La insensibilidad de la sociedad hacia el cautivo lo hiere de tal grado que en deses-

[11] Donald L. Shaw, "Towards the Understanding of Spanish Romanticism", *MLR*, 58 (1963), 194.

peración maldice de sí mismo y de la vida en general. El dictamen calderoniano, expresado por un Segismundo igualmente preso y soñador, de que el mayor delito del hombre es el haber nacido, cobra nueva vigencia al percatarnos de la universal maldición que Espronceda pone en labios de su personaje. No parece haber cometido otro crimen que el haber nacido. La vida del hombre es una prisión y la condena que nos aguarda a todos es la sentencia de muerte; de aquí que la única actitud que se deriva de esta imagen sombría sea la maldición de la existencia humana [12]. El destino ciego ha llevado al poeta a declarar airadamente que la vida carece de libertad de toda índole —política, social y moral— como cárcel que lo atosiga y que acaba por apagar su existencia.

El reo de muerte es un poema del desengaño, término final del pesimismo espronceda no en la negación absoluta de la jerarquía de valores establecidos. Es éste un pesimismo radical cuyo objeto y sujeto únicos son el hombre —a Espronceda le trae sin cuidado la incógnita metafísica que supone esta tendencia suya al nihilismo—. Le preocupa, sí, la relación entre el individuo y su circunstancia social y, de modo paralelo, la correspondencia entre su persona sentimental y el objeto amado —la mujer—. Veremos muy pronto este último juego. En ambos casos, aun anticipándonos un poco, puede afirmarse que el poeta considera al hombre en perpetua lucha con la sociedad, exponiéndose a perder la libertad —o lo que es para él igual, la vida— siempre y cuando acate la escala institucional de valores. Tan sólo la voluntaria alienación del cuerpo social, ya bien trastrocando la citada escala de valores en beneficio propio, según el caso de *El mendigo,* o ya desenterrándose del cuerpo político, como sucede en la *Canción del pirata,* podrá salvar al hombre del amalgamiento y la persecución anonadadores.

La repulsa del orden social ha supuesto la búsqueda de una nueva vivencia en la cual el individuo afirma sus derechos plenamente y a expensas de sus congéneres. Sin embargo, según hemos observado, las alternativas lejos de ser deseables u ope-

---

12 Donald L. Shaw, *A Literary History of Spain: The Nineteenth Century.* (New York: Barnes and Noble, 1972), pág. 15.

rantes dada su índole contradictoria, revelan la angustia del poeta consciente de una crisis de época y personal a la vez. El sentimiento y el egocentrismo son ahora supremos en desdoro de la razón y la jerarquía social establecida.

En el temprano soneto *A Eva* —la mujer por antonomasia también aludida en el *Canto a Teresa*— aparece el tema de la condena del género humano sin asomos de esperanza por parte de un Dios iracundo. Sobre este Dios recae implícitamente la culpa de la vida desgraciada del hombre, ya que como Creador no es consecuente. En vez de consolar, aflige, y en lugar de proteger, permanecen "los poderes celestiales indiferentes al dolor del hombre" [13]. El agnosticismo que Espronceda manifiesta es el primer indicio en el Romanticismo español de la ruptura del lazo que hasta este momento ha mantenido unidas a la literatura y a la religión. El planteamiento político viene a suplantar a la religión en el papel de bienhechora eficaz del hombre en su lucha con un azar contrario. En adelante, quien acaso consiga abrirse paso será el hombre político y no el religioso [14].

Así como en la vida civil la política es su norte, el amor representa el sentimiento más fuerte en la intimidad de Espronceda. A Teresa, la mujer fatal en su vida amorosa, debemos la inspiración de la segunda gran categoría del verso espronceciano —la lírica emotiva o de sentimientos—. El tema será siempre la mujer, a quien el poeta confunde con el amor [15]. Si su intimidad se revela a modo de catarsis en los poemas más notables como son *Jarifa* y el *Canto a Teresa,* el tono personal auténtico que tarda en brotar de modo tan confesional nunca está ausente siquiera de su lírica emotiva novel. Sus versos juveniles de este género son de factura seudoclásica y lenguaje convencional, muestra a lo sumo de la desenvoltura con que sabe emplear los *topoi* y los esquemas métricos aprendidos de Alberto Lista —la oda, la octa-

---

13 Francisco García Lorca, "Espronceda y el paraíso", *Romanic Review,* 43 (1952), pág. 198.

14 Geoffrey H. Hartman, "Romanticism and 'Anti-Self-Consciousness'", en *Romanticism and Consciousness,* ed Harold Bloom (New York: Norton, 1970), pág. 52.

15 Esteban Pujals, *Espronceda y Lord Byron* (Madrid: C. S. I. C., 1951), pág. 36.

va real y el soneto—. Éste, joya renacentista y barroca en manos de Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora y Quevedo, apenas si es cultivado por los románticos, quienes huyen de su forma rígida. Su estructura no admite el típico ritmo abundoso, sino que exige un lenguaje sobrio y reconcentrado. De Bécquer conocemos solamente un soneto, pero Espronceda llega a escribir nueve, no todos ellos de un período fijo de su obra, sino hechos a lo largo de su vida. Uno, escrito antes de cumplir los veinte años, posiblemente sea su primer gran poema amatorio. Conocida por el el verso inicial *Fresca, lozana, pura y olorosa,* esta composición envidia muy poco a la que figura de prólogo al tomo de las Poesías y compuesta en sus últimos años, el soneto *A XXX dedicándole estas poesías.* El primero obedece todavía a cánones clásicos, sobre todo si nos fijamos en la metáfora rosa-ilusión de amor que lo anima. Compuesto con una soltura admirable, descuella desde el primer verso una nota levemente sensual idónea al amor temprano y candoroso. Encerrados en el poema hay dos pensamientos vinculados: el gozo de la belleza de la rosa, y la pena sobrevenida por su breve existencia, aparecido en los cuartetos, y el curso paralelo del amor —esperanza y dolor de la pérdida— que se insinúa en los tercetos. Salva a este soneto del grupo de poemas secundario de Espronceda un léxico poético personal que anuncia la sencillez y expresividad espontáneas tan suyas en años venideros. Su viso fundamentalmente romántico puede apreciarse en el juego de opósitos en función de la metáfora de la flor y el amor del poeta —frescura-marchitez, esperanza-caducidad— concordante con la mentada estructura bimembre. Como mojón inicial del pensamiento de su autor, en el soneto se vislumbra la creencia de que el amor conlleva un sino inevitable de amargura, sentimiento momentáneamente aliviado por la vana ilusión de la esperanza. A medida que pasen los años veremos cómo esta ilusión inicial disminuirá cada vez más y la amargura acabará por convertirse en desengaño completo.

De rara índole filosófica por su aire sosegado y discursivo, tan inesperado en la personalidad de Espronceda, *A una estrella* traza la senda amorosa del poeta desde la felicidad incipiente hasta la apatía glacial en que termina, pasando por la tristeza

y el dolor experimentados por la pérdida de la amada. En la lírica romántica el amor es siempre imposible o efímero. Aquí ocurre lo último. *A una estrella* es el lamento dialéctico entre el poeta y una estrella acerca del gozo y la pena compartidos. La estrella viene a representar la ilusión del poeta, refulgente cuando el amante se siente dichoso y apagada al sufrir del desdichado, en una *pathetic fallacy* íntimamente compartida. Luz-felicidad es así la metáfora central del poema que une los dos sujetos. La estrella se humana al proyectarse en ella el sentimiento doloroso y nostálgico del poeta, de modo que la "timidez", "tristeza", "juventud" y "melancolía" que se le atribuyen no son sino eco del estado de ánimo de aquél. El poeta, cerrado sobre sí mismo, pretende la compañía del astro como consuelo mudo e inalcanzable —y por consiguiente incapaz de producirle nueva herida— tras el desengaño amoroso. La estrella, fiel según el poeta, que con ella se identifica quizá a sabiendas de la futilidad de tal acercamiento, eleva el amor a un plano idealista al propagar su luz perpetua y radiante. El amor humano, desgraciadamente, sufre la misma caducidad de quienes lo sienten, rara vez alcanzando la perfección por ellos deseada. Por lo tanto, incapaz el poeta de reconciliar su ilusión amorosa con la realidad del destino del hombre, dimite de la vida. En estas dos primeras poesías Espronceda evita la estridencia sentimental. En *Fresca, lozana, ...* todavía admite la posibilidad de que exista un amor capaz de ilusionar al hombre aunque la felicidad derivada dure escaso tiempo. El tono insistente pero contenido de *A una estrella* manifiesta el avance del concepto pesimista del amor que el poeta va adquiriendo. La determinación de una desesperanza irrevocable que concluye en un cansancio de vivir es una nueva actitud de la que Espronceda jamás se desviará.

Los tonos recogidos de sentimiento amoroso, que caracterizan estas dos últimas poesías, desaparecen para ser suplantados por la agitación y la violencia que informan *A Jarifa en una orgía,* el poema más famoso de Espronceda después de la *Canción del pirata.* El más amargo de cuantos escribió, no deja piedra sobre piedra en cuanto al sino del hombre en el mundo. A Espronceda lo roe la triste realidad en que se ve sumido. Sabe que ésta no responde a lo que él aspira y se da cuenta de que, salvo la muerte,

es cuanto puede esperar. Como un drogadicto que acaba por aborrecer su dosis intoxicante —"... aturdan mi revuelta fantasía / los brindis y el estruendo del festín"—, el poeta, a despecho de sí mismo, se ve preso de las pasiones del amor impuro que termina hastiando su existencia. La mujer, figura demoníaca y fuente de un amor maldito, no concuerda con el sueño añorado por el poeta que se desespera habiendo concebido un amor puro sin poder alcanzarlo. Lo espiritual existe, entonces, solamente dentro de su corazón. Una vez exteriorizado se mancilla sin remedio. Así, del placer esperado se experimenta dolor, la hermosura se convierte en realidad, y todo cuanto ansía el hombre lo recibe en condición antitética. Cargado de un temple anímico evidentemente personal, el poema posee el tono sombrío de los grabados del inglés Hogarth en la serie de *The Rake's Progress*. En busca de un amor correspondiente a sus deseos, Espronceda cae en un nido de erotismo y sensualidad sofocantes. La felicidad se halla en el extrarradio de la realidad palpable. El placer y la ilusión, pues, son errores que el hombre no puede evitar pese al dolor y el desengaño consecuentes. El poeta, al tener que renunciar a colmar las ilusiones de su mundo interior, se deja seducir por una ataraxia —"ni el placer ni la tristura / vuelvan mi pecho a turbar"— que temple la amargura de su desilusión. Así evita la "paz de los sepulcros" y su determinación equivale a una renuncia de cuanto su arrebato interior le dicta. El poeta se retira de su atalaya desafiante y busca la compañía de un ser herido por la misma percepción aniquiladora. Los brazos de la amada Jarifa, igualmente escarmentada por la desilusión y el sufrimiento, son ansiado consuelo para su pesar.

La desesperación de Espronceda[16] patente en la locura de amor de *A Jarifa en una orgía,* y renovada en el *Canto a Teresa,* está profundamente arraigada en la rivalidad perenne entre la vivencia real y aquella concebida por el sentimiento del poeta.

---

[16] Unamuno en su más célebre comentario sobre Espronceda niega la sinceridad y hondura del pensamiento esproncedano: "Su famosa desesperación, a la moda byroniana, era más retórica y literatura que otra cosa. Espronceda no pudo dudar de ciertas cosas porque jamás pensó en ellas en serio". *Mi religión y otros ensayos,* OC IV (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958), pág. 488.

El resultado inevitable de este enfrentamiento es la destrucción de las aspiraciones idealistas del poeta romántico y el consiguiente abatimiento espiritual. En la esfera del amor Espronceda da en carne viva cuando toca este tema, clave del gran trecho que distancia lo soñado de lo real. El *Canto a Teresa* no representa una tentativa de resolver el conflicto entre el idealismo desenfrenado y la realidad impura, como vimos en *Jarifa,* donde se plantea la cuestión, sino tan sólo una exposición del antagonismo en términos de una desesperación personal y de una crueldad vilificante para la amada. El *Canto* y, en menor grado, *Jarifa* fueron motivados por el funesto desenlace de los amores del poeta con Teresa. Ambos poemas son claramente autobiográficos. Ella, a quien Espronceda conoció a los quince años cuando él tenía veinte, permanecerá como "espina dorada" de su corazón aun después de separarse los amantes diez años más tarde y morir ella en la más triste y desolada miseria al poco tiempo.

El *Canto a Teresa* está escrito por un amante desdichado y resentido que pugna por desahogar un dolor, consecuencia no mayormente de la muerte de la amada, sino de la pérdida de su amor algún tiempo antes del fallecimiento, debido a la caída de ella del altar imaginado por Espronceda al barro de todos los humanos[17]. El duelo, pues, no va dirigido tanto a una muerte corpórea como al cese del amor del poeta por Teresa cuando deja de existir *como amada* debido a su ineluctable condición de mujer de carne y hueso. Siendo precisamente su ascendencia de Eva lo que la convierte en la mujer desalmada y perversa del poema, condiciones que en la vida real Teresa muy probablemente estaba lejos de poseer. Tan cerca de la realidad se halla, sin embargo, esta composición que carece de la conceptualidad del resto de sus poesías, sobre todo *A una estrella,* donde el poeta se aproxima a la reducción al abstracto de sus cavilaciones amatorias.

La primera elegía escrita por Espronceda, *A la patria,* lloraba la caída en la miseria de España a causa del reinado infame de Fernando VII. La última de su mano es el *Canto a Teresa.*

---

[17] Esta es una de las tesis sostenidas por Bruce W. Wardropper en su "Espronceda's *Canto a Teresa* and the Spanish Elegiac Tradition", *BHS,* 4 (1963), 89-100.

Aquélla distaba mucho de ser plenamente romántica y ésta, de sus poesías más famosas, acaso sea asimismo la menos heterodoxa de todas ellas. Su estructura tradicional de 44 octavas reales es idónea al asunto elegíaco, de por sí ubicado en fecunda tradición literaria [18]. Recuérdese cómo, entre los románticos mismos, Zorrilla se valió de la elegía *A la muerte de Larra* para ganar su primer éxito y abrir las puertas a los años más fecundos del Romanticismo español. Su sentido, por iconoclasta que parezca, poco difiere de la manera romántica de la época, siendo además menos hiperbólico que otras de sus composiciones, como, por ejemplo, *Jarifa*.

En ambas elegías la memoria del pasado ocupa la atención del poeta. En *A la patria*, según recuerda a España en el presente que acaba de abandonar con la huida del país, la compara con un ayer glorioso. En el *Canto* el recuerdo es más inmediato y, por supuesto, más íntimo. Consabida es la teoría de las dos fechas distintas de composición del poema, correspondientes la primera a las dieciocho estrofas inaugurales con motivo de la separación y de las restantes que quizás fuesen escritas a la muerte de la amada. El impacto total no disminuye apenas, sino que, más bien, gana el lastre sentimental con este intervalo, revelándonos el ánimo del poeta, tan distinto, con que encaja los golpes más dolorosos de su vida sentimental. En la primera parte, Espronceda se recrea en el recuerdo de la felicidad del amor gozado. En la segunda, lamenta la pérdida de este amor y se desahoga contra la amada misma. Lo que mejor caracteriza al poema es esta última parte, hasta cierto punto contraste del segmento inicial, ya que si en éste vemos los anhelos del amante por un amor puro y eterno, en la porción final se nos hace patente la desilusión del poeta y el consabido despecho con que vitupera a la mujer querida por no reunir las condiciones de Virgen y, a la vez, Afrodita. Este es el aspecto que cobra el replanteamiento de la constante pugna entre la interioridad esproncediana y el mundo exterior. El egoísmo del poeta no puede ser mayor. Espronceda llora la imposibilidad de cumplir sus propios deseos mucho más que la muerte de Teresa, desaparecida para él ya cuando dejó

---

[18] Ibid., pág. 90.

de ser la mujer ideal. La maldice, pero no puede olvidarla; su corazón está herido, pero no desierto, nos dice en la primera estrofa, continuando la inevitable antilogía amor-odio. Así, quiere ser tan cruel con ella —al negarle hasta el cariño de los hijos a quienes realmente abandonó— como se empeña en que ella lo había sido con él. He aquí que en su egocentrismo apasionado, pero ciego, Espronceda reduce toda concepción de la mujer o del amor a un aspecto único y que no admite alteración: la mujer cándida y bella, criatura celestial de puro ensueño, demasiado perfecta como para ser real. De aquí que la belleza imaginada se convierta en polvo al cerciorarse el poeta de la casta edénica —empozoñada por la serpiente y la manzana— del objeto de su amor [19]. El pecado a que se alude en la última estrofa es, pues, no sólo el ya citado de Eva, sino la defraudación del poeta: la amada no es deidad ni inmaculada.

Espronceda ha querido reducir la existencia humana al amor porque el amor puede salvar al hombre. Considérese, por ejemplo, el caso del don Juan de Zorrilla, a quien libra de las llamas eternas el amor que le une a doña Inés, y —*toutes proportions gardées*— el fin con el cual Tirso castiga al suyo. Sin embargo, Espronceda halló siempre exiguo para su sed el amor de que fue capaz de disfrutar. Nunca le satisfizo porque jamás pudo colmar sus avideces irreconciliables con un medioambiente que consideraba adocenado. Habiéndole fallado el amor como recurso de salvación con que inundar su existencia, Espronceda se abandona a seguir, indiferente y cínico, el curso del torbellino del mundo. Esta es la razón por la cual no sólo el *Canto,* sino varias otras poesías, como *A una estrella* y *Jarifa,* acaban en una nota de herida indiferencia. Al poeta, al no poder contra el mundo, le queda buscar el descanso del sepulcro o, si no, hacer lo que muchos: dejarse llevar por la corriente por ser vana toda lucha. El clímax de semejante actitud es la jactancia hueca del último verso "Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!", cuyo sarcasmo contristado salta a la vista. Las acompañantes blasfemias de estas últimas estrofas y la muerte, a que tanto el poeta

---

[19] García Lorca, pág. 199.

como Dios han abandonado a Teresa, son la muestra final de su total escepticismo.

En su poesía, Espronceda es incapaz de hallar solución alguna a su concepción del mundo. No sabe con certidumbre por qué el universo funciona del modo en que lo hace; de ahí que estilice la realidad sin poder interpretarla. No sabe tampoco cómo orientar su vida para reconciliar su mundo interior —el que alienta su poesía— y su existencia cotidiana y real; de aquí que puedan observarse juntamente concatenación e intermitencia en su vida y en su obra. Ignora cómo avenirse a la realidad en que vive. El choque de ambos mundos produce en él dolor constante que lo convierte en un pesimista y acaba por enlutar su lírica. El desengaño de la vida, tanto en sus poemas de protesta social como en los amatorios, es obvio. La insatisfacción del espíritu romántico, como el poseído por Espronceda, se debe, más que nada, a la actitud adoptada, que pretendió arbitrariamente reducir toda autoridad —moral y racional— a un punto de mira subjetivo y personal a ultranza. El consabido resultado sisífico no dejó de realizarse, surgiendo el hastío, la rebeldía antisocial, el escepticismo, el desengaño y el pesimismo que hemos señalado a través de los poemas seleccionados. Los temas centrales del Romanticismo, como el amor imposible o efímero, el destino caprichoso donde la injusticia universal arremete contra el individuo, la protesta social y el patriotismo, se reúnen todos en la poesía de Espronceda, quien conscientemente los articula con una expresión ajena a todo canon, sincera, aunque violenta, e invariablemente sentimental, ya que no filosófica.

En conclusión, al tratarse de la ideología sociopolítica de su poesía, la vida y la libertad son una. En cuanto al aspecto sentimental de su lírica amatoria, vida y amor se identifican. Estas ecuaciones de por sí no constituyen el núcleo de una ideología estrictamente romántica. Al fin y al cabo, libertad y amor en la vida son ideales anhelados por todo hombre civilizado y sensible. Lo que hace de su credo un epónimo del Romanticismo es el fragor con que Espronceda los profesa sin transigencia de ninguna clase. La libertad ha de ser tan sin trabas que desemboca forzosamente en la anarquía y el amor llegará en su egoísmo hasta el narcisismo —"Es el amor que al mismo amor adora",

Canto a Teresa (128). La definición que, en su *Salvadora de Olbena* (*Novela romántica*), nos da Azorín de un romántico: "hombre que toma las cosas en serio", le viene muy justa a José de Espronceda con sólo intercalar *demasiado* antes de "en serio" [20]. No supo, ciertamente, ajustar las ambiciones a las posibilidades que se le ofrecían, creyendo que el mundo estaba en su deuda.

RICARDO LÓPEZ LANDEIRA.

---

[20] (Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1953), pág. 6.