

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS - XII  
INSTITUTO DE LITERATURAS NEO-LATINAS

---

# GUSTAVO ADOLFO BECQUER

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)

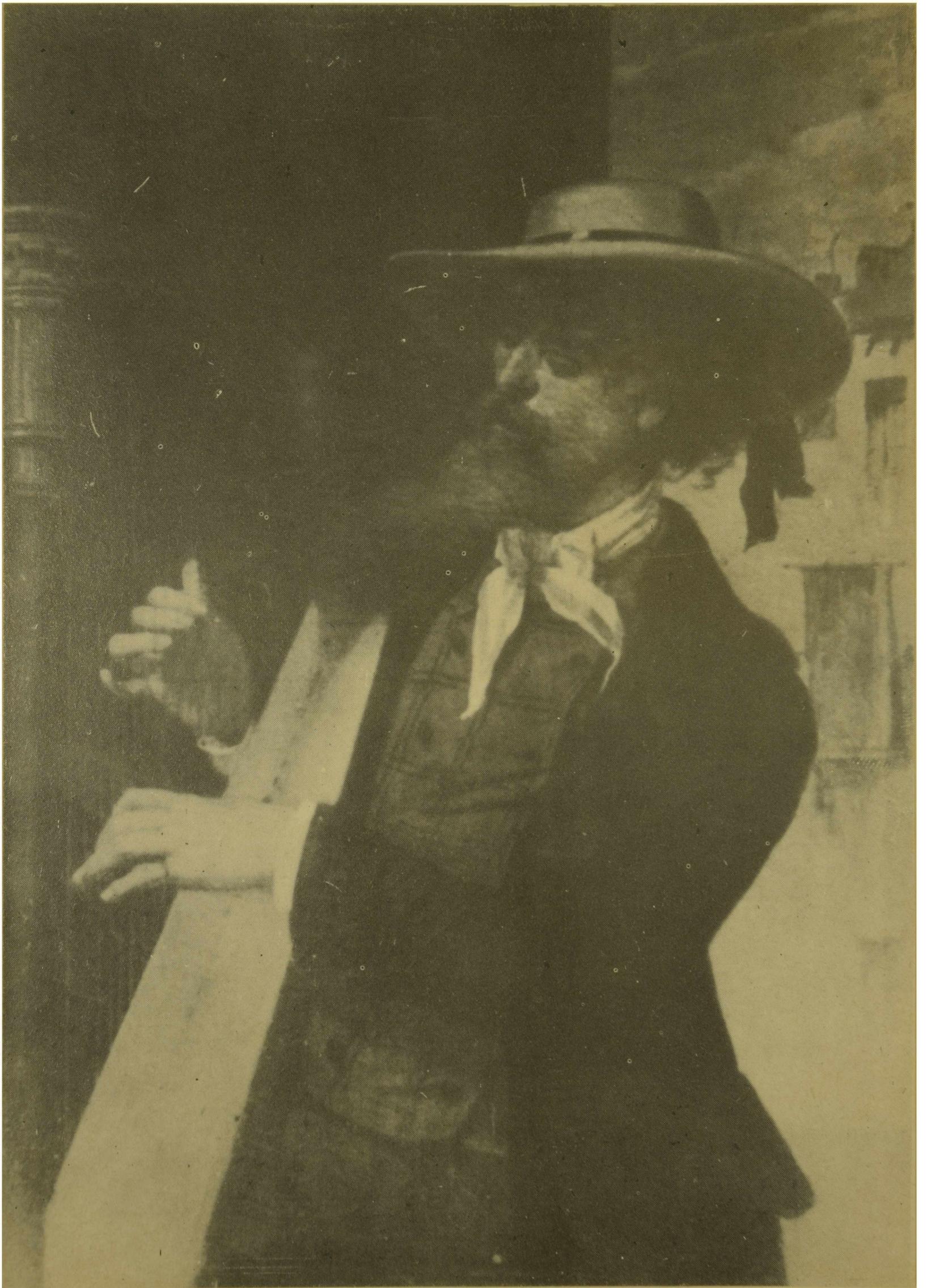
1870-1970



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A







DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS - XII  
INSTITUTO DE LITERATURAS NEO-LATINAS

---

# GUSTAVO ADOLFO BECQUER

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)

1870-1970



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A

TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — XII

IMPRESO EN LA ARGENTINA

*Queda hecho el depósito que previene la ley N° 11.723.*

*© by Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(Departamento de Letras), Universidad Nacional de la Plata.*

La Plata 1971

# SUMARIO

## INTRODUCCIÓN

MARANI, Alma N. <i>Advertencia Preliminar</i> .....	9
ZACCARDI, Delia M. <i>Síntesis cronológica de la vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)</i> .....	11
BATTISTESSA, Angel J. <i>Bécquer en Buenos Aires</i> .....	31

## I. POETICA Y ESTILO

AZZARIO, Ester A. <i>La relación teórica y práctica poética en Bécquer</i> .....	43
CASTAGNINO, Raúl H. <i>Motivaciones del llanto y de la muerte en la obra de Bécquer</i> .....	61
IVANYSHYN TRIANTAFILLOU, Helen. <i>Aire y agua, elementos primarios en algunas leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer</i> ...	79
CAILLET-BOIS, Julio. <i>La muerte de la poesía. Nota de la "Rima IV" de Bécquer</i> .....	89
OLIVERA GIMENEZ, Miguel. <i>Un análisis de prosa becqueriana: "El rayo de luna"</i> .....	95

## II. INFLUENCIAS EN EL MUNDO HISPANICO

BERENGUER CARISOMO, Arturo. <i>Bécquer en la prosa española del siglo XIX</i> .....	131
GHIANO, Juan Carlos. <i>Para la fortuna de Bécquer en nuestra América</i> .....	143

LUISETTO, Raúl Alberto. <i>Gustavo Adolfo Bécquer y José Enrique Rodó</i> .....	157
NUÑEZ, Mirta Grisela. <i>Supervivencia de Bécquer en Zorrilla de San Martín</i> .....	171
SUAREZ PALLASA, Aquilino. <i>Amor, noche y poesía en la obra poética de Gustavo Adolfo Bécquer y en un cuento de Roberto J. Payró</i> .....	195

## INTRODUCCIÓN



## ADVERTENCIA

*Cien años desde la muerte de un poeta es período suficiente para que su voz se disuelva en el silencio o para que su imagen se nimbe de perennidad. Y si reparamos en el interés que durante este siglo suscitaron la vida y la obra becquerianas, incitando a estudios que, como los de Carpintero<sup>1</sup>, Díaz<sup>2</sup> y Rica Brown<sup>3</sup>, cambiaron la idea fácil y falsa de un ser atristado y un cantor sombrío por la del lírico español más sugerente de la última centuria; si advertimos cuánto la poesía posterior le debe en sus ritmos y tonos, deberemos concluir que estos cien años escucharon el voto de quien anheló "dormir el sueño de oro de la inmortalidad a orillas del Betis"<sup>4</sup>*

*La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata ha querido, a través de su Instituto de Literaturas Neolatinas, sumarse con este volumen a las recordaciones que en todo el ámbito hispano se han dedicado a Bécquer en su centenario, reconociéndolo iniciador de la modernidad poética en lengua española, y quien avanzó, para usar palabras de Dámaso Alonso, por un camino inusual "de veladas cadencias, de tono menor, de la poesía desnuda, desembarazada en una forma libre, que roza un momento y huye, y quedan las cuerdas vibrando con un sonido armonioso"<sup>5</sup>.*

*Las páginas que siguen procuran allegar, articulándolos en dos partes, los resultados de nuevas meditaciones sobre algunos aspectos de la creación becqueriana: los caracteres de su estilo y las líneas de su poética por una parte, y por la otra la honda repercusión de su acento en el dilatado ámbito del habla castellana —ya que, y debe lamentarse, su decir es casi ignorado en el resto del mundo, tal vez por intraducible a fuerza de estar indisolublemente transfundido en el ritmo.*

1. Carpintero, Heliodoro, *Bécquer de par en par*, Madrid, ed. Insula, 1957.
2. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid-Buenos Aires, ed. Gredos-Ferrer, 2a. ed., 1964.
3. Brown, Rica. *Bécquer*, Barcelona, ed. Aedos, 1963.
4. Bécquer, Gustavo Adolfo. "Desde mi celda. Cartas literarias", en *Obras completas*, Buenos Aires, ed. Joaquín Gil, 1944, p. 569.
5. Alonso, Dámaso. "Originalidad de Bécquer", en *Ensayo sobre poesía española*, Buenos Aires, ed. Revista de Occidente Argentina, 1946, p. 275.

*A cuantos, con su colaboración, han permitido que se concretara este testimonio de homenaje, nos sentimos en el grato deber de expresarles nuestro agradecimiento; y esperamos que la comprensión de todos excuse la demora con que debimos realizarlo, forzados por motivos ajenos y superiores a nuestro sincero deseo.*

**Alma Novella Marani**  
Jefe del Departamento de Letras

*La Plata, 3 de noviembre de 1971.*

# SINTESIS CRONOLOGICA DE LA VIDA Y OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER (1836-1870)

1836. 17 de febrero. Gustavo Adolfo Bécquer nace en Sevilla, en la casa de la calle del Conde de Barajas señalada con el número 26. Hijo de Joaquina Bastida y Vargas y José Domínguez Bécquer, descendiente de Miguel Angel y Adam Bécquer, Vécquer o Bécker, que procedentes de Flandes a fines del siglo XVI —según algunos críticos— o principios del XVII según Schneider, se establecen en la citada ciudad. De ascendencia noble:

Las armas de la familia de Bécquer son: escudo de azur y cheurrón de oro cargado de cinco estrellas de azur, acompañados de dos hojas de trébol de oro, puestas en los cantones superiores del escudo, y en la punta una corona de oro. (López Núñez, Juan. *Bécquer, Biografía Anecdótica*)

1836. 27 de febrero. Es bautizado en la iglesia de San Lorenzo. Doña Manuela Monahay (Monchay, según Schneider) oficia de madrina. En el acta bautismal no consta el tercer nombre, Claudio, que el poeta usará en diversas oportunidades.
1841. 20 de enero (J. P. Díaz) 28 de enero (F. Schneider). Muere su padre, que era “pintor aventajado —señala N. Campillo— en el género de costumbres”.
1841. Inicia sus estudios de primeras letras a los cinco años de edad en el colegio de San Antonio Abad.
1846. 1 de marzo Ingresas en el colegio de San Telmo —Escuela de Pilotos del Estado— antiguo Instituto fundado en 1681 a orillas del Guadalquivir. Es admitido merced a las gestiones realizadas por su madre como asimismo por reunir las condiciones exigidas, esto es, ser huérfano, pobre y de noble cuna. Allí conoce a Narciso Campillo:

Nuestra amistad de la primera infancia —escribe Campillo— se fortaleció entonces con la vida común, vistiendo igual uniforme, comiendo a una mesa y durmiendo en el mismo inmenso salón, cuyos arcos, columnas y melancólicas lámparas colgadas de trecho en trecho me parece estar viendo todavía.

- En esta época debe ubicarse —según N. Campillo— el despertar de la vocación literaria de Gustavo Adolfo. Juntos componen “un espantable y disparatado drama” titulado *Los conjurados*, puesto en escena en el Instituto, y comienzan una novela que respondía a los cánones establecidos en este género por Walter Scott. Es también en esta época que toma contacto con las obras de José Zorrilla y Horacio, este último en la traducción que de sus *Odas* había realizado el Padre Urbano Campos. De esta época data el poema “Al viento”.
- 1847 Su hermano Valeriano realiza mientras tanto sus estudios en el colegio de San Diego, “del que fue maestro —señala Bécquer— el célebre don Alberto

- Lista". Los dos hermanos compartieron una admiración entrañable por dicho maestro.
1847. Muere su madre. No poseemos datos que hagan referencia a este hecho.
1847. 7 de julio. Por Real Orden se cierra el colegio de San Telmo. Quedan, por lo tanto, interrumpidos los estudios de Gustavo Adolfo Bécquer y Narciso Campillo. Don Juan de Vargas —anciano tío de la madre de Gustavo Adolfo y sin descendencia— se encargó de los huérfanos oficiando de padre.
- ¿1848? Gustavo Adolfo pasa a vivir en la casa de su madrina, Doña Manuela Monahay. Allí, en la biblioteca que Doña Manuela pone a su alcance, toma contacto con obras de Chateaubriand, Lamartine, Mme de Staël, D'Alincourt, Jorge Sand, Balzac y los cuentos de Hoffmann; las poesías de Byron, Musset, Hugo y Espronceda que, indudablemente, lo deslumbran y cargan de preciosas vivencias que comparte con su hermano Valeriano.
1848. "Oda a la muerte de D. Alberto Lista", poema escrito a los doce años de edad que si bien no permite predecir la futura calidad poética de su autor, si señala su contacto con una tradición literaria a la que se sentirá ligado, ya que don Alberto Lista era representante de la escuela Sevillana que continuaba la tradición de Herrera y Rioja.
- ¿1848? Gustavo Adolfo continúa sus estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza de Sevilla. Es interesante consignar este hecho pues Bécquer toma contacto nuevamente con su maestro del colegio San Telmo, D. Francisco Rodríguez Zapata, discípulo de D. Alberto Lista y que como tal, continuaba la tradición cultural de su maestro, pero con una disposición mental abierta a la influencia de las nuevas corrientes. Ya en el año 1838 había dirigido la revista *El Cisne* considerada por Allison Peers como "la defensa más viva y mejor pensada del Romanticismo". D. Francisco Rodríguez Zapata desempeñaba la cátedra de Retórica y Poética. De esta época también data un retrato de A. Lista pintado por Joaquín Domínguez Bécquer.
1850. Ingresa al taller de pintura que en Sevilla dirigía D. Antonio Cabral Bejarano. Este taller —fundado por Murillo— era conocido por el nombre de Santa Isabel de Hungría. Allí Gustavo Adolfo trabaja y estudia durante dos años.
1852. Continúa su aprendizaje en el taller de su tío D Joaquín Domínguez Bécquer discípulo a su vez, de José, el padre de Gustavo. En ese lugar se hallaban, también trabajando y realizando estudios de pintura sus hermanos Valeriano y Luciano.
- Gustavo Adolfo no descuida sus estudios literarios y alentado por su tío inicia un curso de latinidad además de literatura clásica y obras didácticas de Historia y Arte. Se acentúa su vocación literaria fortalecida ahora con nuevos intereses: el estudio del folklore y de las obras de arte de la región andaluza. Realiza largos paseos que lo llevan a sumirse en la contemplación de las grandes obras arquitectónicas de Sevilla. En el ámbito musical Donizetti y Bellini son sus compositores predilectos.
1852. 23 de febrero. Gustavo Adolfo inicia su *Diario que empieza*. En él alude a la joven de "la calle Santa Clara", conocida el año anterior. El diario es muy breve, ya que registra durante cuatro días, las impresiones del poeta.
- 23 de febrero:

Todo el día me he estado acordando de ella: Ha vuelto a despertarse en mí el antiguo amor, semejante al fuego que, después de apagada la llama, basta un ligero soplo para inflamarlo con más fuerza: a mi ya casi olvidado amor bastó su vista, una nueva mirada, para hacerlo resucitar con más fuerza.

24 de febrero. Recorre la calle de Santa Clara, describe la casa y las sensaciones que ellas le producen: silencio y soledad.

25 de febrero. Nueva visita y la impresión feliz de ver señas de vida en ella.

26 de febrero. Nuevo retorno a la calle de Santa Clara y cree entrever tras el visillo de la “ventana derecha” la silueta amada. Sus dudas, sus pensamientos se vierten en imágenes que Dámaso Alonso señala oportunamente, han de repetirse en textos posteriores, esto es, en *Tres fechas* escritas en 1862 y en *Tragedia de un angel* (inconclusa) iniciada en 1870:

Hoy he pasado. La puerta estaba abierta, y en la ventana de la derecha se notaba la cortina levantada como si alguna persona estuviera mirando; ya era bastante entrada la noche, por lo cual no pude distinguir quién era, por lo cual me paré en la esquina mirando hacia arriba; pero a poco la cortina cayó como si se retiraran de la ventana. No por eso me retiré, sino que seguí mirando y vi que poco a poco se levantaba la cortina del balcón para mirar hacia mí y a poco rato volvió a caer, oyéndose un ruido de puertas y cerrojos, como si se cerraran ventanas y balcones.

Yo entonces me retiré afectado por diferentes pensamientos y diciendo: si la que se asomó era ella, ya ha reparado en mí y habrá conocido que soy el mismo del verano pasado. Pero si era ella y lo conoció, ¿a qué cerrar con tanta prontitud las puertas? Tal vez sería su padre, que también se acordara del verano, y por eso cerró con tanta presteza. En fin volveremos mañana; levantaremos otro pliegue a la misteriosa cortina que encubre este asunto.

1852. 17 de septiembre. “Oda a la señorita Lenona”. Fechada en Sevilla. Interesa porque es la primera composición amorosa que de Gustavo Adolfo se conserva. ¿Se refiere a la misma joven de la calle Santa Clara y a la que alude en la carta literaria III?

1853. Publica sus primeras composiciones poéticas en el periódico *La Aurora*, de Sevilla, cuyo director D. José María Nogués le presenta a quien será su amigo y biógrafo D. Julio Nombela. Según Franz Schneider publica también algunas poesías en *El Porvenir*.

1853. Agosto. Gustavo Adolfo integra con Narciso Campillo y Julio Nombela un grupo poético, en el que afinidad de ideas, credo estético y amor a la poesía concurren como factores coadyuvantes.

1853. ¿Septiembre? Bécquer inicia con Narciso Campillo la composición de un poema épico sobre la conquista de Sevilla. Escriben solamente los tres primeros cantos.

La actividad literaria y pictórica desplegada por Bécquer en esta época se caracteriza por su intensidad. Julio Nombela publica en el año 1913 en la *Revista de América* algunos dibujos a pluma y un autorretrato, correspondiente a este período.

1853 Julio Nombela recuerda a Bécquer —en esta época— “formal, ingenuo, soñador, romántico”.

...cuando emitía una opinión o citaba en apoyo de sus afirmaciones las de los autores que había estudiado, se expresaba con tal modestia que más que hacer alarde de su saber parecía disculparse de la necesidad en que se hallaba de contradecir a su interlocutor.

Son días, estos, en que los tres amigos realizan largos paseos por los alrededores y en los que Gustavo Adolfo deja entrever de su carácter cierto matiz melancólico: ya entonces piensa con frecuencia en la muerte. “Es este uno de los sentimientos —señala J. P. Díaz— más hondos y desolados del

poeta; en su obra se le siente fluir con una constante melódica sobre la que se levanta la voz de su poesía”.

De esta época data también sus relaciones con Arístides Pongilioni y Federico Diez de Tejada, este último influirá en la decisión del grupo de trasladarse a Madrid.

1854. Junio. Julio Nombela parte a Madrid pues su familia se instala en la corte. Lleva una carta de recomendación para el Duque de Rivas. Gustavo Adolfo Bécquer y Narciso Campillo permanecerán un tiempo más en Sevilla:

Yo aún no había llegado a Madrid, Ya empezaba a preparar el viaje, y mis carpetas y cuartillas, como llaves que me abrirían las puertas de la inmortalidad, esperaban resignadas en el fondo de una vieja maleta de cuero.

Por las tardes, paseando con Narciso Campillo por las pintorescas afueras de nuestra Sevilla, teniendo por único testigo el Guadalquivir, hacíamos proyectos para la lucha que empezábamos en breve. Madrid se presentaba ante nuestras inquietas fantasías como una bella mujer cuyo amor fuese solamente posible a los elegidos que supieran conquistarla con el oro de su inteligencia.

1854. Se produce la ruptura con doña Manuela Monahay y con veinte duros que le proporciona su tío don Joaquín Domínguez Bécquer viaja a Madrid.

1854. 1 de noviembre. Gustavo Adolfo llega a Madrid y alquila un cuarto en la calle de Hortaleza. Por Julio Nombela sabemos que:

...era muy reducido, y sin más luz que la que penetraba por una ventana que daba a un estrecho patio. Un catre con un colchón, una mesa cubierta con un tapete muy deteriorado, una palangana de peltre sobre un pie de hierro, un jarro con agua al lado de un cubo, los dos de zinc, y dos sillas de Vitoria componían, con el baúl que había traído el huésped, el ajuar de aquel modesto cuarto de estudiante. Una de las sillas reemplazaba a la ausente mesita de noche y sobre ella estaba aún una palmatoria de metal blanco con un cabo de bujía que había alumbrado la noche anterior al que llegaba a la Villa y Corte, pobre de dinero, pero rico de ensueños y esperanzas.

Ensueños y esperanzas constituyen baluartes que lo aíslan y defienden de la dura realidad. En esta etapa vital en que estrecheces y penurias constriñen con su disposición espiritual, luminosa y ardiente, Gustavo Adolfo proyecta una obra que —discurre— deberá ser un monumento literario y artístico de la nación española: *Historia de los templos de España*:

No se trataba de un estudio puro y simplemente arqueológico, de una descripción técnica más o menos detallada como las que habían hecho algunos eruditos españoles, muy meritorias, muy documentadas; pero más labor de fotógrafo que de pintor artista. Lo que Gustavo pretendía era hacer un grandioso poema en el que la fe cristiana, sencilla y humilde, ofreciese el inconmensurable y espléndido cuadro de las bellezas del Catolicismo. Cada catedral, cada basílica, cada monasterio, sería un canto del poema. La idea, el sentimiento, estarían expresados por la fábrica con el mármol, la madera, el hierro, el bronce, la plata, el oro, las piedras preciosas al servicio de artistas, arquitectos, pintores y escultores. A esas espléndidas formas darían alma la oración, la liturgia, el sencillo, severo y solemne canto llano, las melodías del órgano, los símbolos de los dogmas, la elocuencia sagrada. . . (J. Nombela).

Sin duda la lectura de *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand influyó en la concepción de su obra.

1854. 18 de octubre. Carta de Gustavo Adolfo a su amigo el escritor Juan José Bueno —publicada por Gestoso el 10 de abril de 1913, en el periódico

- Figaro* de Sevilla— en la que habla de un viaje de Valeriano a Madrid por esa fecha. En realidad fueron varios hasta su instalación definitiva en el año 1861.
1855. ¿Marzo? Narciso Campillo viaja a Madrid con los poemas guardados en el arca. Lleva, además, una carta de recomendación para Quintana, que no llega a destino porque el joven enferma de cierta gravedad.
- Bécquer destruye la mayor parte de sus composiciones; no corren la misma suerte el “juguete romántico” *Las Dos*, “Elvira”, poema escrito en silvas —publicado fragmentariamente en *La Esfera*, el 21 de julio de 1917— y “Céfiro dulce, que vagando alado” (Soneto).
1855. 19 de marzo. Aparece la “Corona poética dedicada al excelentísimo Sr. D. Manuel José Quintana, con motivo de su coronación, por los redactores de *La España Musical y Literaria*, publicada por D. José Marco, director de la sección literaria del mencionado periódico”. Intervinieron: Francisco Rodríguez Zapata, Narciso Campillo, López de Ayala, Angel María Dacarrete, Luis García Luna, Arístides Pongilioni y Gustavo A. Bécquer, todos ellos constituirán más adelante la “Junta directiva” de *La España Musical y Literaria*. Bécquer colaboró en esa publicación con el poema “A. Quintana. Corona de oro (fantasía)”.
1855. 31 de marzo. Gustavo Adolfo viaja a Toledo. Este dato lo consigna Adolfo de Sandoval, lo recoge con reservas Gamallo Fierros. J. P. Díaz lo considera más verosímil a fines del 55 ó en el 56.
1855. 20 de abril. Un grupo de los redactores de la “Corona poética” eleva a la reina —al no tener la publicación el eco esperado— una nota pidiendo auxilio económico. La solicitud es atendida, por ella reciben la donación de 500 reales, con la que saldan sus deudas.
1855. ¿Abril? La oda de Gustavo Adolfo “A Quintana. Corona de oro”, es comentada elogiosamente en el *Albun de Señoritas y Correo de la Moda*, tomo III, 1855.
1855. Fines de abril. Gustavo Adolfo comienza una novela titulada *Mal, muy mal, peor...* cuyo protagonista —señala Nombela— “era un músico al que la lucha con la realidad había sumido a la locura, como sucedió con Donizetti, y moría joven en pleno triunfo como Bellini”.
1855. ¿Abril-mayo? Javier Márquez propone a Bécquer y Julio Nombela la publicación de un periódico semanal cuyos gastos serán sufragados por él. Luis García Luna es asociado a la empresa.
1855. ¿Junio-julio? Aparece el primero y único número de la revista *El Mundo*. El artículo programa que sintetiza la orientación e intenciones de la misma, lleva la firma de Gustavo Adolfo e incluye, además, artículos firmados por García Luna y J. Nombela y poesías de los cuatro redactores. Empero, poco duchos en el oficio olvidaron que era necesaria “una administración para hacer la indispensable propaganda y los miles de ejemplares impresos en papel de calidad y con esmerada tipografía no fueron admitidos en las librerías en comisión para su venta”.
1855. ¿Julio-agosto? Tras el fracaso de la empresa, Gustavo Adolfo se sume en un silencio resignado que lo lleva a cerrarse en “una espera silenciosa”. La música es su única compañera: Bellini, Donizetti, Bach, Mozart y Beethoven son sus compositores preferidos y Eduardo Prieto el amigo que, con su piano, lo ha de acompañar durante largas horas.
1855. 16 de septiembre. Publica en el *Correo de la Moda* su “Anacreóntica”. La vinculación del poeta con este periódico interesa en un doble aspecto: en él

- colabora, desde 1853, Murguía y es probable que por su intermedio Gustavo Adolfo se relacionara con Rosalía de Castro. Y, por otra parte, no debe desdeñarse la orientación germanizante del *Correo de la Moda*, en el que colaboran: Trueba, Barrantes, José Selgas, A. Arnao y A. Ferrán, poetas que, indudablemente, influyen en la obra becqueriana.
1855. Pocas semanas después de la publicación de la Oda “Anacreóntica” aparece en el *Album de Señoritas y Correo de la Moda*, tomo III, 1855, su esbozo “Mi conciencia y yo” que nos proporciona una semblanza del poeta en aquel tiempo.
1855. ¿1 de octubre? Gustavo Adolfo que desde los primeros días de febrero vivía en la casa de huéspedes de doña Soledad, abandona la misma con el deseo de no ser gravoso y acepta integrar el equipo de redacción del diario *El Porvenir*, cuya fundación se proyectaba. Bécquer, por veinte duros mensuales, debe abocarse a la traducción de artículos de periódicos franceses y de la sección de críticas literarias y de obras teatrales. Además de J. Nombela y Bécquer integran el cuerpo de redacción, Juan Antonio Viedma, y Carlos Navarro Rodrigo a cargo de la columna del acontecer político.
1855. ¿Octubre? *El Porvenir*, de marcado matiz político, tiene una vida muy breve. No se sabe con exactitud cómo termina este periódico, pero se poseen datos que permiten aseverar que el primer mes paga a sus redactores la mitad de lo convenido, que al segundo mes no abona los sueldos y que García Luna, Nombela y Bécquer se alejan, entonces, de él.
1855. ¿Octubre? Nombela ingresa como redactor en el periódico *Las Cortes*, donde tiene como compañero a José María Larrea. Debe tenerse en cuenta esta circunstancia, porque es quizás en esta época y por intermedio de Nombela que Bécquer conoce a Larrea, cuya poesía influyó en la formación literaria de Gustavo Adolfo, y se refleja en algunas de las *Rimas*.
1855. Bécquer comienza a frecuentar las tertulias de café. Asiste a las que se realizan en el Café de los Angeles en compañía de sus amigos Márquez, García Luna, Marco y Nombela.
1855. Noviembre. Bécquer débil, mal nutrido, resignado vive en el casa de Federico Álcega, su compañero del colegio San Telmo, hasta la llegada de Valeriano a Madrid. Durante este período ocurre la terrible epidemia de cólera que asoló a Madrid y que conmovió profundamente a Gustavo Adolfo.
1855. ¿15 de noviembre? Gustavo Adolfo y Valeriano se establecen en una casa de huéspedes de la plaza de Santa Domingo. Valeriano consigue trabajo y contagia su entusiasmo y actividad a su hermano que no abandona la idea de emprender la monumental obra *Los Templos de España*.
1855. Diciembre. Se celebran reuniones entre José Marco, G. A. Bécquer, Nombela, García Luna y Viedma. Se concierta la realización de una sociedad, en la que José Marco aporta su periódico en marcha —*La España Musical y Literaria*— y los demás el capital necesario para sufragar gastos y propaganda.
1856. 1 de enero. Se firman los estatutos de la sociedad. Bécquer es el encargado de introducir las reformas consideradas necesarias. Las dificultades surgen bien pronto por falta de dinero.
1856. ¿Enero? Bécquer escribe el folleto de propaganda, cuya tirada abarca dos mil ejemplares corrientes y doce de lujo.
- Solicitan audiencia a la reina con el fin de pedir su apoyo
  - Redactan un memorándum en el que exponen su proyecto y la importancia que éste podría tener para la tan alicaída cultura española.
  - A la audiencia concedida concurren José Marco y Nombela, como delegados. Allí se les promete ayuda económica.

1856. ¿30 de enero? Por un oficio de palacio, los soberanos españoles comunican su suscripción a diez ejemplares de la publicación.
1856. ¿Febrero? Se disuelve la Sociedad a iniciativa de Bécquer.
1856. ¿Marzo? Gustavo y Valeriano pintan al fresco los muros del palacio de los Marqueses de Remisa.
1856. ¿Abril-junio? Por intermedio de J. Nombela, Bécquer y García Luna se relacionan con Gabriel Hugelmann quien los contrata para la redacción de un conjunto de biografías de los diputados constituyentes, cuya edición proyecta. Hugelmann deseaba acelerar el ritmo de las publicaciones, dada la situación política imperante. Durante tres meses trabajan Nombela, Bécquer y García Luna por un cuarto la línea.  
Gustavo vuelve a depender de Valeriano, a quien es posible haya ayudado a dibujar y a pintar.
1856. ¿Julio? Gustavo Adolfo propone a sus amigos iniciarse en el quehacer teatral. Considera conveniente escenificar obras de autores famosos y sugiere teatralizar *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo. La idea es acogida con entusiasmo y durante veinte días trabajan intensamente. La obra llamada *Esmeralda* no se representó.
1856. ¿Agosto? Bécquer y García Luna deciden escribir para el teatro como medio de vida. Inician un período de colaboración literaria que se prolonga hasta el año 1860. Deciden firmar las obras que escriban en colaboración, con el seudónimo de Adolfo García.
1856. 23 de septiembre. La censura aprueba *La novia y El pantalón*, comedia en un acto, escrita en verso, considerada por J. P. Díaz como “intrascendente juego cómico”.
1856. 15 de noviembre. Estreno de *La novia y El pantalón*. No poseemos datos referentes al teatro, nombre de director e integrantes de la compañía.
1856. Posible viaje de Bécquer a Toledo con el fin de estudiar su arquitectura. Si se tiene en cuenta el diálogo final de *Tres fechas* —entre el poeta y una anciana— en el que se hace referencia al cólera que asoló a Madrid en agosto de 1855 (durante tres meses) podemos situar este viaje después de agosto de 1856.
1856. Bécquer se relaciona con R. Rodríguez Correa, joven poeta cubano.
1856. Retoma Bécquer su antiguo proyecto de escribir *La Historia de los Templos de España*. Su encuentro con Juan de la Puerta Vizcaíno lo impulsa de una manera decisiva. Bécquer lo había conocido en alguna de las casas de huéspedes por las que había pasado. Había estado en tratos con él a raíz de su primera obra teatral, *Esmeralda*, lo sabía aventurero y quizás por eso mismo en condiciones de proporcionarle la colaboración que necesitaba (J. P. Díaz); Schneider lo juzga comercialmente hábil y poco escrupuloso, y supone que de la Puerta Vizcaíno no escribió ni una línea de esa obra, sin embargo su nombre figura junto al de Bécquer en la portada del primer tomo.  
En realidad *La Historia de los Templos de España* parece ocuparlo “más o menos continuamente desde que llegó a Madrid, en 1854. hasta por lo menos 1858” (J. P. Díaz).
1857. Junio. Juan de la Puerta Vizcaíno gestiona una audiencia para solicitar apoyo a los reyes. Concedida la misma, Gustavo Adolfo expone su proyecto.
1857. 5 de agosto. Aparece el primer tomo de la *Historia de los Templos de España*, con una introducción de Bécquer. Franz Schneider es el primer crítico que llama la atención sobre esta obra que considera “fundamental en el desarrollo de la personalidad” de Gustavo Adolfo. En la portada del tomo

aparece el título, el nombre de Bécquer junto al de Juan de la Puerta Vizcaíno. El libro comprende doscientas setenta páginas en formato de “léxicon”, de las cuales cien están escritas por Bécquer. En la página 5 –con el deseo de destacar lo monumental de la empresa ideada (Schneider)– se inserta la lista de los “colaboradores”, integrada por dos arqueólogos y cincuenta y dos historiadores. Entre estos últimos García Luna, Nombela y Rodríguez Correa, cuyas edades oscilan entre los veinte y veintidós años. Las páginas 25 a 29 contienen el principio de una disertación sobre la basílica de Santa Leocadia que –consigna Schneider– en la edición de la *Obra* . . . está modificada en algunos detalles y ampliada con el título “Recuerdos de un viaje artístico”. Acota R. Benítez que Schneider logró consultar “este raro tomo en la biblioteca de Francisco Laiglesia”.

Es posible que Juan de la Puerta Vizcaíno se haya dirigido a los altos dignatarios de la Iglesia para que propicien la edición de esta obra, “de allí el homenaje al venerable Patriarca de las Indias”, y además, para dar jerarquía a este volumen, logra la colaboración del prestigioso arqueólogo don Manuel de Assaz, que ya en 1848, había publicado su *Album artístico de Toledo*, editado en forma de atlas e ilustrado con delicados dibujos.

1858. 5 de enero. Se publica la quinta entrega de la *Historia de los Templos de España*. En ella se incluye una parte del estudio de Bécquer sobre San Juan de los Reyes.

Schneider duda que esta obra produjera ganancias monetarias a sus autores; cita a Correa al señalar que en 1857 fue para Gustavo Adolfo un año malo, al punto que aceptó un puesto de escribiente en la Dirección de Bienes Nacionales. (R. Benítez)

1858. Paralela a su dedicación a los templos españoles, Bécquer cultiva su pasión por la música y proyecta escena por escena un libreto de ópera: en su piano ejecuta los duos, coros y arias. En esta época y por azar traba amistad con el célebre tenor Mario.

- 1857-1858. Gustavo Adolfo vive con su hermano Valeriano en la casa de la calle Visitación señalada con el número 8. Es por esta época que Bécquer, quizá como consecuencia de las privaciones y miserias soportadas y del excesivo trabajo desplegado en los últimos años, enferma gravemente. La enfermedad que Juan Andrés Vázquez explica como “un ataque de hemoptisis” puso a Gustavo Adolfo en peligro de muerte y lo tuvo sumido dos meses en la cama. Lo cierto es que nunca se restableció del todo. Su hermano Valeriano, sus amigos Díaz Cendrera, Álcega, García Luna y Nombela se turnan para cuidarlo. En cuanto a la fecha es imposible precisarla pues no coinciden las señaladas por Nombela (junio de 1858) y por Rodríguez Correa (1857).

Rodríguez Correa halla entre los papeles de Bécquer el original de *El caudillo de las manos rojas*, tradición india, cuya composición data de 1857 y lo hace publicar en *La Crónica*. Según Schneider puede admitirse la fecha dada por Rodríguez Correa y acota “como pude comprobarlo Correa estuvo empleado en esa revista por lo menos en 1858 y probablemente lo estuviera ya en 1857”.

1858. 29 de mayo. Se publica la primera parte de *El Caudillo de las manos rojas*, en el periódico *La Crónica*, se inserta una referencia elogiosa firmada por Rodríguez Correa.
1858. 30 de mayo. Continúa la publicación de *El Caudillo de las manos rojas* y se continuará en los números 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858.

1858. ¿Septiembre-octubre? La convalecencia de Gustavo Adolfo es lenta. Durante la misma, sus amigos Federico Álcega, Díaz Cendrera y Nombela, le acompañan en sus primeras salidas, son paseos que los primeros días se circunscriben a recorrer el Retiro y la Montaña del Príncipe Pío. En las jornadas siguientes templadas de otoño, el recorrido se alarga y en una de ellas conoce a la que podría ser la inspiradora de algunas de las primeras rimas. Su nombre: Julia y es hija del compositor don Joaquín Espín y Guillén. Discrepan los críticos en cuanto a si Gustavo Adolfo llegó a tratar a la joven y si ésta advirtió el interés que despertaba. Julio Nombela dice al respecto que Bécquer “no quiso conocerla, ni siquiera oír su voz”. Schneider recuerda la existencia de dos álbumes que contienen dibujos de carácter burlón, en uno de los cuales puede leerse: *Les mortes (sic) pour rire. Bizarries (sic) dédiées a Mademoiselle Julie*. “No se puede suponer —observa Schneider— que Gustavo haya dedicado dos álbumes de tal contenido a la señorita Espín sino la hubiera conocido muy bien”. Lo cierto es que poco tiempo después Julia se casa con Benigno Quiroga Ballesteros, poseedor de los álbumes citados descriptos por Olmsted y Schneider.
1859. 2 de marzo. Con el seudónimo de Adolfo García estrenan en el Teatro de La Zarzuela el sainete *Las distracciones*, basado en las situaciones que provocan las confusiones de un distraído, al que dan el nombre de don Policarpo. Don Antonio Gordón compuso algunos números musicales para esta pieza.
1859. Corresponde situar con exactitud en este año —señala J. P. Díaz, apoyado en un artículo de Fernando Figueroa— el comienzo de una intensa relación amorosa con Elisa Guillén. Sería ella la inspiradora de las *Rimas*.
1859. *El Museo Literario* inserta en uno de sus números correspondientes al año 1859, el sainete *Las distracciones*, cuyos derechos de impresión fueron adquiridos por don Antonio Reboyo, poco después de su estreno.
1859. Se imprime en la colección “El teatro” de don Alonso Gullón, *La Venta Encantada*, zarzuela escrita entre los años 1856 y 1857 —señala Juan Antonio Tamayo— quien consigna “esta obra fue impresa en 1859”, y lleva al frente una dedicatoria de Adolfo García “a don Ventura de la Vega”, en el que el primero —o sean Bécquer y García Luna— hace constar su gratitud al autor de *La Muerte de César*, porque éste les había dado palabra, *más de dos años antes* de no escribir una obra de asunto análogo al saber que los autores de *La Venta Encantada* tenían esta obra terminada y presentada al Teatro de La Zarzuela.
1859. 31 de diciembre. Por carta de Gustavo Adolfo a Rodríguez Correa, fechada en Toledo, sabemos de sus encuentros con Elisa en esa ciudad, y su estado anímico “cada vez siento más fuertes las ligaduras que acabarán de dejar completamente indefensa mi libertad”.
- El año 1860 fue el más feliz en la vida de Gustavo Adolfo y el más fecundo en su producción poética ya que mucho de lo que publicó en 1861 es del año anterior y corresponde —destaca Díaz— señalar que muchas rimas (inéditas) que serán incluidas en la edición póstuma debieron ser escritas en “el luminoso año de 1860 o durante el sombrío crepúsculo de 1861”.
1859. 31 de diciembre. Aparece impresa la rima XIII —“Tu pupila es azul y cuando ries”— (corregida después), en la revista *El Nene*, año I, número 1. En esta rima se basa Schneider para desarrollar su tesis sobre la influencia de Heine en Bécquer.
1860. Para Bécquer este año —importante en su faz sentimental— lo es también por su encuentro con Augusto Ferrán y por su ya definitiva formulación de su actitud poética: *Cartas literarias a una mujer* y “Prólogo a la Soledad”.

1860. *La Crónica de Ambos Mundos* publica una reseña de las obras sobre monumentos arquitectónicos de España. En ella ni se menciona siquiera el tomo de *La Historia de los Templos de España*. Lo que sería índice de su escasa repercusión.
1860. 5 de octubre. Siempre con el seudónimo de Adolfo García estrenan en el Teatro de La Zarzuela la pieza *Tal para cual*, “juguete literario” en un acto, y cuyo tema, poco original, presenta las diversas situaciones que corre una pareja de criados que se hace pasar por amos. Esta obra, cuya única virtud es la de estar correctamente escrita, no fue bien recibida.
1860. 22 de octubre. Con el seudónimo ya mencionado estrenan *La Cruz del Valle*. Pieza realmente ambiciosa con música de don Antonio Reparaz. El público recibe muy bien esta zarzuela.
1860. 24 de octubre. Publica la rima XV con el título “Tú y yo. Melodía” (“cendal flotante de leve bruma. . .”).
1860. Octubre. Publica “La cruz del diablo” en *La Crónica de Ambos Mundos*, cuya acción puede localizarse en León. En esta época Valeriano y Gustavo Adolfo viajan frecuentemente por las Provincias norteñas de España.
1860. 4 de noviembre. *El Album* semanal del periódico *Iberia* publica con la firma de Juan de la Rosa González, un comentario duro e injusto sobre la representación de *La Cruz del Valle*. En él su autor sostiene que si bien la obra está escrita en “fáciles y correctos versos” es evidente que se trata de “un arreglo de otro arreglo de un drama antiguo, que fue arreglado a nuestra escena por un arreglador cuyo nombre ignoramos”, censura esa costumbre cómoda pero funesta para “nuestros escritores dramáticos” y que no obstante significan para “los exhumadores grandes ventajas puesto que cobran el mismo tanto por ciento que las obras originales”; acusa a “los arregladores de ocultar su verdadero nombre” y cierra su artículo, evidenciando conocer a “los autores” de *La Cruz del Valle*.

*La Cruz del Valle* es, en efecto, un arreglo de la adaptación española del melodrama francés titulado: *La Tête de Bronze ou le déserteur hongrois*, de Jean-Baptiste Augustin-Hapde, puesta en escena en noviembre de 1817 y publicada luego en Valencia con el título de *La cabeza de bronce o el desertor húngaro*.

En *La Cruz del Valle* se leen estrofas como ésta: Yo atravesaba un páramo/con sed de inmenso amor,/y cuando hallé una fuente,/la fuente se agotó. Estos versos son un preanuncio de la nueva poesía becqueriana.

1860. 11 de noviembre. *El Album* de *La Iberia* publica la respuesta de Bécquer. La misma es no sólo un testimonio de real valor sobre la actividad desplegada por el poeta, sino que documenta –en forma hartamente cruel– las presiones y luchas que debe librar el artista para imponer su arte: sacrificio, indiferencia, cuando no hostilidad y abuso. La indignación, el dolor y la ironía que se desprenden de este artículo lo tornan cálidamente humano y demuestran hasta qué punto sigue vigente:

En efecto, señor La Rosa González: yo creo como Ud., que el estado, no sólo de nuestro teatro, sino de nuestra literatura en general, es bastante lastimoso; pero también creo que el crítico, el elevado crítico, el crítico en fin, antes de lanzar un anatema sobre los que desgraciadamente son víctimas de un efecto, debe remontarse a desentrañar las causas que lo producen.

¿En qué se diferenciaría, si no, el hombre superior, analítico y filosófico, del vulgo rutinario e ignorante de los censores?

1860. ¿18 de noviembre? Aparece la carta de Gustavo Adolfo con el título *Comunicado del señor Bécquer contestado por el señor Larra*, es decir, acompañada de un extracto de un artículo de Luis Mariano de Larra —hijo de Fígaro— que había sido publicado en *La América*, con el título *La herencia de Cervantes*. En este fragmento se hace referencia a las duras condiciones que deben superar los creadores, y establece una distinción entre los *llamados*, a quienes al fin falta en fe, suerte o constancia, y los *escogidos* que no desmayan en la miseria . . . y con los pies ensangrentados siguen andando”.

Y cierra Juan de La Rosa González este artículo con las siguientes palabras que cambian su postura inicial:

Nosotros queremos que los que como el señor Bécquer son de los *llamados*, no sientan de ese modo desfallecer su fe, para que un día puedan en fuerza de talento, de luchas y de privaciones, ser de los *escogidos*.

¿1860? Gustavo Adolfo concurre a las tertulias del Café Suizo, la integran artistas y literatos: Manuel del Palacio, Ramón Rodríguez Correa, Enrique Pérez Escrich, Marcos Zapata, Eusebio Blasco, Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán.

1860. 20 de diciembre. Aparece impresa la primera parte de las “Cartas literarias” en el Nº 1 del diario *El Contemporáneo* (sin firma). Rodríguez Correa perteneciente a la redacción del periódico habría intercedido ante José Luis Albareda en favor de Gustavo Adolfo. Schneider destaca el hecho de que los artículos de Bécquer figuren sobre todo en los números de los días domingos y jueves.

La posición política de Bécquer será la de este periódico, conservadora. J. P. Díaz señala que no se debe exagerar la importancia de su posición política: “transportaba a lo político lo que sentía en otros planos. Probablemente no discriminaba entre la emoción que le producía la tradición en cuanto valor estético y lo que esa misma tradición significaba como actitud política”.

1861. 8 de enero. En el Nº 16 de *El Contemporáneo* se inserta la continuación de las “Cartas literarias”

1861. 20 de enero. *El Contemporáneo* publica la tercera colaboración de Gustavo Adolfo: “Prólogo a la Soledad”.

En este artículo Bécquer menciona por primera vez a Heine

1861. Marzo. Bécquer escribe desde Soria a Rodríguez Correa:

Mañana emprenderemos el camino de Veruela. Ojalá el viejo monasterio me dé la calma y la resignación que necesito, pues mi alma es sólo un pobre guñapo inservible, dormido, que me pesa como un fardo inútil que la fatalidad tiró sobre mis hombros, y con el cual me obliga a caminar como nuevo judío errante. En el amplio hogar de la cocina me entretuve anoche en quemar todas mis cartas, únicos recuerdos, reliquias mejor dicho, que me quedaban de mi vida de ayer, de las horas que nunca volverán. Al enroscarse a los rotos pliegos la llama parecía su mano, una mano amarilla, de muerte, que se burlaba de mí, haciendo signos incomprensibles; aquella mano, que hoy estará prisionera entre otras. . . No quiero pensar nada, sentir nada

La ruptura ocurrió poco antes del matrimonio de Gustavo Adolfo, el casamiento mismo parece responder a un momento de desesperación o despecho.

1861. 4 de abril. En el Nº 88 de *EL Contemporáneo* se publica la tercera de las “Cartas literarias a una mujer”.
1861. 24 de abril. *El Contemporáneo* inserta la cuarta “Carta”. Al final de la misma se lee la palabra “continuación”. Sin embargo, ésta, publicada a pocos días de su matrimonio, fue la última de la serie.
1861. 24 de abril. En la sección “Gacetilla” de *El Contemporáneo*, se intercala, entre varias sátiras poéticas en verso, la rima XXIII con el título “A ella”. Posteriormente, en el año 1865, es publicada por *El Eco del País* y en 1866 por *El Museo Universal*.

Según Schneider sólo en el Nº 139 aparece una nueva colaboración de Bécquer, “La creación. Poema indio”, que difiere de los escritos anteriores y se parece a *El caudillo de las manos rojas* que según Rodríguez Correa estaba terminado en 1857, y al “Apólogo” publicado en la *Gaceta Literaria* el 28 de febrero de 1863 (R. Benítez).

1861. El *Albúm de Poesías del Almanaque* de *El Museo Universal* publica la rima LXI con el título “Melodías” y con un epígrafe que dice “Es muy triste morir joven y no contar con una sola lágrima de mujer” (“Al ver mis horas de fiebre. . .”). El almanaque fue preparado en 1860, por lo que se deduce que la rima fue escrita en ese año.
1861. 19 de mayo. Gustavo Adolfo contrae matrimonio con Casta Esteban Navarro, hija del Dr. Esteban, médico especialista, natural de Noviercas, Soria, a quien el poeta tuvo que consultar a principios de 1861 y es de suponer —acota J. P. Díaz— que la conociera en esa oportunidad.

Schneider —se sigue el texto de R. Benítez— da como fecha de celebración del matrimonio el 19 de marzo de 1861 con una joven de 16 a 17 años. J. Nombela la describe en 1863 como una mujer de 23 a 24 años. Schneider cree posible que se hayan conocido en una de las frecuentes excursiones realizadas por los hermanos Bécquer.

1861. ¿Mayo? De esta época dataría la única composición que Gustavo Adolfo dedicó a su esposa: “A Casta”.
1861. Julio. Inserta en el *Correo de la Moda*, 31, VII, aparece con el título “Al Amanecer” la rima LXII, cuyo final dice: “. . . en la oscura noche de mi alma/cuándo amanecerá?” El tono desolado debe quedar referido a la ruptura con Elisa

El círculo de sus amigos está integrado, entonces, por Rodríguez Correa, con quien continuará sus trabajos teatrales (con el seudónimo Adolfo Rodríguez), Eulogio Florentino Sanz, con quien traba amistad después de la publicación de las traducciones de Heine (*El Museo Universal*, 1857) que había permanecido un tiempo en Munich y era entusiasta de la literatura alemana: estos datos explican quizá, algunos de los contactos alemanes de su obra.

1861. 7 de noviembre. Publica en *El Contemporáneo* la leyenda “El monte de las ánimas”, Gustavo Adolfo se refiere a ella como “una tradición oída en Soria”.
1861. 17 de noviembre. Aparece en *El Contemporáneo* el esbozo “Es raro”, para cuya publicación se aplaza la aparición del artículo “La Iglesia y Sociedad cristiana”.
1861. Diciembre. La empresa editora de la *Historia de los templos de España*, no respeta las normas estipuladas por sus autores para la publicación.

La Audiencia de Madrid ratifica el fallo del Juzgado de primera instancia en la cuestión promovida por Bécquer y de la Puerta Vizcaíno

- contra los editores, que pretendían terminar el primer tomo mutilando la monografía de la Catedral de Toledo. El tribunal sentencia que “los editores respeten en un todo las decisiones de los directores en las cuestiones literarias dejándoles en completa libertad para darle la forma que juzguen más conveniente y la extensión que crean precisa”. El letrado D. Antonio Labo y Ortega, actuó como defensor de Bécquer.
1861. 15 de diciembre. Publica, siempre en *El Contemporáneo*, la leyenda “Los ojos verdes” que se desarrolla en los alrededores de Moncayo.
1861. 23 de diciembre. *El Contemporáneo* publica el primer fragmento de “Maese Pérez, el organista”, relato en el que por primera vez utiliza el elemento terrorífico. Señala Schneider “la frescura con que Bécquer pintó a las comadres, caracterizadas con dos o tres trazos generales”.
- ¿1861-1862? El cantante y empresario D. Francisco Salas le encarga el arreglo de algunas óperas alemanas y francesas no conocidas en España, entre otras *Fidelio* de Beethoven y *Fra Diavolo* de Auber. La puesta en escena de ambas logra gran éxito.
1862. 21 de enero. Aparece inserta en la *Gaceta Literaria*, Nº 7, la primera colaboración del poeta: rima XXVII con el título “Duerme”.
1862. 27 de febrero. Aparece en la *Gaceta Literaria* el “Apólogo” no incluido en las *Obras*, que reimprimió luego, en el Nº 18 del 30 de abril de 1864, *La España Literaria* de Sevilla.
1862. 9 de mayo. Nace su primer hijo. Gustavo Adolfo Gregorio
1862. 20 de septiembre. Estrenan en el Teatro de La Zarzuela *El nuevo Figaro*, bajo el seudónimo de Adolfo Rodríguez. Se supone que esta obra es la adaptación de la ópera italiana de Ricci, inspirada a su vez en la comedia de Beaumarchais y en la ópera de Mozart. D. Francisco Salas, tuvo a su cargo el papel del “Barón” en su estreno.
1862. *El nuevo Figaro* es publicada en la “Galería lírico-dramática” del Centro General de Administración, de los editores Salas, Helguero y Gastumbide. D. Antonio Lamadrid había adquirido los derechos de publicación. En la portada de la misma se lee: “*El nuevo Figaro*. Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada del italiano por don Adolfo Rodríguez, música del Maestro Ricci”.
1862. Durante este año Bécquer sigue colaborando en *El Contemporáneo*, aunque no se ha podido comprobar, se supone —Schneider así lo hace— que en este año se publican las siguientes leyendas: “La ajorca de oro”, “El rayo de luna”, “Tres flechas”, “El Cristo de la calavera”. A esta época puede pertenecer la cantiga provenzal “Creo en Dios”, de estructura parecida a *El caudillo de las manos rojas* y a “La creación”, y en la pintura de las escenas, a “La corza blanca”.
1862. ¿Diciembre? Se funda la *Gaceta Literaria* a cuyo cuerpo de redactores pertenece Bécquer, aún cuando hasta febrero de 1863 no publica nada en dicho periódico.
- 1862-63. Durante este período se quebranta la salud de Gustavo Adolfo. Viaja para reponerse a la montaña. Campillo asevera que es entonces que Bécquer visita el convento de Veruela; Schneider se inclina a pensar que el viaje de descanso lo realiza a los baños de Fitero, como lo sugiere la leyenda “La cueva de la mora”. Las referencias a Fitero y Veruela —dado que la salud de Gustavo Adolfo motiva frecuentes viajes— son numerosas a partir de 1861.
1863. A pesar de su enfermedad, Bécquer trabaja esforzadamente. A este año pertenece la “Historia del año viejo de 1862” publicada en *El Almanaque del Museo Universal para el año 1863*. Gustavo Adolfo aparece mencionado

- entre los colaboradores como “Beker”. La “Historia”, compuesta en versos “sin melodías ni ritmo” está firmada con una “B”. Las composiciones restantes llevan el apellido del autor. En el mismo *Almanaque* hay otros firmados con “B” que revelan el estilo de Bécquer.
1863. 12 de enero. Aparece en la revista *La América*, Nº 1, “El Gnomo”, leyenda aragonesa.
1863. 16 de enero. Publica “La cueva de la mora” –leyenda– en *El Contemporáneo*.
1863. 28 de enero. Inserta *El Contemporáneo* “Historia de una mariposa y una araña”. Como en “Mi conciencia y yo” esta historia refleja los rasgos del espíritu becqueriano.
1863. 8 de marzo. Publica “La mujer de la moda” en *El Contemporáneo*. Como en el relato anterior, Bécquer deja entrever su estado anímico.
1863. 15 de marzo. Aparece en *El Contemporáneo* “Un lance pesado”.
1863. 30 de abril. *El Contemporáneo* inserta “Entre Sueños”.
1863. 29 y 30 de abril. *El Contemporáneo* publica “Un boceto del natural”.
1863. 10 de junio. Es puesta en escena en el Teatro de La Zarzuela *Clara de Rosemberg*, zarzuela en dos actos. En 1836 se había estrenado un drama con el mismo título y tema, “inspirado acaso –acota J. P. Díaz– en la misma fuente extranjera en la que pudo inspirarse Pietro Generali, autor del libreto de la ópera de Ricci que Gustavo Adolfo y Rodríguez Correa adaptaron”.
1863. Por carta de Gustavo Adolfo Bécquer, dirigida a sus suegros sabemos del buen éxito que ha obtenido la puesta en escena de *Clara de Rosemberg*, así como la fría acogida que la prensa le ha dispensado.
1863. *La Gaceta Literaria* publica la rima XXVII.
1863. 27 de julio. Aparece “La corza blanca” en la revista *La América*, Nº 12.
1863. Publica la leyenda toledana “El beso” en el Nº 14 de la revista *La América*.
1863. El matrimonio Bécquer pasa una temporada en Sevilla junto con Valeriano. Este dato lo proporciona Julia Bécquer, hija de Valeriano.
1864. 24 de marzo. Publica en *El Contemporáneo* “Rosa de pasión”, leyenda religiosa.
1864. Abril. Gustavo Adolfo pasa un largo período en el Monasterio de Veruela. Allí escribe *Desde mi celda* para *El Contemporáneo*. Se transcribe un fragmento de su tercera carta *Desde mi celda* que permite apreciar su estado anímico a los 28 años:
- Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol; después un poco de tierra echada con respeto y que no apisonen y pateen los que sepultan por oficio; un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro ortigas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y por último, un tapial que sirva para que no aren en aquel sitio ni revuelvan los huesos.
- He aquí hoy por hoy todo lo que ambiciono. Ser un comparsa en la inmensa comedia de la humanidad; y concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores, sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida.
1864. 3 de mayo. Bajo el encabezamiento “Variedades” publica *El Contemporáneo* la primera carta titulada “Desde mi celda”, sin fecha.
1864. 12 de mayo. Se publica la continuación que corresponde a la segunda carta de las *Obras*, en *El Contemporáneo*.

1864. 5 de junio. *El Contemporáneo* publica la tercera carta, precedida de un prólogo en el que se alude a la quebrantada salud del poeta y se destaca la importancia de sus colaboraciones. Desde esta fecha las cartas se siguen publicando asiduamente.
1864. Agosto. A principio de este mes Gustavo Adolfo regresa a Madrid.
1864. 7 de agosto. En la Sección "Variedades" de *El Contemporáneo* publica el artículo "Los campos Eliseos" que Schneider atribuye a Bécquer "por hablarse en él de las faldas del Moncayo". Es un artículo de relleno.
1864. 6 de octubre. En *El Contemporáneo* aparece la carta novena bajo el título "La Virgen de Veruela", dedicada a la señorita M. L. A.
1864. 31 de octubre. La Sección "Variedades" de *El Contemporáneo* va decayendo. Se publican en estas columnas relatos de fiestas aristócratas, discursos, cartas, etc. Para Schneider ninguno de estos relatos pueden atribuirse a Bécquer, sin embargo, —acota— "no sólo entrega a *El Contemporáneo* cuentos, esbozos y artículos, sino que actúa como "cronista" de los bailes y fiestas de sociedad. No estaba Bécquer hecho para esta última tarea, como lo deja entrever la crónica de una fiesta en el palacio de los duques de Medinaceli". Estos artículos no tienen, por parte del público, buena acogida pero otorgan a Gustavo Adolfo las vivencias de un mundo aristocrático que ha de volcar en "El Cristo de la Calavera" y en algunas de sus rimas: pompa de los uniformes, los trajes y los tipos de belleza femenina más brillantes.
- Se aleja de la redacción de *El Contemporáneo*.
1864. 19 de diciembre. Por gestiones del Ministro González Bravo, amigo de Bécquer, se lo designa fiscal de novelas.
1865. Pasa a integrar la plana mayor de *El Museo Universal*. La tarea en este periódico es diferente a la realizada en *El Contemporáneo* y no alcanza a tener su importancia. Finaliza el período de las leyendas. Entre los colaboradores del *Museo* se hallan Valeriano Bécquer y Federico Ruiz. Los artículos firmados por Gustavo Adolfo acompañan en gran parte a los dibujos de su hermano.
1865. 21 de junio. Renuncia al cargo de Fiscal de novelas por razones políticas.
1865. 14 de julio. Aparece impreso en *El Museo Universal* el primer artículo de Gustavo: "El hogar" costumbre de Aragón.
1865. 17 de septiembre. Nace su segundo hijo Jorge Luis Isidoro.
1865. 26 de septiembre. Bécquer publica el único número de *Doña Manuela*, periódico político-satírico.
1865. 29 de octubre. Publica en *El Museo Universal* "La noche de difuntos" recogida en las *Obras*.
1865. 19 de noviembre. *El Museo Universal* inserta "La caridad"
1865. 27 de noviembre. El eco del país publica la rima XXIII.
1865. 24 de diciembre. Publica en *El Museo Universal* "Memorias de un pavo", artículo humorístico.
1865. 24 de diciembre. Necrología dedicada al Duque de Rivas, sin ilustración inserta, también, en *El Museo Universal*.
1866. Según Schneider la contribución más copiosa de Gustavo Adolfo en *El Museo Universal* es la de este año. Además de los acostumbrados artículos redactó en él durante medio año la "Revista de la Semana" y publicó ocho rimas. La "Revista de la Semana" y las rimas están firmadas, no así otros artículos en prosa. Atribuye además a Gustavo Adolfo los artículos que acompañan a los siguientes dibujos de Valeriano: "El alcalde", "El monasterio de Santa María de Veruela", "La fiesta de los ciegos en las provincias vascongadas", "La misa de alba en Aragón", etc.

1866. 28 de enero. Publica en la "Revista de la Semana" la rima V.
1866. 28 de enero. *El Museo Universal* N<sup>o</sup> 4 publica "Roncesvalles".
1866. 28 de enero. Reimpresión de la rima XI en *El Museo Universal*.
1866. 11 de febrero. Se inserta "El carnaval" en el N<sup>o</sup> 6 de *El Museo Universal*.
1866. 4 de marzo. Aparece la rima XV en *El Museo Universal*, la misma había sido publicada por *El Correo de la Moda* en su edición del 24 de octubre de 1860.
1866. 11 de marzo. Aparece en el N<sup>o</sup> 10, del mismo periódico, "El castillo real de Olite".
1866. 8 de abril. Publica la rima II en la "Revista de la Semana".
1866. 13 de mayo. Publica la rima XVI en la "Revista de la Semana".
1866. ¿18 de mayo? Aparece la rima XXIV en la "Revista de la Semana".
1866. 12 de julio. Bécquer es designado nuevamente fiscal de novela, cargo que mantiene hasta el mes de octubre de 1868.
1866. 9 de septiembre. Publica la rima LXIX, en la "Revista de la Semana".
1866. 23 de septiembre. Publica la rima XXIII, en la "Revista de la Semana", ya impresa en 1861 por *El Contemporáneo*.
1867. *El Museo Universal* publica algunas poesías de Vicente Sainz Pardo, poeta vallisoletano muerto en 1848, con un artículo breve de presentación que se atribuye a Gustavo Adolfo Bécquer.
- El poeta colabora cada vez menos en este periódico. Los mejores artículos de 1867 son los que acompañan a dibujos de Valeriano: "Estudio del abuelo", "Pastor de Villaciervos", "Tipos de Soria".
1868. Aparece la rima IX en el *Almanaque del Museo Universal para 1868*.
1868. 17 de junio. Bécquer inicia un cuaderno de poesías bajo el título de *El libro de los gorriones*, precedidas por una "Introducción Sinfónica", la misma que suele publicarse al frente de las *Rimas*. En la portada del manuscrito el poeta hace constar —junto al título del libro— su tercer nombre: Gustavo Adolfo Claudio D. Bécquer. Este tercer nombre no figura en el acta bautismal, ni lo mencionan los biógrafos, con excepción de Narciso Campillo, que escribe: "Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida". Con posterioridad J. López Núñez consigna, sin duda basándose en Campillo "Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida Bécquer".
1868. Según testimonio de Narciso Campillo, Luis González Bravo proyecta, ese año, prologar y publicar a sus expensas, los poemas de Bécquer. Por esta razón Gustavo Adolfo ordena, corrige y completa su obra poética en un manuscrito que entrega a González Bravo.
1868. ¿Agosto? Bécquer se separa de Casta y conserva consigo a sus hijos.
1868. Al producirse la revolución que derroca a Isabel II, es saqueada la casa del ministro González Bravo. En el episodio desaparece el manuscrito de Gustavo Adolfo que le había entregado.
1868. 10 de octubre. Los acontecimientos políticos lo llevan a renunciar al cargo de fiscal de novelas y se aleja a Madrid acompañando a González Bravo hasta París. Allí permanece poco tiempo (según Julia Bécquer, "algo más de un año").
1869. Retorna a España y viaja con Valeriano a Toledo. Allí se establecen por algún tiempo acompañados por sus hijos. Gustavo Adolfo trabaja en la reconstrucción del original de las *Rimas*. "Esa paciente reconstrucción de su obra —escribe J. P. Díaz— es la que hoy leemos en las páginas finales de la libreta que había titulado *El libro de los gorriones*, y en la que estampó, antes de la primera rima allí transcrita, esta frase: *Poesías que recuerdo del libro perdido*."

1869. 17 de enero. Publica, en el Nº 3 de *El Museo Universal*, “Los dos compadres”, artículo recogido en sus *Obras*.
1869. 28 de marzo. Aparece “La Semana Santa en Toledo”, en *El Museo Universal*.
1869. 25 de abril. Publica en *El Museo Universal*, “La feria de Sevilla”.
1869. ¿Reanuda Gustavo Adolfo su relación sentimental con Elisa Guillén?
1869. ¿Diciembre? Gustavo y Valeriano se instalan en la Corte, en el barrio de la Concepción. Es en esta casa de Madrid que Bécquer se entrega “con afán a su vida solitaria y contemplativa pasaba días enteros —recuerda Narciso Campillo— cultivando su jardín, hablando de literatura y artes con Valeriano y los amigos que iban a visitarlo, o alternando en infantiles juegos con sus pequeños hijos”.
1869. Bécquer proyecta con Narciso Campillo la publicación de una biblioteca de grandes autores, para la cual él comienza la traducción de Dante y Campillo la de Homero. Ambas serían publicadas por la *Ilustración de Madrid*, cuya fundación proyectaba D. Eduardo Gasset y Artume. Debemos aclarar que Bécquer sería el director de la colección. Schneider supone que la rima XXIX, que es imitación directa del canto de Paolo y Francesca del Dante, pertenece a este período; aunque alusiones a Dante aparecen ya en “La cruz del diablo” y en la primera de las “Cartas desde mi celda”.
1869. ¿Diciembre? *El Museo Universal* se transforma en *La Ilustración Española y Americana* y Julio Nombela se hace cargo de la dirección. De esta época data la fundación de la *Ilustración de Madrid*, revista ambiciosa, surgida para hacer competencia a la primera. La parte literaria de la revista de Gasset y Artume es confiada a Gustavo Adolfo y Bernardo Rico dirige la parte artística en la que colabora Valeriano Bécquer. El poeta se convierte en el alma de la revista; lo prueba el número, la calidad y la variedad de sus artículos.
1870. 12 de enero. Aparecen en el Nº 1 de la *Ilustración de Madrid* “El Pordiosero”, “Mayólica del siglo XVI”, “Sepulcro de los condes de Mérito en Toledo”.
1870. 27 de enero. Publica en el Nº 2 de la misma revista, “A la memoria de Miguel de Cervantes”, “Lápida fundamental”, “La picota de Ocaña”.
1870. 12 de febrero. En el Nº 3 de la *Ilustración de Madrid*, se publican “Labradores del valle de Amblés”, “Una calle de Toledo”. Schneider considera a esta última como el artículo más importante de Bécquer publicado en esta revista.
1870. 27 de febrero. Publica “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre”, en el Nº 4 de la *Ilustración de Madrid*.
1870. 12 de marzo. Publica “Aldeanos del valle de Loyola” y la rima IV que, según López Núñez, se había publicado en el *Almanaque del Museo Universal*.
1870. 11 de junio. Aparece “Circos de Madrid”, en el Nº 11 de la *Ilustración de Madrid*.
1870. 27 de julio. Publica en la misma revista, “Las dos olas”.
- Señala Schneider que en los trabajos publicados en esta revista Bécquer “continúa lo que se había propuesto ya en la *Historia de los Templos de España*”. A principios de agosto. las colaboraciones firmadas por Gustavo Adolfo parecen terminar. Valeriano colabora aún regularmente, pero dedicándose como los otros artistas, a ilustrar escenas de la guerra entre Francia y Alemania. Schneider considera que el alejamiento de Gustavo Adolfo quizá se deba al interés del público por la guerra; o quizá por factores personales,

- desanimado por la incomprensión que en todas partes hallaba para sus anhelos de artista y de defensor del arte español. (R. Benítez)
1870. 23 de septiembre (J. P. Díaz), 27 de septiembre (Schneider). Tras una rápida enfermedad muere Valeriano. Bécquer escribe, destinadas a Augusto Ferrán, “varias cuartillas” en las que recoge algunos recuerdos de la vida de su hermano.
1870. 3 de diciembre. Aparece el primer número de *El Entreacto*, periódico cómico-teatral, salido a luz bajo la dirección de Bécquer. En este semanario aparece su último trabajo literario, la primera parte de una obra titulada *Una tragedia y un ángel*.
1870. 10 de diciembre. Se anuncia que el director, D. Gustavo Adolfo Bécquer, está enfermo y guarda cama, por lo que la continuación de su última obra queda interrumpida.
1870. 20 de diciembre. Gustavo Adolfo quema en presencia de Augusto Ferrán, algunos de sus papeles.
1870. 21 de diciembre. Su estado de salud se agrava.
1870. 22 de diciembre. Bécquer muere a las diez de la mañana, en un día oscuro y sombrío, ya que a las diez y cuarenta ocurre un eclipse de sol
1870. 23 de diciembre. Sus amigos conciertan una reunión para el sábado 24, en el estudio del pintor Casado del Alisal, con la finalidad de procurar ayuda a sus familiares; el anuncio de la misma es publicado por el diario *La Epoca* del 23 de diciembre de 1870.
1870. 26 de diciembre. En la fecha indicada y en los días 27 y 29, los periódicos *La Epoca*, *El Imparcial*, *El País* y *El Eco de España*, dan noticias sobre la reunión celebrada en la casa de Casado del Alisal. Se concreta la iniciativa de ordenar y publicar la obra del poeta y los grabados de su hermano.
1870. 27 de diciembre. *La Ilustración de Madrid*, revista quincenal, no pudo hasta el día 27 anunciar la inesperada y sensible muerte de su director. Promete publicar en el próximo número una extensa biografía y el retrato del malogrado poeta.
1871. 12 de enero. *La Ilustración de Madrid*, Nº 25, publica el artículo “Gustavo Bécquer” de Narciso Campillo. Se anuncia la publicación de la obra de Bécquer.
1871. Se publica, a expensas de sus amigos, la primera edición de las *Obras*, impresa en dos tomos, en la casa de Fortanet, Madrid.
1877. Aparece la segunda edición por ellos preparada. Se incluyen obras que habían sido olvidadas en la anterior, especialmente las *Cartas literarias* y el “Prólogo a la Soledad” de Ferrán e incluye un retrato del poeta.
- ¿1913? La devoción de la juventud española, especialmente la sevillana culmina con la erección del monumento al poeta en Sevilla.
1913. Abril. Los restos de Gustavo Adolfo, conjuntamente con los de su hermano Valeriano, son trasladados, para su descanso definitivo, a la Iglesia de la Universidad de Sevilla.

En un pasaje de la tercera de las *Cartas literarias* –Desde mi celda, III– Bécquer evocará, ya lejos de su Sevilla natal, el sitio elegido para su tumba:

En Sevilla, y en la margen del Guadalquivir, que conduce al convento de San Jerónimo, hay cerca del agua una especie de remanso que fertiliza un valle en miniatura. . .

Y a escasa distancia de este lugar descansa definitivamente.

Delia Marchisone de Zaccardi

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*



## BECQUER EN BUENOS AIRES

...veíase el arpa.

En la imponente nave...

Una y otra vez, antes de ahora y mas a lo largo, nos hemos referido a Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>1</sup> Esto nos dispensa, creemos, de incurrir en la monografía histórico-crítica o en la amplificada disertación —¿impresionista? ¿estructural? ¿criptográfica?— que desde un tiempo a esta parte constituye el insalvable homenaje: el que disfruta —o padece— cada escritor significado cuando se lo memora a fecha fija.

En materia de papel impreso urge que nos pongamos ascéticos. En la oportunidad, tan atendible, nos apretamos en los términos poco rumbosos de una *Nota*. “Bécquer en Buenos Aires” es hoy nuestro asunto. Breves indicaciones en torno a dos piezas testimoniales conservadas en un repositorio local: una iconográfica, otra literaria. Sólo un señalamiento, un “aviso”; apenas una proposición de estudio.

\*

El artista, cuando vive según su vida primera, lo hace únicamente en los años que alienta en el mundo. Pero el artista valioso, por dicha, queda transferido a su obra: en ella el autor asume esa segunda vida, la de la fama, que Jorge Manrique contrasta tan bellamente en sus *Coplas*. En lo que concierne a la tercera vida, la eterna, ya se sabe que como la primera no la dispensa sino Dios.

En el caso de un escritor, y así en el de Bécquer, la vida de la fama actúa en la época, el sitio y las circunstancias donde la obra de ese escritor alcanza a ser leída, explicada y comentada. También radica donde un elemento cualquiera —un cuadro, un mueble, determinadamente un manuscrito— ofrece testimonio de esa vida momentánea, que entonces ya no lo es tanto, o de la obra que el escritor —que así en esta vida segunda prolonga la primera— alcanzó a componer, *hic et nunc*, en sus días transeúntes.

1. Angel J. Battistessa, “En torno a Bécquer”, en *Poetas y prosistas españoles*. Buenos Aires Institución Cultural Española, 1943, pp. 89-114. Asimismo: Angel J. Battistessa, “La pregunta de Bécquer”. *La Nación*, Buenos Aires, Suplemento Literario, 20 de diciembre de 1970, pp. 1-2.

Aparte la presencia que el poeta arremansó en cada uno de sus escritos, Gustavo Adolfo Bécquer empieza por “estar” en Sevilla. En la ciudad del Guadalquivir —muchas veces visitada, una con larga estancia en la frecuentación del Archivo de Indias— la casa natal del poeta, bajo la placa recordativa, se nos presenta en la calle del Conde de Barajas, cercana a la plaza de San Lorenzo, al amparo del Jesús del Gran Poder. En la misma ciudad, entre los árboles del más frondoso de sus parques, no se nos olvida el monumento del escultor Coullaut Valera, que dos castizos andaluces, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, dedicaron al propio Bécquer: el tronco con la gallarda efigie del poeta; el banco con la fina figuración marmórea, quizá demasiado rolliza, de las tres mujeres que se evocan en la Rima XI (51). Una de éstas, la última, siempre nos pareció en desacuerdo con la criatura del poema, tan desligada de toda materia:

—Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible. . .

Igualmente en Sevilla, aunque acaso por mero escrúpulo literario, no hay por qué no mencionar el caserío de la Venta de los Gatos.<sup>2</sup> Bécquer viajó poco, pero otros lugares de España reservan su memoria: el cuarto en que se retrajo en el monasterio de Veruela, al pie del Moncayo<sup>3</sup>, y en Madrid el albergue de la calle de Claudio Coello, donde murió.

Al lector no prevenido, el título de esta *Nota* puede parecerle una especie de divertimento de ciencia-ficción universitaria. Pero todo se entiende. Cuando decimos que Bécquer “está” en Buenos Aires queremos referirnos a la feliz presencia en nuestra ciudad de un par de testimonios, ponderables pero espiritualmente indicativos, del hombre y del poeta. Dos emotivas reliquias.

Se sobreentiende que no pretendemos “descubrirlas”. Otros las han aludido, pero los más de ellos de paso, escuetamente y como “de oídas”. Así corre bastante confusión al respecto. Las características y el valor de ambas piezas —aún no suficientemente destacadas ni propuestas a la curiosidad de los más jóvenes— repiten la conveniencia de establecer, “fuera de catálogo”, el aspecto que las distingue y el ámbito en que se las reserva. Una y otra se guardan en el Museo Nacional de Arte Decorativo, en el Palacio Errázuriz, frente a la amenidad ya casi palermitana de la Avenida del Libertador. En su hora fueron atesoradas, con tanta presea plástica y vitelas y libros, por la munificencia de los primeros dueños del Palacio, sede hoy de la Academia Argentina de Letras y de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Aplicamos al vocablo “reliquia” dos de sus acepciones de prestancia todavía latina: la de ‘resto de alguien o de algo’, la de ‘remanente insigne que mueve el ánimo y lo inclina a la reverencia’.

2. El sitio sevillano, a modo de alquería o ventorrillo, “en mitad del camino que se dirige al convento de San Jerónimo desde la puerta de la Macarena”. Sábese que en ese marco situó Bécquer el episodio sentimental de una de sus *Narraciones*.

3. El mismo donde en el “escondido valle” compuso las diez cartas *Desde mi celda*.

La primera de esas reliquias la configura el retrato del propio Gustavo Adolfo, pintado por su hermano Valeriano Bécquer. Es el número 593 del *Catálogo*.<sup>4</sup> La otra, el número 468, la constituye el manuscrito, autógrafo, de la Rima LXXVI (74).

\*

Esta vez, las numerosas conexiones bibliográficas que supone el tema nos parecen prescindibles. Unos pocos datos concretos bastan para nuestro propósito.

El propio Gustavo Adolfo fue en sus días avezado dibujante y aceptable pintor, y ya su padre, don José Domínguez Bécquer, hubo de ser un acreditado diestro de los pinceles. Don Joaquín Bécquer, tío carnal del lírico, manejó también la paleta. La buena sangre no miente.

Si Gustavo Adolfo, además de pintor fue excepcional poeta, Valeriano, el hijo mayor de don José, consiguió distinguirse como colorista de mérito. Su vida, que despuntó en Sevilla en 1834, por luctuosa coincidencia encontró término en 1870, el año en que con corta diferencia de meses finó el autor de las *Rimas*. Desde muchacho Valeriano estudió con don Antonio Cabral, que asimismo comunicó el oficio a Gustavo Adolfo. Su técnica, la de Valeriano —la tela del Palacio Errázuriz lo atestigua—, fue por cierto estimable. Su temática, como se dice en la jerigonza crítica ahora vigente, apuntó al traslado, un tanto anecdótico, de rincones, personajes e indumentos típicos. No alcanza el cuadro a tener un metro de alto. Con declarada alusión a la Rima VII (13), el personaje, allí representado de medio cuerpo, aparece tañendo un arpa. No lejos de la firma del pintor se lee, exenta, la data del cuadro: 1856. El poeta, por tanto, asoma entre los veinticinco y los veintiséis años. Generosa la cabellera, y rubia; rubia la barba, rubio el bigote. El chaleco, de fantasía, impresiona como un anticipo de los fantasiosos chalecos de ahora. El rojo y el blanco de la corbata, aplicadamente desordenada, mentan toda una época. Lo mismo el amplio sombrero, que se adivina flexible, muelle, y que luce encintado a la marinera. La estampa es en un todo romántica, pero ni a la fisonomía ni a la expresión en nada se las ve apocadas, o descaecidas, *becquerianas*, según la llorosa impresión que del poeta retiene el común de sus lectores. No así las manos. Ellas levitan, o casi; no pesan sobre las cuerdas e insinúan la melodía de un alma.<sup>5</sup>

\*

4. Comisión Nacional de Cultura. Museo Nacional de Arte Decorativo [no Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires], como apunta la edición mencionada. *Catálogo*. Buenos Aires, 1947. En aquella fecha, por encomienda de la Dirección del Museo, nos correspondió colaborar en la clasificación de los manuscritos del Palacio. (Cf. *Op.cit.* p. 12)

La reproducción del retrato de Gustavo Adolfo Bécquer —que con la del manuscrito una vez más debemos a los cordiales oficios de la Academia Argentina de Letras— puede verse en la página... de este volumen. El facsímile del autógrafo se da intercalado en la presente Nota.

"Sólo se presta a los ricos..." Una de las ediciones todavía recientes de las *Obras completas* —por cierto de las decorosas— aposenta en el Palacio Errázuriz un retrato de Bécquer que no es el que ahí se encuentra ni el que aquí reproducimos...

5. Don Valeriano animó otro retrato del poeta en el cuadro "Gustavo Adolfo Bécquer y su familia", Museo de Cádiz. Al mismo artista se le atribuye un retrato de autor de las *Rimas* en el que éste aparece tocando la guitarra.

En la numeración del *Catálogo*, el autógrafo de la Rima LXXVI (74) antecede al manuscrito de *Abrojos*, de Rubén Darío. ¡Misteriosa, electiva afinidad de ciertos textos! Por poco que se recuerde la mucha admiración que el escritor nicaragüense tuvo por Bécquer, esta augural compañía de uno y otro manuscrito no deja de hacérsenos conmovedora.<sup>6</sup>

Conocida es la Rima sobredicha, ¿pero por qué no repetirla? <sup>7</sup>

En la imponente nave  
del templo bizantino,  
vi la gótica tumba, a la indecisa  
luz que temblaba en los pintados vidrios.

Las manos sobre el pecho,  
y en las manos un libro,  
una mujer hermosa reposaba  
sobre la urna, del cincel prodigio.

Del cuerpo abandonado  
al dulce peso hundido,  
cual si de blanda pluma y raso fuera,  
se plegaba su lecho de granito.

De la última sonrisa  
el resplandor divino  
guardaba el rostro, como el cielo guarda  
del sol que muere el rayo fugitivo.

Del cabezal de piedra,  
o sentados en el filo,  
dos ángeles, el dedo sobre el labio,  
imponían silencio en el recinto.

No parecía muerta;  
de los arcos macizos  
parecía dormir en la penumbra,  
y que en sueños veía el paraíso.

Me acerqué de la nave  
al ángulo sombrío,  
con el callado paso que se llega  
junto a la cuna donde duerme un niño.

6. Dígase de paso, por si interesa: el manuscrito de *Abrojo* —el presupuesto número 469 del *Catálogo*— aunque está falto de unos pocos versos, acoge composiciones luego no incluidas en la edición impresa en Santiago de Chile, en 1887. ¡El poeta incipiente, endeble a ratos pero ya “formal”, en esas 72 páginas de su puño y letra!

7. *Pro memoria*, trasladamos pues una de las versiones pulcras del poema. (*Obras completas*, décimotercera edición, Madrid, Aguilar S.A., 1969, pp. 454-456). Una apreciable edición argentina de las *Rimas*, Rosario - Biblioteca Maestros del Idioma, Editorial “Apis”, 1965, pp. 295-297—, salvo en la puntuación sigue ese texto de las *Obras completas*, 1961. Es lástima que en la edición *Rimas y Leyendas*, de la Biblioteca Clásica “Ebro” (Zaragoza-Madrid-Barcelona-Buenos Aires, 1943), escolar pero práctica y aquí muy difundida, se transcribe el poema según un texto irregular en la puntuación y defectuoso en los pormenores de prosodia y morfología: *vía*, por *veía*; el niño, por un niño, etc. Tabular las ediciones de las *Rimas* —ya endebles, ya excelentes— no encuadra en estos párrafos.

La contemplé un momento  
y aquel resplandor tibio,  
aquel lecho de piedra que ofrecía,  
próximo al muro, otro lugar vacío,

en el alma avivaron  
la sed de lo infinito,  
el ansia de esa vida de la muerte,  
para la que un instante son los siglos. . .  
.....

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez me acuerdo con envidia  
de aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida  
mujer me acuerdo y digo:  
“ ¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte!  
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo! ”

En el autógrafo del Palacio Errázuriz el poema se explaya sobre dos carillas. De esas carillas la que mayormente reclama la curiosidad de quien las observa es la segunda, muy exornada, un poco al desgaire pero con convincente fuerza expresiva. Lo que sobremanera importa, aparte los versos, es el valor de estos dibujos porque *ilustran* uno de los modos del trabajo de Bécquer: en la composición de algunas de sus Rimas el poeta solía “ayudarse” con el estímulo de imágenes gráficas. En la plana más favorecida: una tumba gótica, la traza de varios personajes, unos perfiles femeninos, este o aquel borrón, y rápidos, dispersos garabatos.

A veces, cuando se pone algún comentario a esta Rima no faltan editores que reproducen una añeja observación de don Florencio Moreno Godino. La cita casi nunca es directa:

Bécquer dibujaba, antes de escribir, un esbozo de la composición pensada, o cuyo tema estaba pensando y el cual le proporcionaba a veces el dibujo, que delineaba inconscientemente y como al acaso. En una ocasión, sin intención previa, trazó un sepulcro gótico y sobre él la estatua yacente de una mujer; empezó a hacer el cimientó de la ojiva que había de cubrirle y esto le sugirió la idea de una de sus composiciones poéticas.<sup>8</sup>

La identidad del poema salta a los ojos. Con persistencia la indicación de Moreno Godino suele ser trasladada con alguna errata<sup>9</sup>, y sin el

8. Fue Moreno Godino quien aconsejó que la Rima que aquí nos ocupa fuese remitida al final del conjunto de la edición que los entusiastas de Bécquer compilaron en 1871. El texto transcrito se dio inicialmente en la “Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer”, trazada por el mismo Moreno Godino en la *Ilustración Artística*, Barcelona 4, II, 1895. Para una más accesible consulta, el texto puede verse en las notas que acompañan la edición de Aguilar, p. 1244

9. En la transcripción de Aguilar se lee “empezó a hacer el cimientó de la *oliva*”, en lugar de “empezó a hacer el cimientó de la *ojiva*”, como pide el contexto y muestra el dibujo de Bécquer. La recordada edición argentina de Rosario repite el error de la edición española. Otras ediciones recogen el yerro.

comentario que venga a realzar su importancia. La aseveración transcrita —sobre todo si se la corrobora con el dibujo— debe estimarse como un indicio cierto del espontáneo pero motivado comportamiento expresivo del gran lírico, que —al menos para sus Rimas con trasfondo descriptivo— no dejaba de entonarse con alguna sugestión solicitada al diseño. El indicio se afirma en otras noticias. Si se está a lo que cuentan los primeros biógrafos del escritor, esto es, los que le conocieron personalmente, al tiempo en que Valeriano le ilustraba algunos de los poemas, Gustavo Adolfo componía textos de acento lírico para determinados dibujos de su hermano. Conforta esta dos veces fraterna coincidencia de Gustavo Adolfo y Valeriano. En ocasiones —así cuando colaboraron en las páginas de *El Museo Universal*—, el afecto geminó sus talentos.

Seguramente no apuramos aquí toda la información posible. De ese hábito bécqueriano de ayudarse en el quehacer poético con la previa o la alterna realización de alusivos bosquejos existen otras constancias. En sus días, los mismos hermanos Alvarez Quintero alcanzaron a poseer, por compra, una especie de álbum, *Bécquer-Autógrafos*. El compacto cuaderno, de papel de barba y sólidamente empastado, en un principio le había servido a don José Domínguez Bécquer para sus anotaciones económicas. A la muerte de su padre, Gustavo Adolfo, en ese trance todavía casi un niño, hizo suyo el cuaderno. No tardó en henchirlo con toda suerte de proyectos y “preparaciones” poemáticas, en prosa y verso. Pero los dibujos a lápiz y a pluma menudean. Algunos, no pocos, muestran su conexión con lo propiamente literario.<sup>10</sup>

El más rico conjunto de directas páginas bécquerianas es el manuscrito 13.216 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Noticia valiosa de este autógrafo es la asentada hace años por Jesús Domínguez Bordona, benemérito frecuentador de estos estudios.<sup>11</sup> Se trata de *El libro de los gorriones*, que contiene la casi totalidad de las Rimas conocidas. El orden en que se suceden los poemas —el que en las ediciones corrientes se marca con números arábigos— difiere del que los amigos de Bécquer establecieron para la primera edición de las *Rimas*, Madrid, 1872.

En el referido repertorio matritense se advierte el detalle de sugestivas variantes. Sólo ocasionalmente las recogen los editores, y no siempre en forma completa y con criterio adecuado. Apenas un ejemplo, con exclusiva referencia a la Rima LXXVI (74). La edición “Ebro”, acaso por vía indirecta, apunta una sola de esas variantes. Para el verso 27, “como quien llega con callada planta”, añade esta lección del manuscrito 13.216: “con el callado paso que se llega”. El texto de la Editorial “Apis”, no podríamos decir si por la misma vía, recoge en cambio dos variantes. Además de la señalada para el verso 27, ésta que se corresponde con el verso 13: “De la sonrisa última”.

Otras muestras, entresacadas de diversas ediciones, algunas muy plausibles, huelgan. Es evidente que al estudiar de cerca la conducta expresiva de Bécquer importa, al menos para los especialistas, no desentenderse de

10. Joaquín y Serafín Alvarez Quintero, Prólogo a las *Obras completas*. Aguilar S.A., Décimo-tercera edición, Madrid, Aguilar S.A., 1969, p. 21-22.

11. “El autógrafo de las *Rimas* de Bécquer”, en *Revista de Filología Española*, Madrid, 1923, entrega de abril-junio.

ninguna de las variantes debidas al poeta. En lo que toca a la Rima LXXVI (74) —que algunos conocedores exaltan entre las más logradas del volumen—, luego se comprende la excepcional importancia complementaria del manuscrito autógrafo ayer sevillano y hoy “porteño”.

Es de notar que en el autógrafo de Madrid la Rima LXXVI (74) aparece con cuatro variantes. Las dos indicadas y éstas que corresponden a los versos 39 y 40: “alguna vez recuerdo con envidia”, “aquél rincón oscuro y escondido”.

Ante las fluctuaciones de unas y otras colecciones impresas volvemos a echar de menos un pertinente criterio por lo que toca al registro —en la edición crítica que todavía nos falta— no sólo de las variantes de la composición sobredicha sino también de las muchas que como en la orla de las demás Rimas se otean en el manuscrito 13.216: a prima faz entre setenta y ochenta, por lo menos.

Urge sin embargo un distingo: sobreañadidas con letra distinta de la de Bécquer, esas que los editores a veces llaman “variantes” son en realidad retoques o correcciones al tenor de las que el poeta, nada presuntuoso, en ocasiones, y en particular en los asomos de la muerte, se avino a confiar a sus amigos. Algún comentarista —Franz Schneider— anticipó la sospecha de que las enmiendas, o si se prefiere los cambios, podían atribuirse a uno de los allegados del poeta, Augusto Ferrán, escritor madrileño a cuyo libro *La soledad* Bécquer puso importante prólogo. Por nítidos argumentos —no los repetimos porque Domínguez Bordona los acoge en su estudio— hoy se tienen la certeza, igualmente evidenciada por los rasgos de la escritura, de que esas enmiendas se deben a Narciso Campillo, el decoroso cuanto olvidado lírico sevillano (1835-1900). Estimar lo que Bécquer tenga ganado o perdido con los sobrepuestos de otra mano, por justos respetos ni lo hemos verificado ni entra en el propósito de estas líneas. Va de suyo, en cambio, el posible interesante resultado que en el caso de la Rima LXXVI (74), a él nos limitamos, puede surgir del contraste de lo exclusivamente asentado por Bécquer en el autógrafo ahora en Buenos Aires —reconocida primera versión del poema— y lo trasladado por el poeta —acaso con otras modificaciones que no constan— al autógrafo que se conserva en Madrid. Para el más directo conocimiento del estilo de Bécquer lo que inexcusablemente debe solicitar la atención del crítico son los textos del poeta, sin cuenta de lo interpuesto por otros; el proceso, quiere decirse, de lo que Bécquer “compuso” a través de uno o más borradores: el testimonio verbal —o indeciso, o resuelto— de la intuición en trance de expresarse.

No parece forzoso que la posibilidad de esta busca nos la prevengan por modo exclusivo, conforme es de uso, los teóricos o los técnicos del lenguaje. También los mismos poetas, después de todo únicos grandes señores de la palabra, pueden adelantarnos la certidumbre del hallazgo:

El pescador atrapa el pez con esa cesta profundamente sumergida en las ondas.

El cazador con ese lazo invisible entre dos ramas atrapa las avecillas.

Y a mí, dice el jardinero, para atrapar la luna y las estrellas me basta un poco de agua —y para los cerezos en flor y los arces incendiados por el otoño, me basta la cinta de agua que bajo de ellos despliego.

Y a mí, dice el poeta, para atrapar las imágenes y las ideas me basta este reclamo de papel blanco: los dioses no podrán pasar por él sin dejar sus huellas como los pájaros sobre la nieve.

(Paul Claudel, versículos, en traslado castellano, entresacados de su poema  
La muraille intérieure de Tokyo”).

En el camino que lleva al descubrimiento siquiera aproximado del misterio de la creación poética, el crítico no es sino el baquiano de esas huellas. Sólo que a éste, al crítico, le toca transitar tales huellas en sentido inverso a la marcha del poeta.

Ante una y otra plana de las guardadas en el Palacio Errázuriz las inferencias pueden ir más lejos. Bécquer, rasgo que con otros ya señalados lo aproxima a líricos notorios<sup>12</sup>, acertó a coincidir con un recurso de ejecución concertada, anteriormente frecuentado por el mismo Goethe.<sup>13</sup> En no pocas ocasiones, según confiesa en *Poesía y Verdad*, el autor de *Fausto* puso gustoso desvelo en un ejercicio parecido al del autor de las *Rimas*. En lo fundamental, el acicate era equivalente:

Los variados asuntos que yo veía tratados por los artistas excitaban en mí el talento poético, y así como se hace un grabado para una poesía, yo hacía poesías para los grabados y dibujos. . .<sup>14</sup>

No se tiene noticia de otro texto autógrafo posterior al indicado y anterior a la versión del manuscrito de Madrid y la publicación inicial de la Rima LXXVI (74). De hecho, el manuscrito del Palacio Errázuriz sólo configura un “estado” de la composición del poema. El plan y el ulterior desarrollo de la Rima en lo esencial fueron recogidos en la página impresa, pero en el autógrafo que comentamos algunos versos denuncian perceptibles diferencias y no falta estrofa que más tarde mudó la estructura.

Creemos que estas refecciones merecen atento estudio. En razón del espacio —no sin la esperanza de que algún amigo de la poesía se nos anticipe en la tarea—, lo remitimos a otras páginas. Un aserto de recta metodología nos parece oportuno: cuando se tiene la ventaja de disponer de ellas, inventariar, demarcar, analizar e interpretar las variantes de un texto es una buena cautela: muchos son los casos en que sin filología no hay crítica. No se nos olvide que tales variantes concluyen por descubrir (*des-cubrir*) el comportamiento estilístico del poeta, su lucha en el camino casi siempre difícilmente fácil de la expresión personal lograda. En el propuesto estudio crítico no bastará contrastar los cambios que se obser-

12. “Esta indeclinable referencia a lo poético y consecuentemente a lo idiomático acerca a Bécquer a poetas de estro tan subido como Hölderlin, Keats y Welhaven, autores de los que por lo demás el escritor español tuvo poca o ninguna noticia. Cabe aseverar que la observación de estas coincidencias, nobles puntos de encuentro, enaltecen por sí solas la poesía de Bécquer; la remontan, culminativa, al nivel de las mejor logradas, aún cuando en el presente trance no pueda hablarse de influencias. . .” (Cf. el artículo “La pregunta de Bécquer”, en el Suplemento Literario de *La Nación* mencionado en la nota 1).

13. Cf. Angel J. Battistessa, “Guía de ilustraciones”, en *Goethe: 1832-1932. Verbum*, año XXV, Número 82. Volumen de homenaje. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1932, p. 241

14. “Die mancherlei Gegenstände, welche ich von den Künstlern behandelt sah, erweckten das poetische Talent in mir, und wie man ja wohl ein Kupfer zu einem Gedicht macht, so machte ich nun Gedichte zu den Kupfern und Zeichnungen. . .” Cf. *Dichtung und Wahrheit*, II, viii. (Citamos según *Goethes Werke*, Leipzig, Insel Verlag, s. a., t. V, pág. 221).

van apenas se colaciona el “borrador” actualmente en Buenos Aires con el manuscrito de Madrid y la primera versión impresa. Las modificaciones —que son bastantes y piden ser esclarecidas— forman una especie de haz iluminador, apto para sorprender, más allá de los titubeos —los fracasos y los “arrepentimientos”— los seguros aciertos, los genuinos triunfos elocutivos del poeta. Algo se echa de ver desde luego. El trabajo nunca conspira contra la inspiración: con perceptible frecuencia la ayuda, la fortalece y la consolida. Romántico, mas con todo encariñado lector de Horacio, Bécquer no lo ignoraba.

Angel J. Battistessa

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*



# I - POETICA Y ESTILO



# LA RELACION TEORICA Y PRACTICA

## POETICA EN BECQUER

“...luz de una en otra generación”

Fe en los valores del genio y amistad ahondada por años de luchas y miserias comunes se conjugaron para fundamentar el impulso de un grupo de amigos que publicó, mediante suscripción popular, la primera edición de las *Obras* de Gustavo Adolfo Bécquer. Empezó así, pobrememente, a ser realidad lo que un día de 1864, en tanto el poeta se reponía física y espiritualmente en el Monasterio de Veruela, confesó a sus lectores de *El Contemporáneo*, en la tercera de sus cartas *Desde mi celda*:

Yo soñaba entonces. . . esa vida tranquila del poeta que irradia con suave luz de una en otra generación; soñaba que la ciudad que me vio nacer se enorgulleciese con mi nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos; y cuando la muerte pusiera un término a mi existencia, me colocasen para dormir el sueño de oro de la inmortalidad a la orilla del Betis. . .<sup>1</sup>

Este confesado anhelo del poeta fue desechado más tarde porque el arqueo negativo de sus experiencias vitales le aconsejó un mutis bien distinto; mutis declarado en otra parte de la misma carta, así: “. . .concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se dé cuenta siquiera de mi salida”.<sup>2</sup> Final hacia lo eterno consignado en la “Rima LXVI”<sup>3</sup> donde el lugar del último sueño se presiente:

En donde esté una piedra solitaria  
sin inscripción alguna,  
donde habite el olvido,  
allí estará mi tumba.

El deseo pareció cumplirse. pues “su muerte —dice José Pedro Díaz— pasó poco menos que inadvertida en la prensa de entonces. . .”<sup>4</sup> Triste realidad que acució a los amigos a emprender la aventura editorial.

1. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Compilación de M. San Miguel. Madrid, Afrodísio Aguado S.A., 1950 (2 tomos). “Desde mi celda. Cartas literarias” (Carta tercera); t. II, pp. 51-52.

2. *Op. cit., loc. cit.*; p. 58.

3. Todas las citas de las *Rimas* se hacen por la edición de “Clásicos Castellanos” de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1963 y se utiliza la numeración romana de dicha edición.

4. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. 2da. ed. Madrid, Gredos, 1958; 1a. parte, cap. III, p. 109.

En la búsqueda del material esparcido o inédito trabajaron Narciso Campillo y Augusto Ferrán, en tanto el cuidado de la edición y el prólogo corrió a cargo de Ramón Rodríguez Correa, concretándose la publicación de las *Obras completas* algún tiempo después de aquel luctuoso 22 de diciembre de 1870.

Si como hombre, Bécquer fue desgraciado en amores, no sembró vanamente en el terreno de la amistad porque ésta le abrió —como poeta— el camino de la gloria, que sin él sospecharlo, lo esperaba en la otra orilla. La discutida “Rima LXXXV”<sup>5</sup>, tenida por unos como auténtica y por otros como apócrifa, tendría sentido premonitorio:

Errante por el mundo fui gritando.

“La gloria ¿dónde está?”

Y una voz misteriosa contestóme:

“Más allá. . . , más allá. . .”

En pos de ella seguí por el camino  
que la voz me marcó.

Halléla al fin, pero en aquel instante  
en humo se trocó.

Mas el humo, formando denso velo,  
se empezó a remontar

y, penetrando en la azulada esfera,  
al cielo fue a parar.

El tránsito de Bécquer ocurrió al finalizar el año 1870. Tiempo después —como queda dicho— apareció la edición amical.

A partir de ese momento el éxito popular decidirá la suerte de la poesía becqueriana y acompañará inevitablemente el nombre del poeta. Por años, pareció ser ésa su sola gloria ya que la sencillez de su obra hizo que se le considerara artista sensible, aunque poco preocupado estéticamente, confundiendo, en aquella poesía “sustantiva” —al decir de José Pedro Díaz—, la desnudez y falta de ornatos con pobreza expresiva. Se estaba lejos de comprender que, no al azar, en 1861, había escrito en el prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán:

Hay otra (poesía) natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. . . puede llamarse la poesía de los poetas.<sup>6</sup>

5. Esta *Rima* no fue incluida por los amigos en la primera edición de 1872. Apareció en: G. A. Bécquer: *Obras completas*. Ordenación, Ideario e Índice general analítico de temas por Joaquín Gil. Buenos Aires, Joaquín Gil, 1942, p. 107 y lleva el N° 81; Ofelia Kovacci: *G. A. Bécquer: Rimas y escritos sobre poesía*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1966, y lleva el número romano LXXXV (adoptado en este ensayo). Niega su autenticidad y la da como aparecida en periódicos madrileños con diversas firmas: J. Frutos Gómez de las Cortinas, “La formación literaria de Bécquer” (En: *Revista bibliográfica y documental*, IV, 1-4, Madrid, 1950, pp. 77-79. Copio aquí lo que en nota al pie de página deja aclarado Ofelia Kovacci en la *op. cit.*

6. Bécquer, G. A. *Op. cit.*, *La Soledad*; t. II, p. 453.

Difundida la obra en sucesivas reimpresiones a las que se fueron agregando páginas inéditas, la ausencia de un plan en el que hubiese ordenado orgánicamente sus observaciones e ideas sobre la poesía, su creación y sentido, hacía que su trabajo apareciera como el resultado del genio, no como el producto de una actitud consciente y segura del fin perseguido.

En lo que va del siglo XX, estudios de críticos que supieron “llenar su misión dignamente” —así lo ambicionaba el propio Bécquer—<sup>7</sup>, destruyeron aquella falsa idea pues, con ojo avizor, supieron recorrer paciente-mente los textos y fijar, sin lugar a dudas, la existencia de una meditación estética, verdadero trabajo de introspección y análisis, centrada sobre el proceso creador. Quedó así demostrado que el poeta tuvo conciencia de las alternativas de la propia labor poética y de su significación. “Bécquer —opinó Dámaso Alonso— no era sólo un gran poeta a la buena de Dios, sino el primer y tal vez el mejor crítico de su propia obra. . . sólo una ligera indagación basta para que nos demos cuenta de que por encima o por debajo de ese Bécquer (el de las niñas románticas) y claro está, nutriéndole y nutriéndose de él, no sentido generalmente, pero sí subsentido, en relación de raíz respecto a hoja o flor, está el creador de uno de los mundos poéticos más simples y más etéreos, más hondos y más irreales. . .”<sup>8</sup>

### *El arpa rota aún suena*

Los poetas, hasta el romanticismo, hicieron poesía y teorizaron sobre el arte poética, pero no los preocupó la esencia de la poesía, problema metafísico que sí habían meditado los griegos: Platón, Aristóteles.

Con la llegada del movimiento romántico y la preconizada libertad de formas que abolía las reglas de una estética rigurosa, bajo la cual moría la inspiración, la atención se desvió del quehacer poético para volverse hacia el viejo problema ontológico de la esencia de la poesía; sus cultores se convirtieron en precursores del mundo poético contemporáneo. Cronológicamente ubicado en rezago con respecto al romanticismo, ello “implica, sobre todo en España —de acuerdo con las observaciones de José Pedro Díaz—, una actitud creadora más sobria y equilibrada y más consciente de sí propia que la de los románticos propiamente dichos. . .”<sup>9</sup> Lo cual, unido a que no desatendió la tan vieja como nueva preocupación metafísica, hace comprensible el que las escuelas modernistas aún le estén pagando tributo.

Durante el invierno de 1860 y en los primeros meses de 1861 publica en *El Contemporáneo* cuatro *Cartas literarias a una mujer*. Son un ramillete de reflexiones que enmarcan una posible teoría poética, concretada en forma de epístolas, dirigidas a la mujer amada. Constituyen textos claves para la exploración de su pensamiento estético y resultan un cauce intelectual paralelo al del quehacer poético. En ese mismo año,

7. *Op. cit., loc. cit.*; p. 452.

8. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3a. ed. Madrid, Gredos, 1965; pp. 21 y 33.

9. Díaz, J. P. *Op. cit.*; p. 191.

1861, la preocupación reaparece en el mencionado prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán, y cuando en 1868 intenta reunir los trabajos dispersos en periódicos y revistas así como gran parte de las *Rimas* aún inéditas, titula el manuscrito: *Libro de los gorriones* y lo prologa con la *Introducción Sinfónica*, que encierra sus últimas observaciones referidas a la sustancia poética y a la actividad creadora. Presiente la partida: “tendré que hacer la maleta para el gran viaje. . .”<sup>10</sup>, y no desea “que al romperse esta arpa vieja y cascada ya, se pierdan, a la vez que el instrumento, las ignoradas notas que contenía.”<sup>11</sup>

Todos estos textos convergen en una constante línea teórica formulada con modestia, sin ánimo didáctico, pero también sin titubeos. Paralelamente, en la obra poética, una continuada serie de rasgos confirman la estrecha relación existente entre los coherentes pensamientos de la teoría y la práctica.

### *Poesía: su esencia*

¿Qué es poesía? Pareciera ser ésta la pregunta incitadora que, en boca de la mujer amada, desencadena profundas reflexiones en la mente del poeta quien, sin dejar el tono de tierna intimidad inicia, con las cartas mencionadas, la ardua tarea de responder, pues reconoce:

...no soy muy fuerte en esto de las definiciones...Yo nada sé, nada he estudiado, he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho, aunque no acertaré a decir si bien o mal. Como sólo de lo que he sentido y he pensado he de hablarte, te bastará sentir y pensar para comprenderme. . . Yo no pretendo enseñar a nadie, ni erigirme en autoridad. . . quiero decirte lo que sé de una manera intuitiva, comunicarte mi opinión. . .

(*Cartas literarias a una mujer, I*)<sup>12</sup>

¿Cuál es la reflexión ante este problema?

En la primera de las *Cartas literarias a una mujer* afirma.

Poesía eres tú (la mujer). . . La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer. . . es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

En la tercera, con buscada repetición, uno de sus sistemas estilísticos de intensificación, continúa:

...poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible.

Poesía, esas lágrimas involuntarias que tiemblan un instante en tus párpados, se desprenden en silencio, ruedan y se evaporan como perfume.

Poesía, el gozo improvisado que ilumina tus facciones con una sonrisa suave, y cuya oculta causa ignoras dónde está.

10. Bécquer, G. A. *Op. cit.*; t. I, p. 20.

11. *Op. cit.*, *loc. cit.*; p. 19.

12. *Op. cit.* “Cartas literarias a una mujer”; t. II. Todas las citas de las “Cartas” se hacen utilizando esta edición.

Poesía son, por último, todos esos fenómenos inexplicables que modifican el alma de la mujer cuando despierta al sentimiento y a la pasión . . .yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo.

Parte de esta reflexión que aparee las ideas de poesía y mujer, reaparece desarrollada poéticamente en la “Rima XXI”:

¿Qué es poesía? , dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul;  
¿Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía. . . eres tú.

Y con otra variante, en la Tercera estrofa de la “Rima XI”, una etérea mujer simboliza la poesía:

Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte:  
¡Oh ven; ven tú!

En la 4a. estrofa de la “Rima XXXIV”, en tanto describe a una mujer, con precursora notación alusiva a las correspondencias sensoriales, vuelve a la ecuación mujer = poesía.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
el color y la línea,  
la forma, engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.

Queda así dicho que la poesía existe fuera del poema y que este existir puede darse en las alternativas de la esencia y de la existencia. Existe en lo femenino (esencia, idea); existe en la mujer (existencia). Significa esto que, según puntualiza Ofelia Kovacci, el pensamiento becqueriano “en-tronca con la tradición platónica, pues la idea preexiste a la cosa”.<sup>13</sup> Por otra parte, el propio Bécquer había afirmado en la primera de las *Cartas literarias*: “La poesía. . . vive con la vida incorpórea de la idea”.

La primera estrofa de la “Rima V” da forma poética a este aserto:

Espíritu sin nombre,  
indefinible esencia,  
yo vivo con la vida  
sin formas de la idea.

13. Kovacci, Ofelia, *Op. cit.*: p. 22.

## *Poesía: sus fuentes*

¿Dónde están las fuentes de esa esencia poética?

El interrogatorio a través de los textos becquerianos encuentra, por lo menos, tres respuestas fundamentales, que remiten, respectivamente, al mundo sensible, al del misterio y a los sentimientos. En el mundo sensible el poeta se funde con la naturaleza:

¡Gemidos del viento, que fingís una voz querida que nos llama entre las sombras! . . . ¡Espacios sin límites, que os abris ante los ojos del alma, ávida de inmensidad y la arrastráis a vuestro seno, y la saciáis de infinito. . .

(*Cartas literarias a una mujer*, III)

. . .me abandoné a mis pensamientos.

El sol había desaparecido. Sólo turbaba al alto silencio de aquellas ruinas el monótono rumor del agua de aquella fuente, el trémulo murmullo del viento que suspiraba en los claústros y el temeroso y confuso rumor de las hojas de los árboles que parecían hablar entre sí en voz baja.

Mis deseos comenzaron a hervir y levantarse en vapor de fantasías. . .

(*Cartas literarias a una mujer*, IV)

De las crónicas periodísticas, la fechada el 10 de marzo de 1864 y titulada "A la claridad de la luna", contiene un párrafo significativo en cuanto al punto que concierne a la primera respuesta:

En el majestuoso conjunto de la Creación, nada hay que conmueva tan hondamente, que acaricie mi espíritu y dé vuelo desusado a mi fantasía, como la luz apacible y desmayada de la Luna. . . Al estudiar la Naturaleza prefiero hacerlo a la luz de la imaginación, que da a los objetos tonos vivos y calientes, rodeándolos con el ambiente esplendoroso que emana de la poesía. . . Quiero contemplar la Luna como se presenta a mi vista y creer que es lo que parece, que si en esto pierde la ciencia, en cambio gana mucho la poesía, y váyase lo uno por lo otro.<sup>14</sup>

En la tercera de las cartas *Desde mi celda* el mecanismo de fusión aparece claro a través de un análisis introspectivo:

llo de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura. En esos instantes rapidísimos en que la sensación fecunda la inteligencia, y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados. . ., los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde.

En ese mundo sensible está la "indefinible esencia" aunque sólo "vive" cuando el poeta, fundiéndose con ella, herida su sensibilidad, le

14. Bécquer, G. A. *Op. cit.*; pp. 748-50-54.

sirve de mensajero. La misma "Rima V" da la concreción poética de esta primera respuesta en varias de sus estrofas:

.....  
Yo soy el fleco de oro  
de la lejana estrella,  
yo soy de la alta luna  
la luz tibia y serena.

Yo soy la ardiente nube  
que en el ocaso ondea,  
yo soy del astro errante  
la luminosa estela.

Yo soy nieve en las cumbres,  
soy fuego en las arenas,  
azul onda en los mares,  
y espuma en las riberas.

En el laúd soy nota,  
perfume en la violeta,  
fugaz llama en las tumbas  
y en las ruinas yedra.

Yo atrueno en el torrente  
y silbo en la centella,  
y ciego en el relámpago  
y rujo en la tormenta.

Yo río en los alcores,  
susurro en la alta yerba,  
suspiro en la onda pura  
y lloro en la hoja seca.

.....

Las ansias de fusión, de integración del poeta con la naturaleza, aparecen claramente señalables en la "Rima VIII", cuyas dos primeras estrofas expresan:

Cuando miro el azul horizonte  
perderse a lo lejos,  
al través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto;  
me parece posible arrancarme  
del mísero suelo  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos levés  
cual ella deshecho!

Cuando miro de noche en el fondo  
oscuro del cielo

las estrellas temblar como ardientes  
pupilas de fuego;  
me parece posible a do brillan  
subir en un vuelo  
y anegarme en su luz, y con ellas  
en lumbre encendido  
fundirme en un beso.

La “Rima LII” es un angustioso pedido a las olas del mar. El estribillo de las tres primeras estrofas suplica: “llevadme con vosotras”, porque fundido con ellas olvidará, el poeta, el dolor que la vida le ha dado y así lo dice en la cuarta estrofa:

LLevadme por piedad a donde el vértigo  
con la razón me arranque la memoria.  
Por piedad! tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas!

En cambio, algo diferente se advierte en la “Rima LXVII”, en la cual si bien la motivación que surge claramente en su cuarta estrofa acusa una amarga desilusión frente al materialismo que caracteriza una vida cómoda: “y comer... y engordar... ¡y qué fortuna/ que esto sólo baste! ”, las tres primeras estrofas son pequeños cuadros donde la naturaleza se da con todo su lujo de luz, perfume y color, en indudable sensorialismo modernista. La primera estrofa puede ejemplificar lo dicho:

¡Qué hermoso es ver el día  
coronado de fuego levantarse,  
y a su beso de lumbre  
brillar las olas y encenderse el aire!

La segunda respuesta considera el mundo del misterio, de los sueños, el imperio de la fantasía. Habla de perfección imposible, de ansias de inmortalidad y no oculta su gusto por el contorno vago, por los matices:

La disección (análisis de un poema) podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver? ... El amor es un misterio. Todo en él son fenómenos a cual más inexplicable; todo en él es ilógico, todo en él es vaguedad y absurdo.

(*Cartas literarias a una mujer*, I)

¿No has soñado nunca?

Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable vaguedad y poesía, lo que has soñado? El espíritu tiene una manera... de sentir y comprender, especial, misteriosa, porque él es un arcano; inmensa, porque él es infinito; divina, porque su esencia es santa.

(*Cartas literarias a una mujer*, II)

...esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible... todos esos fenómenos inexplicables que modifican el

alma... ¡Presentimientos incomprensibles, que ilumináis como un relámpago nuestro porvenir!

(*Cartas literarias a una mujer*, III)

...el alma sobrecogida de temor y sedienta de inmortalidad.

(*Cartas literarias a una mujer*, IV)

Estos conceptos reaparecen de manera constante en las *Rimas*. En la ya comentada VIII, el anhelo de fusión con el mundo de la naturaleza, que no logra concretar, le impulsa a decir:

En el mar de la duda en que bogo  
ni aún sé lo que creo;

El misterio de la creación lo ha atraído y en la “Rima XLVII” la primera estrofa canta:

Yo me he asomado a las profundas simas  
de la tierra y del cielo,  
y les he visto el fin, o con los ojos,  
o con el pensamiento.

La duermevela, una de sus situaciones más comunes, con todo el hálito de misterio, vaguedad y religión que pueda darse en ella, aparece claramente en la “Rima LXXI”, cuya estrofa primera da suficiente ejemplo:

No dormía; vagaba en ese limbo  
en que cambian de forma los objetos,  
misteriosos espacios que separan  
la vigilia del sueño.

.....

Si la duermevela ofrece magnitudes lindantes con el misterio, ¿qué pensar de lo onírico propiamente dicho? ¿Qué insondable enigma encierra el reposo de la conciencia, del espíritu lúcido? ¿Huye acaso a otros mundos o recrea dentro de nosotros dimensiones insólitas?

¿Será verdad que cuando toca el sueño  
con sus dedos de rosa nuestros ojos,  
de la cárcel que habita huye el espíritu  
en vuelo presuroso?

.....

Yo no sé si ese mundo de visiones  
vive fuera o va dentro de nosotros:

.....

(“Rima LXXV”)

¿Y tras el último sueño, qué? La incógnita del destino del hombre después de la muerte, misterio de la ultratumba, cierra la emotiva “Rima LXIII”:

.....  
 ¿Vuelve el polvo al polvo?  
 ¿Vuela el alma al cielo?  
 ¿Todo es sin espíritu  
 podredumbre y cieno?  
 .....

A estos ejemplos cabe agregar numerosas notas contenidas en varias de las cartas *Desde mi celda* referidas al mundo del misterio, de la hechicería. Son recordables, en tal sentido, las cartas sexta y octava con la historia de la Tía Casca y de Dorotea la primera bruja que diera origen a esa familia; la carta séptima, relativa a la construcción del Castillo de Trasmoz por el nigromante que luego fue su alcaide. Referente a los milagros, la carta novena, en donde la Virgen, protectora de Don Pedro Atares, señor del Castillo de Borja, le defendió de morir perdido en el monte bajo la más espantosa tormenta, y en cumplimiento de la promesa que éste hiciera, fue venerada en la iglesia erigida en el lugar y denominada Santa María de Veruela.

Este mundo del misterio, sueños, fantasía, hechizos, —que corresponde a la segunda respuesta al interrogante sobre las fuentes de la esencia poética becqueriana— brinda los asuntos que el escritor convertirá en tema de *Las Leyendas*, desde cuyo desarrollo los infinitos ejemplos de prosa poética revelan, a cada paso, el poeta de las *Rimas*.

La tercera respuesta se refiere al mundo del sentimiento, fundamental en las *Rimas*. Inspiración en unas, trasfondo en otras, siempre factor determinante de la comunicación sinfónica que, más allá del tiempo, acompaña a este pequeño libro de poemas tan gravitante en la lírica moderna de habla hispana. La reflexión sobre este punto tiene dos planos: uno —ya considerado— que encuentra ese mundo en la mujer, su “más bella personificación”<sup>15</sup>, y el otro, en el alma con sus hermosas y misteriosas emociones: esperanzas, recuerdos, sin olvidar su eterno desacuerdo con la razón (v. “Rima III”). Por este segundo plano llega a la conclusión de que:

el sentimiento no es más que un afecto, y todos los afectos proceden de una causa más o menos conocida.

¿Cuál lo será? ¿Cuál podrá serlo de este divino arranque de entusiasmo, de esta vaga y melancólica aspiración del alma, que se traduce al lenguaje de los hombres por medio de sus más suaves armonías, sino el amor? . . . El amor es la causa del sentimiento.

(*Cartas literarias a una mujer*, II)

. . . él es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional.

(*Cartas literarias a una mujer*, III)

Situado el amor, según este razonamiento, en el centro del mundo y en el fondo de todo lo existente, se revela a lo exterior por medio de

15. *Op. cit.* “Cartas literarias a una mujer”; t. II (Carta II).

la poesía, “único idioma que acierta a balbucear algunas de las frases de su inmenso poema”.<sup>16</sup> El poeta, por el camino del sentimiento hacia la mujer, que es poesía, descubre el amor: “Hace ya mucho tiempo yo no te conocía, y con esto escuso decir que aún no había amado. . .”.<sup>17</sup> Y a través del “verbo poético hecho carne”, —la mujer que es poesía y es amor— intuye la otra asunción del amor: Dios. El silogismo es perfecto: la mujer es poesía, la poesía es amor, el amor es Dios. En otras palabras, desde la materia, por el amor humano cifrado en un ser que es, en esencia, poesía, “ignota escala/que el cielo une a la tierra”, el poeta encuentra el camino que en línea ascendente se espiritualiza y lo lleva hacia la perfección anhelada —“ansia perpetua de algo mejor”—, logrando que el alma, por esta cadena de lazos de amor quede ligada a Dios, fuente eterna, raíz permanente de las cosas y de nuestros actos.

La mirada del hombre, y en especial la del poeta, se pierde “en el infinito buscando a Dios. A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento del alma”.<sup>18</sup>

Que la mujer es punto de partida hacia Dios lo dijo en la “Rima XVII”:

Hoy la tierra y los cielos me sonrén,  
 hoy llega al fondo de mi alma el sol,  
 hoy la he visto. . . la he visto y me ha mirado. . .  
 hoy creo en Dios!

Mientras que en la “Rima XIX” la transformó en “símbolo celeste”:

Cuando sobre el pecho inclinas  
 la melancólica frente,  
 una azucena tronchada  
 me pareces.

Porque al darte la pureza  
 de que es símbolo celeste,  
 como a ella te hizo Dios  
 de oro y nieve.

Los lazos de amor entrelazando la naturaleza aparecen en la “Rima IX”:

Besa el aura que gime blandamente  
 las leves ondas que jugando riza,  
 el sol besa a la nube en occidente  
 y de púrpura y oro la matiza,  
 la llama en derredor del trono ardiente  
 por besar a otra llama se desliza

16. *Op. cit.* (Carta II).

17. *Op. cit.* (Carta II).

18. *Op. cit.* (Carta IV).

y hasta el sauce inclinándose a su peso  
al río que le besa, vuelve un beso.

En la "Rima X" una larga animización de la naturaleza se cierra con un epifonema ajustado a la apreciación del poder del amor.

Los invisibles átomos del aire  
en derredor palpitan y se inflaman,  
el cielo se deshace en rayos de oro.  
la tierra se estremece alborozada,  
oigo flotando en olas de armonías  
rumor de besos y batir de alas,  
mis párpados se cierran. . . ¿Qué sucede?  
— ¡Es el amor que pasa!

Ante la muerte, el ansia del infinito habla al poeta de un mundo de amor extraterreno. En la "Rima LXXVI", cuyo borrador guarda el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, la vista de una tumba gótica perteneciente a una mujer hermosa le hace reflexionar en las últimas estrofas:

En el alma avivaron  
la sed de lo infinito,  
el ansia de esa vida de la muerte  
para la que un instante son los siglos. . .

.....  
.....

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez me acuerdo con envidia  
de aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida  
mujer me acuerdo y digo:  
¡Oh, qué amor tan callado; el de la muerte!  
¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!

### *Possible poética en un poema*

No escribió Bécquer un poema programático, sin embargo la existencia independiente de la poesía como esencia y las tres respuestas comentadas, relativas a las fuentes, tienen en la "Rima IV" su realización más acabada y la configuración de una posible poética.

La primera estrofa de dicha "Rima IV" afirma la libertad de la poesía para existir desligada del vate.

No digáis que agotado su tesoro  
de asuntos falta enmudeció la lira:  
podrá no haber poetas; pero siempre  
habrá poesía!

En las cuatro estrofas restantes minuciosamente pasa revista a las posibilidades que ofrecen los tres mundos y termina afirmando en la naturaleza:

Mientras haya en el mundo primavera  
habrá poesía!

Frente al misterio de la creación:

Mientras haya un misterio para el hombre,  
habrá poesía!

En cuanto a los sentimientos:

Mientras haya esperanzas y recuerdos,  
habrá poesía!

Para finalizar con la mejor expresión de lo poético: la mujer:

Mientras exista una mujer hermosa  
habrá poesía!

“...es vaso el poeta”

Dado el pensamiento sobre la esencia de la poesía y las fuentes, esa esencia debe ser no sólo sentida sino también transmitida. ¿A través de quién y cómo se opera el milagro de la poesía? La primera parte de la pregunta se refiere al poeta; la otra a la forma de expresión.

Origen de la poesía es la experiencia espiritual del sentimiento, cuya expresión más acabada —según Bécquer— es la mujer. Pero el hombre poeta, con calidad de genio, reúne atributos extraordinarios que pueden calificarse como “notas que pertenecen a las de la mujer, y éstas son las que expresan la ternura, la pasión y el sentimiento”<sup>19</sup> Por esto, tal como ella, encierra en su espíritu la informe materia poética que, algunas veces, al no lograr salir a “la escena del mundo” estalla. “Este es el secreto de la muerte prematura y misteriosa de algunas mujeres y de algunos poetas; arpas que se rompen sin que nadie haya arrancado una melodía de sus cuerdas de oro”.<sup>20</sup>

Arpa el poeta, caja de resonancia que devuelve transformado en poesía todo lo que guardó la memoria del sentimiento. Porque, si bien

Todo el mundo siente.

Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido.

lo que han sentido.

Yo creo que estos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.

(*Cartas literarias a una mujer*, II)

19. *Op. cit.* (Carta I).

20. *Op. cit.* (Carta IV).

Tan sólo él puede captar la divina esencia de la poesía “por medio de una revelación intensa, confusa e inexplicable”<sup>21</sup>, y cuando, para transmitirla, la escribe, lo hace “como el que copia de una página escrita”.<sup>22</sup>

Si a lo anterior se agrega la calificación de “genio” tan usada por los románticos y que Bécquer no elude, pareciera que no sólo considera al poeta como un ser excepcional sino que su obra sería el resultado de un momento de exaltación y arrebató que da vida a la inspiración. Tal era la tesis de los primeros románticos pero el lírico sevillano sostuvo diferente reflexión. Vio, con certeza, que “el sentido poético de una realidad es siempre de naturaleza sentimental, no racional”, y que “la intuición poética es el descubrimiento de ese inesperado sentido valioso de la realidad” —como claramente, ya en nuestros días, lo expondrá Amado Alonso—<sup>23</sup>; y también, que esa inspiración, de la que él habla, es resultado de un largo proceso, mientras que la otra, “la primitiva, la verdadera inspiración desdeña en sus ardientes momentos de arrebató”<sup>24</sup> todo lo que sea orden, contención, demora constructiva, equilibrio entre la pasión y la razón.

Para Bécquer el poema adquirirá verdaderos valores si, alejado del momento pasional, surge como resultado de un proceso en el que la memoria evoca y el artista vuelve a sentir “pero de una manera que puede llamarse artificial” para dar forma al material poético acumulado:

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

(Introducción Sinfónica)

Todos esos “hijos de la fantasía” son resultados de las experiencias humanas; por eso los devuelve

al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados, y quedad en él como el eco que encontraron en un alma que pasó por la tierra, sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas.

(Introducción Sinfónica)

No obstante, antes de darles forma los hizo esperar porque si bien es hermoso “figurarse al genio ebrio de sensaciones y de inspiraciones”<sup>25</sup>, ese arrebató puede entorpecer la verdadera creación poética. Por ello asegura:

cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi

21. *Op. cit.* (Carta I)

22. *Op. cit.* (Carta II).

23. Alonso, Amado. “Sentimiento e intuición en la lírica” (En: *Materia y forma en poesía*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1960; pp. 12 y 23).

24. Bécquer, G. A. *Op. cit.* (Carta II).

25. *Op. cit.* (Carta II).

memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca.

(*Cartas literarias a una mujer*, II)

Además, al nacer a la vida, aquella sustancia poética sufrirá la presión del alma que la alterará imprimiéndole el sello psicológico del poeta, el “temple de ánimo” como lo calificara Johannes Pfeiffer.<sup>26</sup>

En las *Rimas* encontramos varias veces estos pensamientos conformados en razón de la creación poética. La poesía que “vive con la vida incorpora de la idea” se aferra para no morir a las posibilidades del poeta. Comienza la “Rima I”:

Yo sé un himno gigante y extraño

Es el poeta el que sabe el himno y quien lo cantará. La “Rima V” se cierra con esta estrofa:

Yo, en fin, soy ese espíritu,  
desconocida esencia,  
perfume misterioso,  
de que es vaso el poeta.

Tan sólo él puede conciliar el eterno enfrentamiento de la pasión, provocadora de la inspiración, con la razón. La última estrofa de la “Rima III” dice:

Con ambas siempre en lucha  
y de ambas vencedor,  
tan sólo al genio es dado  
a un yugo atar las dos.

En la “Rima VIII”, expresado el deseo ferviente de fundirse con la naturaleza, en la última estrofa afirma su condición de ser excepcional:

En el mar de la duda en que bogo  
ni aún sé lo que creo;  
¡sin embargo, estas ansias me dicen.  
que yo llevo algo  
divino aquí dentro! . . .

Destino incierto y de duda agnóstica que, en la quinta estrofa de la “Rima II” le hace exclamar:

eso soy yo, que al acaso  
cruzo el mundo, sin pensar  
de dónde vengo, ni adónde  
mis pasos me llevarán

26. Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. Traducción de Margit Frenk Alatorre. 3a. ed. en español. México. Fondo de Cultura Económica, 1959; p. 50.

Y en medio de esa incertidumbre es él quien busca angustiosamente una perfectibilidad inalcanzable. En la tercera estrofa de la "Rima XV" se autodefine consecuente:

En mar sin playas onda sonante,  
en el vacío cometa errante,  
largo lamento  
del ronco viento,  
ansia perpetua de algo mejor,  
eso soy yo.

"...mezquino idioma"

El poeta es el agente transmisor de la poesía; es también su receptor y conservador. Pero ¿cómo se opera el milagro poético? Esta segunda parte de la doble pregunta formulada más arriba conduce al problema de la expresión. La calidad intangible, etérea, inasequible de lo poético se enfrenta, según Bécquer, con las limitadas posibilidades del lenguaje. Esta posición de desconfianza en el instrumento expresivo lo devuelve a las angustias e insatisfacciones de los románticos respecto a los alcances de la palabra poética. Una y otra vez insiste en afirmar que hay en la palabra una fatalidad empobrecedora para expresar el último paso del proceso creador:

Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto. . .

(*Cartas literarias a una mujer*, II)

No ensayaré, pues, describírtela con palabras, inútiles tantas veces,

(*Cartas literarias a una mujer*, IV)

...entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos! . . . Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros (los hijos de su imaginación) una maravillosa estrofa tejida de frases esquisitas, en la que os pudiérais envolver con orgullo, como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. Mas es imposible.

(Introducción Sinfónica)

Todas estas reflexiones que expresan la certeza de la limitación de la lengua, tienen su reflejo en la segunda y tercera estrofa de la "Rima I":

Yo quisiera escribirle, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra  
capaz de encerrarle. . .

Semejante afirmación reaparece constantemente en su obra en prosa:

Todas estas cosas mías veía yo; y muchas más de esas que después de pensadas no pueden recordarse; de esas tan inmateriales que es imposible encerrar en el círculo estrecho de la palabra. . .<sup>27</sup>

Yo guardo aún vivo el recuerdo de la imagen de piedra del rincón solitario, del color y de las formas que armoniosamente combinados formaban el conjunto inexplicable; pero no creo posible dar con la palabra una idea de ella, ni mucho menos reducir a términos comprensibles la impresión que me produjo. . .<sup>28</sup>

En las cartas *Desde mi celda*:

. . .cómo podrá llegar mi pluma, sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente para dar idea de lo que es todo un efecto de líneas, de claroscuro, de combinación de colores. . .

(Carta quinta)

. . .el arte luchando con sus limitados recursos para dar idea de lo imposible. . . Yo me figuro algo más, algo que no se puede decir con palabras ni traducir con sonidos o con colores. . .

(Carta novena)

Quizás este pensamiento sea una de las razones para esa sobriedad adjetival que lo caracteriza y que, con referencia al uso del epíteto, lleva a Gonzalo Sobejano a sostener: “la característica de Bécquer es, en este aspecto, la desnudez, o quizás más exactamente la pobreza, una pobreza feliz”.<sup>29</sup>

El eco concreto advertido en parte de la obra becqueriana para algunas de las respuestas que el poeta se propusiera con relación a problemas de teoría poética, permite afirmar, con referencia a las *Rimas*, que si las mismas “son —al decir de Heliodoro Carpintero— canalización poética de una vida”<sup>30</sup> no son menos interesantes como cauce conceptual de ideas que bullían en la mente del vate sevillano cuya luz sigue brillando “de una en otra generación”.

Esther A. Azzario

*State University Of New York At Albany*

27. Bécquer, G. A. *Op. cit. Leyendas. Tres fechas*; t. I, p. 188.

28. *Op. cit. Ensayos literarios. La mujer de piedra*; t. II, p. 340.

29. Sobejano, Gonzalo. “El epíteto en Bécquer” (En: *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1956).

30. Carpintero, Heliodoro. *Bécquer de par en par*. Madrid, Insula, 1967; p. 168.



# MOTIVACIONES DEL LLANTO Y DE LA MUERTE EN LA OBRA DE BECQUER

## *Tema básico*

Si fuera posible reducir a comunes denominadores los asuntos básicos de la literatura universal, quedarían irreductibles y constantes los relativos a la vida, el amor y la muerte. Cada época, nación, escuela o autor los ha enriquecido con variantes temáticas, particulares enfoques, derivaciones y planteos. Cada especial circunstancia histórica ha tenido predilección por alguno de ellos y, frecuentemente, se los halla confundidos e interdependientes. Tal ocurre, por ejemplo, en la literatura española con el tema de la muerte durante la Edad Media, el Barroco y el Romanticismo. Ensayistas, como Ramiro de Maeztu y Pedro Salinas, han meditado sobre el sentido de las repariciones periódicas de tal predilección. El investigador Juan Ayuso Rivera califica dichas recurrencias de “constantes” del espíritu español<sup>1</sup>.

En cada oportunidad, la reaparición ofrece propios matices caracterizadores, proporcionados —*contrario sensu*— por correlativas concepciones del mundo, la vida y la ultratumba: la Edad Media, con la familiaridad popular de las “Danzas Macabras”, niveladoras de los “estados” sociales; la segura convicción de que la vida es sólo breve espera y la muerte esperanzado, tránsito a la bienaventuranza; con el admonitorio interrogante del *Ubi sunt?* para el poder, la gloria, el donaire, la belleza, la juventud. El Barroco, con el hastío y desencanto del mundo, la inquieta persuasión de sus falsías y la clara percepción de la muerte, destructora de lo logrado y poseído; con la desconcertada inquisición de un *¿y ahora qué?* en la hediondez de la carroña, antesala de un juicio final inexcusable, eco moribundo de la exaltación vital del *Carpe diem* renacentista y advertencia precautoria, según lo delata acumulativamente la más temprana y difundida antología temática española: *Avisos para la muerte*, de Luis Ramírez de Arellano.<sup>2</sup> El Romanticismo, en que se yergue como solución buscada o deseada para insatisfacciones y desesperanzas del mundo; desvaído y quimérico anhelo de que con ella llegue algo de una felicidad ideal, de que se logre lo inalcanzable en esta vida cruel, despiadada.

1. Ayuso Rivera, Juan. *El concepto de la muerte en la poesía española*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1959.

2. Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1634.

Mientras la Edad Media subrayó el carácter nivelador de la muerte y el Barroco acentuó aspectos macabros, el Romanticismo, amigo del “color local”, se complajo en la atmósfera lúgubre: tumbas abandonadas, sepulcros con leyendas tétricas, ruinas, agorerías. Casi —según dijo Arturo Farinelli— se sumergió en “la embriaguez mística de la muerte”.<sup>3</sup>

Los poetas románticos españoles se han solazado en esta familiaridad literaria con la muerte y en un regusto atrevido con la ultratumba. Si no llegaron —como consigna Farinelli de algunos poetas de París— a fundar un “club de suicidas” (el caso Larra fue excepcional en la España romántica), en cambio dieron tono particular a la literatura lúgubre, donde se los advierte cortejando el tema de moda; aunque, en algunos casos, desbordando vitalidad, como Espronceda en cortos treinta y cuatro años o Zorrilla en largos setenta y seis; en otros, enhebrando dulces quejas como Rosalía de Castro y Enrique Gil y Carrasco; o asomándose a ella, naturalmente, sin aparatosidades externas, como Gustavo Adolfo Bécquer.

### *El llanto*

Estos enfoques diferentes se manifiestan, también, en la reacción ante la muerte ajena que los afecta: el llanto que, en el caso Bécquer, raramente se descarga plañidero, sino que se filtra en la poesía contenido, resignado, meditativo. Casi se diría que brota más fácil, menos recatado, ante otro tipo de adversidades de la vida, tal vez remediabiles o superables. Federico García Lorca —el poeta español que en el siglo XX lanzó el planteo más entrañable con el dolor de la tragedia de Ignacio Sánchez Mejía y dio visión honda y vertical de la muerte— dijo en una oportunidad: “Cuando la musa ve llegar la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narciso la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats y en las de Villasandino y en las de Herrera, en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez”.<sup>4</sup> Bécquer, cronológicamente tardío en relación con la cúspide de la intensidad romántica, en su rondar los que señalé asuntos básicos de la literatura universal —en particular el de la muerte— aparece inconfundiblemente romántico.

Rica Brown, investigadora de la Universidad de Princeton —que obtuvo, en 1963, el Premio de Biografía “Aedos”, con el voluminoso y prolijo estudio: *Bécquer*— establece que los temas capitales de la lírica becqueriana son tres: “1) la poesía, la naturaleza del poeta, su función, su tarea y destino; 2) las mujeres y su belleza, el amor con sus goces y traiciones y sus desengaños; 3) el destino último del hombre, el sueño y la realidad, la muerte corpórea, las regiones celestes, la fe, Dios”.<sup>5</sup> Es decir: vida-amor-muerte, que en las escasas y compendiosas setenta y nueve *Rimas*, en las *Leyendas* y *Cartas*, coinciden con la antes sugerida temática fundamental de la literatura de todos los tiempos. Sin embargo,

3. Farinelli, Arturo. *Il Romanticismo nel mondo latino*. Torino, Fratelli Brocca, 1937 (3 tomos); t. III, p. 5.

4. García Lorca, Federico. “Teoría y juego del duende”. (En: *Obras completas*. 7a. ed. Buenos Aires, Losada, 1957; v. VII, p. 179).

5. Brown, Rica. *Bécquer*. Barcelona, Editorial Aedos, 1963, 3ra. parte, cap. I, p. 106.

el llanto no se lo arranca melodramáticamente la muerte, sino razones de vida que conmueven la sensibilidad del poeta. Una apresurada asociación de las expresiones líricas del llanto y de la muerte, en Bécquer, podría resultar forzada.

Una vez es la carne triste, remordida, el vicio, como en el clásico latino, y, en cierto sentido, precediendo inmediatamente a los verleanianos:

Mi adorada de un día, cariñosa:  
—¿En qué piensas? , me dijo.  
—En nada. . . —En nada ¿y lloras? Es que tengo  
alegre la tristeza y triste el vino.

“Rima LV”<sup>6</sup>

Otras veces es el engaño sufrido o el desconsuelo del amor ya convertido en cenizas:

Llora. No te avergüences  
de confesar que me quisiste un poco.  
Llora. Nadie nos mira.  
Ya ves; yo soy un hombre. . . y también lloro

“Rima XLIV”

Tampoco se avergüenza el poeta de los llantos solitarios que le arrancan los dolores físicos o morales; lo consumen, sí, y siente que le acercan al fin:

Sólo recuerdo que lloré y maldije  
y que aquella noche envejecí.

“Rima XLIII”

Pero el poeta es ser débil; teme ese dolor a solas, le espanta la soledad y clama a las fuerzas desatadas e incontrolables de la naturaleza: olas gigantes, ráfagas del huracán, nubes de tempestad:

¡llevadme, por piedad, a donde el vértigo  
con la razón me arranque la memoria. . .!  
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas!

“Rima LII”

Casi siempre, el llanto becqueriano se traduce líricamente como símbolo de un estado depresivo, pero no se manifiesta como descarga catártica. Es más, según el mismo poeta lo consigna en la “Rima IV”, sólo se sustancia en poesía si acude sin nublar la pupila. En ocasiones lo arrastra la desesperación y la impotencia:

6. Todas las citas de las *Rimas* se hacen por la edición de “Clásicos Castellanos”, de José Pedro Díaz. Madrid, Espasa-Calpe, 1963 y se utiliza la numeración romana de dicha edición.

Llegó la noche y no encontré asilo  
y tuve sed. . . mis lágrimas bebí;

“Rima LXV”

o la pesadilla nocturna; aunque, en este caso, es eslabón de una nueva y subsecuente inspiración lírica:

Triste cosa es el sueño  
que llanto nos arranca,  
mas tengo en mi tristeza una alegría. . .  
sé que aún me quedan lágrimas.

“Rima LXVIII”

También, en Bécquer, opera como una caída de telón.

Nuestra pasión fue un trágico sainete  
en cuya absurda fábula  
lo cómico y lo grave confundidos  
risas y llanto arranca.

Pero fue lo peor de aquella historia  
que al fin de la jornada  
a ella tocaron lágrimas y risas  
y a mí sólo las lágrimas.

“Rima XXXI”

Y aquí cabe acotar una reflexión marginal. José Pedro Díaz, excelente biógrafo y crítico de Bécquer, incluye en *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía* un cuadro sinóptico —síntesis de las largas búsquedas de los exégetas— de algunos contactos literarios de las *Rimas*.<sup>7</sup> Y con él es posible esta verificación: en las variantes de las motivaciones del llanto becqueriano se advierten aquellas sencillas, naturales (Rimas LV, XLIV, XLIII, XLVIII), y las de evidente artificiosidad retórica (Rimas LII, XLV, XXXI). Significativamente estas últimas son las que, de acuerdo con los rastreadores de fuentes, responden a resonancias cercanas de Lamartine y Heine. “En éstas —observa Díaz— creemos advertir una versión indecisa del tema, que no logra su total desarrollo en profundidad. . . Y esta indecisión parece estar provocada por la presencia demasiado cercana aquí, de Heine (y Lamartine). . .”.<sup>8</sup>

### *Lo biográfico y la motivación básica*

La inserción del nombre de Bécquer entre los cultores de las líneas temáticas del llanto y de la muerte se ha asociado, a menudo, a la imagen de una personalidad melancólica, triste, problematizada por propias in-

7. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. 2da. ed. Madrid, Gredos, 1958, 2da. parte, cap. VII, p. 336.

8. Díaz, José Pedro. *Op. cit., loc. cit.*; p. 332.

estabilidades psicofisiológicas y por las circunstancias de una vida sin atractivos, de frustración en frustración. Sin embargo, a partir de la cálida, conjetural y controvertible biografía: *Bécquer de par en par*, que Heliodoro Carpintero trazó en 1957, historiadores y críticos se afanan a percibir otro Bécquer y tiende a desvanecerse la idea de un poeta “especie de pobre e histérica damisela”, para ser reemplazada por la de un hombre, con naturales soles y nublados, con horas de buena y mala fortuna. “Sobre la memoria de Bécquer ha caído la leyenda —acaso promovida sin querer por su amigo Eusebio Blasco— de que era un hombre triste y sombrío. Alejo Hernández recogió de labios de Da. Julia Bécquer, sobrina de Gustavo Adolfo, una categórica rectificación de tal leyenda. Gustavo, decía, era un sevillano bastante alegre; claro es que tuvo penas; ¿quién no las tiene? No solía tener mal humor ni estar mal con nadie’. Sin caer en la contraleyenda de ‘un sevillano bastante alegre’, preciso es dejar bien sentado que Bécquer, sobre todo cuando se encontraba lejos de los trasnochadores viciosos de Madrid, era un hombre afable, cordial, que vivía gustoso la vida de relación”.<sup>9</sup>

Esta imagen diferente de Bécquer es parte de un proceso que tiene su más lejano antecedente en un contemporáneo de Bécquer, Antonio Escobar, quien en un artículo publicado en *El Figaro* de La Habana, el 14 de julio de 1890, y recuperado por Dionisio Gamallo Fierros, trae esta referencia: “Tenía Bécquer gustos de *gentleman*. Cuando disponía de dinero, su primera necesidad era beber Burdeos viejo y comer carne bien hecha... Luego se ponía elegante de pies a cabeza”.<sup>10</sup> Y después de Carpintero, también Guillermo Díaz-Plaja se esfuerza por recuperar y recomponer “otro Bécquer”, en el prólogo de su edición de *Obras* del poeta.<sup>11</sup>

La salud frágil de Gustavo Adolfo, su recluimiento en el monasterio de Veruela, la muerte del hermano, las obras de arte arquitectónico religioso y las tradiciones orales que recogió durante la estada en Soria, la infidelidad y separación de la esposa, Casta Esteban Navarro, los vagabundeos artísticos por Toledo, Avila y Segovia, la familiarización con motivaciones desasidas de premiosas razones vitales, le envolvieron en un hálito distanciador y contribuyeron —con zozobras, hambrunas y miserias de los últimos años— a sobreponer la figuración de un Bécquer etéreo, descarnado, transeúnte fantasmal de la España de sus días. No obstante, ese fantasma había estado enamorado de la incógnita “niña del balcón” —¿Julia u Ofelia Espín? ¿Elisa Guillén? —; había contraído enfermedades venéreas con las hetairas de Madrid; había traído al mundo dos hijos: Gregorio Gustavo y Jorge; y sobre un tercero, Emilio Eusebio, la malidicencia echó a rodar el chisme que puso a los eruditos sobre la pista de la copla:

Yo con Casta me casé  
 porque la creía casta,  
 yo por casta la adoré  
 y hoy reniega de su casta,

9. Carpintero, Heliodoro. *Bécquer de par en par*. Madrid, Insula, 1957; p. 18.

10. Transcrito por Juan Antonio Tamayo en Gustavo Adolfo Bécquer: *Teatro* Madrid *Revista de Filología Española*. Anejo XLII, 1949. Estudio preliminar, p. LXXV.

11. Barcelona, Ediciones Vergara, 1962.

que insinúa la dudosa paternidad y la presunta razón de la ruptura matrimonial. Ese fantasma, además, dejó como periodista de *El Museo Universal*, *El Tiempo* o *El Contemporáneo* una colección de vivaces notas, plenas de animación y observaciones realista, de nítido costumbrismo, gracia y finura, que permitieron a Heliodoro Carpintero afirmar:

Bécquer fue un hombre más entre los hombres. Vino al mundo con un tremendo destino. Lo aceptó con plenitud de conciencia. Esto es, vivió su vida auténtica. Se interesó por la vida verdadera de los demás. Vivió en muchas ciudades, habló con muchas gentes, anduvo por los campos, por las posadas, por los pueblos. Pisó alfombras de saraos y la hierba del Moncayo. Amó y sufrió; rió y lloró. Sus grandes alforjas se llenaron de experiencias. De allí salió su obra entera. Quienes nos lo presentan cabalgando una nube y llorando lágrimas dulces dan su caricatura tópica.<sup>12</sup>

La biografía de Carpintero brinda “otro Bécquer”; pero tan conjetural como el de la mayoría de los historiadores. No obstante, sus hipótesis derivan de minuciosas compulsas en las tradiciones orales de Soria y giran en torno de los amores pre y posmatrimoniales del poeta; de las circunstancias nupciales y de la aventura extramatrimonial de Casta Esteban. El resultado ha sido un Bécquer visto desde dentro: nuevas perspectivas para la comprensión del hombre, del escritor y del poeta.

Con posterioridad al ensayo de Carpintero apareció la biografía de Rica Brown, de la cual surge un Bécquer revisto desde fuera, una vida documentada al milímetro. Rica Brown somete a estricta crítica de fuentes toda referencia recogida y toma con pinzas el humano ensayo de Carpintero, lo menciona una o dos veces y lo excluye de la nómina de la principal bibliografía becqueriana. Pero el libro de Rica Brown, tan escrupuloso en tamizar informaciones, está encabezado, irónicamente, por un extraño prólogo del poeta Vicente Aleixandre: “Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos”. En él Aleixandre recuerda —o finge recordar— un relato del propio abuelo, que conoció a los hermanos Bécquer, a Julio Nombela, Narciso Campillo, Marcos Zapata, Pérez Escrich, Eulogio Florentino Sanz y Ramón Rodríguez Correa —es decir, al grupo de amigos que trataron a Bécquer en los días madrileños. El relato evoca una tertulia en el “Café Suizo” y precisa este incidente:

Se abrió la puerta y entró alguien con apresuramiento. Por lo visto algún conocido estaba enfermo, y de gravedad: una muchacha, hermana de un amigo. Un íntimo se puso de pie para acudir a la casa de la enferma. “¿Quién me acompaña?”. Ninguno parecía tener ganas. (Bécquer) se levantó: “Yo voy contigo”. Envuelto en su capa, ligero, presto, salió con su compañero. Quedamos los demás, charlando, olvidando, comentando las minucias del día, inventándolas cuando no bastaban. Al cabo de una hora vimos regresar a Gustavo. Llegaba callado, diríase sombrío. La muchacha estaba casi moribunda. “Si se muere —dijo uno al recién llegado— podrás componer una elegía”. Vi irritarse aquel rostro. Luego, casi con hastío, dijo sólo: “Yo no escribo en medio del sentimiento”. Iba a seguir, pero miró al interlocutor y calló. Los

12. Carpintero, H. *Op. cit.*; p. 56.

otros siguieron conversando. La noche estaba ya alta. La concurrencia había abandonado poco a poco el café. Eulogio Florentino Sanz contaba de algunas muertes llamativas, como quien narra una leyenda, una balada. Se habló de las sepulturas, de epitafios. De como cada uno quisiera reposar a la hora mortal. . . Cada uno tenía pensado su destino póstumo, al menos como un deseo. Gustavo dijo: “Cuando yo era niño, cuando yo me juzgaba poeta. . .” Y describió su inocente sueño de entonces: una tumba a orillas del Gualdaquivir, cuidadosa de su cantor querido, dormido en su gloria. Luego habló de que unos pocos años después, habiendo salido ya de Sevilla y visitado templos y monumentos históricos, deseó otra gloria distinta y soñó con el reposo del héroe, a la sombra de una catedral, en el silencio de una misteriosa capilla. . . “Hoy todo eso está lejos”, exclamó. Y algo más dijo de su progresiva indiferencia, pero de su preocupación y repugnancia a que un día almacenaran sus huesos en la estantería de una Sacramental para que aguardasen allí, como empapelados, la trompeta del Juicio. “Pero al paso que voy —siguió serio— mañana esta preocupación también habrá desaparecido y entonces me será igual que me coloquen debajo de una pirámide egipcia como que me aten una cuerda a los pies y me echen a un barranco como un perro. Ello es que cada día me voy convenciendo más de que lo que es algo, no ha de quedar un átomo aquí”.<sup>13</sup>

### *Motivaciones del tema de la muerte*

Es ésta, pese a la autoridad de la firma de Aleixandre y al empaque heurístico del libro que prologa, referencia sino imaginaria, por lo menos de segunda mano, conservada, a través del tiempo, en la memoria del supuesto nieto y apoyada en la relectura de la tercera de las *Cartas desde mi celda*. No obstante, instala en la familiaridad de la temática y de las gamas con que merodeó en ella Gustavo Adolfo. Temática rondada desde joven y familiaridad que permitieron afirmar a Julio Nombela: “La idea de la muerte no le aterraba; antes por el contrario, hablaba de ella con frecuencia, recordando que en su familia, con rara excepción, habían llegado sus antepasados a cumplir los cuarenta años”.<sup>14</sup> Y Rica Brown agrega esta observación, también extraída de la antedicha carta tercera: “El tema de la muerte le preocupaba con tal frecuencia que llegó a tener de ella unas ideas bastante personales. Al andar, en la primavera de 1864, por las ásperas sinuosidades del Moncayo, encuentra en su camino un pequeño cementerio de aldea, cuya situación y belleza le traen a la memoria un tropel de ideas. Reconoce primero que, en cuanto a su propia muerte, se preocupa menos del destino del espíritu que del de la materia: ‘En cuanto al alma, dicho está que siempre he deseado que se encaminase al cielo. Con el destino que darán a mi cuerpo es con lo que más he batallado y acerca de lo cual he echado más a menudo a volar la fantasía. Desde muy niño concebí, y todavía conservo, una instintiva aversión a los camposantos de las grandes poblaciones: aquellas tapias encaladas y llenas de huecos como la estantería de una tienda de géneros de ultramarinos. . .’. En ésta, como en otras ocasiones, Bécquer da a la prosa unas dimensiones grandes y nobles que contrastan con la forma íntima, reducida, de sus rimas”.<sup>15</sup> Y cabría añadir, recordando la ob-

13. *Op. cit.*; prólogo, pp. XV-XVII.

14. Nombela, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Madrid, 1909-1912 (4 tomos); t. I, p. 295.

15. *Op. cit.*; 1ra. parte, cap. IX, pp. 41-43.

servación de otro andaluz poeta: dimensión auténticamente española, pues si “en todas partes la muerte es un fin: llega y se corren las cortinas; en España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún otro sitio del mundo. . . un pueblo de contempladores de la muerte con versículos de Jeremías por el lado más áspero, o con ciprés fragante por el más lírico”.<sup>16</sup>

Bécquer —ni lamentatorio Jeremías ni lúgubre ciprés— frecuentó con mayor asiduidad el tema de la muerte en las prosas —*Leyendas y Cartas desde mi celda*— que en las poesías. En ambos casos, prosas y versos, su actitud carece de teatralidad, afectación y engolamiento altisonante. Pero en las *Leyendas*, la muerte y su aparato externo son elemento ambientador, recurso estético, reflejo de sentimientos que recoge, contribución a la escenografía y clima de los relatos. En las *Leyendas* la muerte a menudo es castigo y su relación con el pecado, el sacrilegio o el amor imposible es sintomática y contribuye a la atmósfera de lo misterioso. Su consignación, sin embargo, aparece impostada en la tradición cristiana española: sencilla, elemental cargada de aderezos supersticiosos; recibida y sentida antes que adquirida e intelectualizada.

Entre las prosas, la tercera de las *Cartas desde mi celda* se descubre como eslabón que une el uso de las motivaciones de la muerte por vía llana y su asunción estética en las poesías. Cuenta en ella que paseando por el Moncayo, desde lo alto descubrió un pueblecillo escondido. Y temió que al acercarse, la proximidad destruyera lo pintoresco que enmarcaba la lejanía.

Todo es cuestión de la distancia a que se miran; y la mayor parte de las veces, cuando se llega a ellos, la poesía se convierte en prosa.<sup>17</sup>

Pero esta vez la cercanía le introduce en un pequeño cementerio y recibe “una impresión melancólica, pero mucho más suave, mucho más respetuosa y tierna”. Su espíritu se impregna de poesía elemental: “Es imposible ni aún concebir un sitio más agreste, más solitario y más triste, con una agradable tristeza, que aquel”. Allí la muerte no reviste su aspecto comercial ni las pompas estúpidas ni lo macabro. La naturaleza exuberante invade los sepulcros primitivos. “Cuatro lienzos de tapia humilde, compuestos de arena amasada con piedrecillas de colores, ladrillos rojos y algunos sillares cubiertos de musgo en los ángulos, cercan un pedazo de tierra, en el cual la poderosa vegetación de este país, abandonada a sí misma, despliega silvestres galas con un lujo y una hermosura imponderables”.<sup>18</sup> En el espíritu del poeta parece resonar Fóscolo y ante las ruinas se entrega a la meditación: “No sé si a todos les habrá pasado igualmente; pero a mí me ha sucedido con bastante frecuencia preocuparme en ciertos momentos con la idea de la muerte”.<sup>19</sup>

16. García Lorca, Federico. *Op. cit., loc. cit.*; p. 177.

17. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Compilación de M. San Miguel. Madrid, Afrodísio Aguado S.A., 1950 (2 tomos). “Cartas desde mi celda” (Carta tercera); t. II, pp. 45-49.

18. *Loc. cit.*

19. *Loc. cit.*

Y evoca aquellas etapas que repitió Aleixandre y sintetizó Rica Brown, referentes a la suerte de sus despojos mortales. La carta —que avanza en marcado tono escéptico respecto del amor, la gloria y el destino del poeta—, sin embargo, se cierra con una afirmación vital: “¡Vivir! . . . Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos”.<sup>20</sup>

Ese vivir, concreto y breve, será lo único positivo en el tránsito; ni siquiera el espíritu que crea, que plasma un *algo* que anhela perduración: “Ello es que cada día voy creyendo más, que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí”.<sup>21</sup>

El sentido realista de la ultratumba —nada romántico, por cierto— se transfiere también a las poesías: “Poeta sin retórica”, le llamó Antonio Machado; aunque en los poemas se percibe un estremecimiento afectivo, que no se intelectualiza como en las prosas; estremecimiento que, como caricia de una flor, recorre internamente la fluyente poesía y que hizo decir a Dámaso Alonso: “El gran hallazgo del autor de las *Rimas* consiste en el descubrimiento de esta nueva manera que con un solo roce de ala despiertan un acorde en lo más entrañable del corazón y, la voz ya extinguida, lo deja —dulce diapasón conmovido— lleno de resonancia”.<sup>22</sup>

### *Obra abierta*

En la terminología de la crítica actual, después de los estudios de A. Nisin (*La littérature et le lecteur*), de Gaëtan Picon (*L'écrivain et son ombre*), de Umberto Eco (*Opera aperta*) y del estructuralismo han cobrado especial vigencia las expresiones “obra abierta” y “obra cerrada” para caracterizar dos modalidades de la creación estética. Bécquer ya las había anticipado en el siglo pasado, pues en la leyenda “El rayo de luna”, para referirse a Manrique, apunta del autor de las *Coplas*: “Nunca le habían satisfecho formas en que pudiera encerrar sus pensamientos”. Preanunciaba así —como bien lo subraya Ofelia Kovacci— “la insuficiencia del lenguaje que bulle en las absurdas sinfonías de la imaginación”<sup>23</sup>; insuficiencia que, poéticamente, también expresó en la “Rima I”: “Yo sé un himno gigante y extraño. . .”.

Toda la poesía becqueriana, como lírica auténtica y madre de la modernidad poética en lengua española, es “abierta”; despierta en el lector cuerdas acalladas, vibraciones recónditas que quedan temblorosas en el ánimo, un mundo de sugerencias y encantamientos, operantes en el espíritu aún después de cerrado el libro. Dámaso Alonso lo manifestó: “[Bécquer] está, luminosamente, señalando un camino: lo que va a ser, precisamente, la descendencia de Bécquer en la poesía española, lo sugerido y callado, la velada armonía. . . puente de enlace del que arranca una vía que señala el futuro”.<sup>24</sup>

20. *Loc. cit.*

21. *Loc. cit.*

22. Alonso, Dámaso. “Aquella arpa de Bécquer” (En: *Cruz y Raya*. Nº 27. Madrid, 1935, p. 73. Incluido con rectificaciones y ampliaciones en *Ensayos de poesía española*. Madrid, Revista de Occidente, 1944).

23. Kovacci, Ofelia. “Las Leyendas”, prólogo a *Leyendas y otros escritos literarios* de Gustavo Bécquer. Buenos Aires, Plus Ultra, 1968; p. 22.

24. “Originalidad de Bécquer” (En: *Ensayos sobre poesía española*. ed. cit., p. 275).

La proyección, la múltiple funcionalidad proveniente de la pureza lírica y de la apertura operan palpablemente en torno de las motivaciones que concurren a la temática de la muerte. En la leyenda “Los ojos verdes” —de alto lirismo— la apertura aparece declarada por el poeta para su propio ejercicio: “Cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender”; mientras que en la “Rima VII” se poetiza en el símbolo del arpa olvidada, silenciosa y cubierta de polvo, frente a la cual el poeta lamenta:

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas  
como el pájaro duerme en las ramas,  
esperando la mano de nieve  
que sabe arrancarlas!

y reclama otra voz que, como a Lázaro, le inste: “¡Levántate y anda! ”.

La apertura poética queda aún más manifiesta si se la compara con la pintura. Bécquer —quien también ejerció este arte— proporciona una magnífica oportunidad de advertirla en funcionamiento, al tratar un mismo tema, poética y plásticamente. En el Museo de Arte Decorativo, de Buenos Aires, se conserva un dibujo trazado por Bécquer: la estatua yacente de una mujer sobre un sepulcro, la misma que describió en la “Rima LXXIV”. El bosquejo conservado es realista, pulcro en los pormenores de arcos y volutas, en los detalles de los relieves del sarcófago. El poema lo sigue en esa tesitura hasta las cuatro estrofas finales, en que desrealizando el contorno, se remonta a la abstracción y a la apertura:

La contemplé un momento  
y aquel resplandor tibio,  
aquel lecho de piedra que ofrecía  
próximo al muro otro lugar vacío;

en el alma avivaron  
la sed de lo infinito,  
el ansia de esa vida de la muerte  
para la que un instante son los siglos.

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez me acuerdo con envidia  
de aquel rincón oscuro y escondido,

de aquella muda y pálida  
mujer me acuerdo y digo:  
¡Oh qué amor tan callado el de la muerte!  
¡qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!

Estudiando comparativamente el bosquejo y el poema, escribe Edmund L. King, en *Gustavo Adolfo Bécquer: from painter to poet*: “The abstractions which figure in the concluding stanzas of the poem obviously could not be represented in any sort of realistic sketching”.<sup>25</sup>

25. México, Porrúa, 1953; p. 38

### *Actitud estoica*

La meditación poética sobre la muerte, cuando deja de lado el aspecto religioso-sentimental y trata de racionalizar sus enigmas, asume —en el caso Bécquer— una filosofía estoica que, tanto como resuena metafísicamente en las implicaciones del tiempo, connota, en lo gnoseológico, inevitable referencia a la concepción del mundo y de la vida.

En la primera alternativa, por ejemplo, el apurar la vida —sin caer en el tedio, pero sintiendo el desgaste—, sensibilizando la receptividad, palpando la vejez prematura del espíritu y el hecho de que el menor contratiempo hiere de muerte el alma, Bécquer lo expresa líricamente en la “Rima LVII”, sin dramatismo, hallando desusadas consonancias:

Este armazón de huesos y pellejo  
de pasear una cabeza loca  
se halla cansado al fin y no lo extraño  
pues aunque es la verdad que no soy viejo,

de la parte de vida que me toca  
en la vida del mundo, por mi daño  
he hecho un uso tal, que juraría  
que he condensado un siglo en cada día.

Así, aunque ahora muriera,  
no podré decir que no he vivido;  
que el sayo al parecer nuevo por fuera,  
conozco que por dentro ha envejecido.

He envejecido, sí; pese a mi estrella!  
harto lo dice ya mi afán doliente;  
que hay dolor que al pasar, su horrible huella  
graba en el corazón, si no en la frente.

Tiempo del alma, más veloz que el del cuerpo o el de las hojuelas del calendario, aunque igualmente agobiador. La idea que recorre la literatura universal desde el *Fugit irreparabile tempus* virgiliano, que hace escalas en Manrique, Lope, Góngora, Calderón, Quevedo, entre otros, encuentra eco becqueriano en la condensación de la “Rima LXIX”:

Al brillar un relámpago nacemos  
y aún dura su fulgor cuando morimos;  
¡tan corto es el vivir!

La gloria y el amor tras que corremos  
sombras de un sueño son que perseguimos;  
¡despertar es morir!

en la cual el poeta tiene presente el pie quebrado de la sextina manriqueña, pero extiende los dos octosílabos y el tetrasílabo del autor de las *Coplas*, en dos endecasílabos y un heptasílabo, respetando la combinación de las consonancias.

En la segunda de las alternativas arriba señaladas, el poeta se plantea los interrogantes inevitables que cuestionan gnoseológicamente la existencia y el conocimiento del ser: “¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?”, se pregunta en la “Rima LXVI”; y, si en el caso primero manifestó la esencia del ente vital en la breve temporalidad llamada vida, ahora las respuestas apuntan al límite de esa temporalidad: la muerte y su ulterioridad: olvido inevitable, producto del fluir del tiempo que borra la memoria de lo sido. Mas, entre el ¿de dónde vengo? y el ¿a dónde voy? media el duro camino del existir: dolor, sufrimiento. Otra vez el estoicismo:

¿De dónde vengo? El más horrible y áspero  
de los senderos busca;  
las huellas de unos pies ensangrentados  
sobre la roca dura;  
los despojos de un alma hecha jirones  
en las zarzas agudas,  
te dirán el camino  
que conduce a mi cuna.

¿A dónde voy? El más sombrío y triste  
de los páramos cruza,  
valle de eternas nieves y de eternas  
melancólicas brumas.  
En donde esté una piedra solitaria  
sin inscripción alguna,  
donde habite el olvido,  
allí estará mi tumba.

También la lírica becqueriana aparece obsedida de los dos fantasmas del olvido y la soledad que relaciona, inevitablemente, con la muerte. Bécquer asocia la muerte de la obra de arte que yace en el pentagrama, en el encordado mudo, en el anaquel —consiguientemente, la muerte del artista si no llega hasta su obra el alma sensible y afín del lector o del intérprete que lo saque del olvido— con el no ser, muerte lateñte, olvido, soledad.

### *Muerte-soledad*

Cuando el poeta aborda la motivación de la muerte no como tópico de moda, no como escenografía, contrastación de vida o referencia metafórica, sino cuando medita el propio fin y se angustia por el más allá, siente intensamente la inquietud y levanta ante sí el espectro fúnebre como soledad intransferible. Y digo intensamente, y añado dramáticamente, no sólo por el estremecimiento desgarrador, sino porque, en lo poético, busca con interrogaciones o exclamaciones, un diálogo sin respuestas, el soliloquio de lo soledoso. Recuérdese la “Rima LXI”:

Al ver mis horas de fiebre  
e insomnio lentas pasar,  
a la orilla de mi lecho,  
¿quién se sentará?

Cuando trémula la mano  
tienda próximo a expirar  
buscando una mano amiga,  
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidrié  
de mis ojos el cristal,  
mis párpados aún abiertos  
¿quién los cerrará?

Cuando la campana suene  
(si suena en mi funeral)  
una oración al oírla  
¿quién murmurará?

Cuando mis pálidos restos  
oprima la tierra ya,  
sobre la olvidada fosa  
¿quién vendrá a llorar?

¿Quién en fin al otro día  
cuando el sol vuelva a brillar,  
de que pasé por el mundo,  
quién se acordará?

José P. Díaz observa que, probablemente, en el momento de componer esta *Rima* (y en general las que llevan los números LII a LXXVI) obraba en Bécquer una actitud misatrópica y nihilista. “Estas *Rimas* –dice– muestran una tendencia que acaso está determinada, entre otros motivos, por la corriente positivista que ya se insinuaba en la poesía de su tiempo (Campoamor, vgr.) y que parece precursora de la lírica prosaica e irónica de Bartrina en *Algo* (1874) y de J. Asunción Silva en *Gotas amargas*”<sup>26</sup>

La reiteración del motivo muerte-soledad es *ritornello* obsesivo en las *Rimas* más estremecidas, tanto en las que el poeta expresa desasosiegos íntimos y personales ante la ultratumba, como en las que es testigo del espectáculo mortuorio:

¡Llegó la noche y no encontré un asilo  
y tuve sed! . . . mis lágrimas bebí.  
¡Y tuve hambre! ¡Los ojos hinchados  
Cerré para morir!

¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído  
de las turbas llegaba el ronco hervir,  
yo era huérfano y pobre. . . ¡el mundo estaba  
desierto. . . para mí!

“Rima LXV”

26. Díaz, José P. *Op. cit.* 2da. parte, cap. VI, p. 253, nota.

Frente a la disposición de ánimo, dolorido y desesperanzado, tal vez ante el cadáver del hermano, situación patética reflejada en la "Rima LXXIII", sólo un estribillo desgarrante brota angustiado, desesperante:

¡Dios mio, qué solos  
se quedan los muertos!

Karl Vossler ha explicado bien que "la soledad completa no se da en el reino de los seres vivos".<sup>27</sup> Bécquer lo intuyó en lo hondo de su ser y, más allá de esperanzas místicas o de consuelos sentimentales; prefirió la agnóstica identidad muerte-soledad. Sin embargo, por el sentimiento, Bécquer asciende a los valores morales. Joaquín Casaldüero expresa que "la muerte la siente como una forma de soledad, del abandono, del olvido. A esta soledad se llega tras un largo adiós. La vida es una melancólica despedida del tiempo que pasa. . ." <sup>28</sup> Tal vez por ello, pocas veces expresó la muerte bajo la idea de un plazo, como una cita al infinito para el reencuentro de los entes. Si lo hizo, el reencuentro habría de ser para mutua rendición de cuenta. . . Una de las pocas ocasiones en que prefiere esta variante —quizás cercana a la quiebra matrimonial— se da en la "Rima XXXVII", cuyo tono trasluce cierto encono que elige la ultratumba para la rendición de cuentas, para cobrarse deudas o agravios pendientes:

Antes que tú me moriré; escondido  
en las entrañas ya  
el hierro llevo con que abrió tu mano  
la ancha herida mortal.

Antes que tú me moriré; y mi espíritu  
en su empeño tenaz  
se sentará a las puertas de la muerte,  
esperándote allá.

Con las horas los días, con los días  
los años volarán,  
y a aquella puerta llamarás al cabo. . .  
¿quién deja de llamar?

.....  
Allí donde el sepulcro se cierra  
abre una eternidad,  
Todo cuanto hemos callado  
allí lo hemos de hablar.

El gran dolor o la perfidia de los seres amados matan o impulsan las locuras destructivas:

27. Vossler, Karl. *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires, Losada, 1946; p. 31.

28. Casaldüero, Joaquín. "Nota sobre Gustavo Adolfo Bécquer" (En: *Estudios de literatura española*. Madrid, Gredos, 1962; pp. 119-120).

Cayó sobre mi espíritu la noche;  
en ira y en piedad se anegó el alma. . .  
y entonces comprendí por qué se llora  
y entonces comprendí por qué se mata.

“Rima XLII”

aunque, cuando se desea la vida, el dolor es síntoma de que se vive, de que se lucha contra la muerte:

¡Amargo es el dolor, pero siquiera  
padecer es vivir!

“Rima LVI”

### *Sueño y premonición*

Hay seres hipersensibles a quienes, misteriosamente, llegan premoniciones de la inmediatez de la muerte. El poeta se nutre en la rica fuente de los presentimientos que se deslizan en el sueño o el presagio. Bécquer asordina el tono, en la “Rima LXXI”:

No dormía; vagaba en ese limbo  
en que cambian de forma los objetos,  
misteriosos espacios que separan  
la vigilia del sueño.

Las ideas que en ronda silenciosa  
daban vueltas en torno a mi cerebro,  
poco a poco en su danza se movían  
con un compás más lento,

de la luz que entra al alma por los ojos  
los párpados velaban el reflejo;  
mas otra luz el mundo de visiones  
alumbraba por dentro.

En ese punto resonó en mi oído  
un rumor semejante al que en el templo  
vaga confuso al terminar los fieles  
con un *Amén* sus rezos.

Y oí como una voz delgada y triste  
que por mi nombre le llamó a lo lejos,  
y sentí olor de cirios apagados,  
de humedad y de incienso.

.....  
Entró la noche y del olvido en brazos  
caí cual piedra en su profundo seno;  
dormí y al despertar exclamé: “ ¡Algún  
que yo quería ha muerto! ”.

Esta composición —obra abierta y sugeridora—, de línea simplista,

como todos los poemas de Gustavo Adolfo, ofrece algunos rasgos especialmente subrayables: abunda en lo descriptivo y expositivo; plantea una situación escénica: la alcoba, la oscuridad; un clima onírico en la clara precisión de lo personal en la duerme-vela; una exploración de la semiconciencia y, al mismo tiempo, un sensorialismo alerta; oído para las voces, olfato para olores característicos. Se desarrolla, pues, en precursora atmósfera surrealista,<sup>29</sup> repetida en la “Rima LXXI”:

¿Será verdad que cuando toca el sueño  
con sus dedos de rosa nuestros ojos,  
de la cárcel que habita huye el espíritu  
en vuelo presuroso?

.....  
Yo no sé si ese mundo de visiones  
vive fuera o va dentro de nosotros;  
pero sé que conozco a muchas gentes  
a quienes no conozco.

Sin embargo, en esas visiones la muerte no se personifica ni se manifiesta en símbolos. Si alguna vez Bécquer apela al símbolo para expresarla prefiere manifestarla como visión distanciada y la entremezcla con el misterio del amor y la amada, con la felicidad inalcanzable:

La vi como la imagen  
que en leve sueño pasa,  
como un leve rayo de luz, tenue y difuso,  
que entre tinieblas nada.

Me sentí de un ardiente  
deseo llena el alma:  
como atrae un abismo, aquel misterio  
hacia sí me arrastraba.

Mas ¡ay! que de los ángeles  
parecían decirme las miradas  
— ¡El umbral de esta puerta  
sólo Dios lo traspasa!

“Rima LXXIV”

29. Comentando este hipersensorialismo y traduciendo impresionísticamente su observación crítica, Azorín alude a esta rima en *Al margen de los clásicos*: “El poeta, dice, que nos ofrece en sus versos una sensación tal de las cosas es un delicadísimo poeta. Pensad en la poesía oratoria, rotunda y enfática de la misma época. ¿Tienen alma las cosas? Poeta: ¿qué fuerzas misteriosas hay en el mundo que tú has sentido y que *todavía* no podemos comprender ni utilizar? Poeta: tu visión ha ido más allá de esta primera y ostensible realidad que todos, cotidianamente, tocamos, ¿Qué es este escalofrío nervioso que, como un misterioso aviso, nos sobrecoge de pronto? ¿Y ese relumbrón vago que creemos haber percibido en la penumbra de nuestro silencioso gabinete de trabajo? ¿Y ese grito, agudo y angustioso, que ha atravesado la noche? Nuestros sentidos son limitados y no podemos aún saber nada”. “Bécquer” (En: *Al margen de los clásicos. Obras selectas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1962; pp. 956-957).

Siendo tan abundantes en Bécquer las motivaciones líricas de la muerte, extraña que en la conocida "Rima IV": "No digáis que agotado su tesoro...", donde enumera las fuentes eternas de poesía, omita la muerte. Allí están la naturaleza: luz, aire, mar, primavera; la ciencia y el cálculo; el hombre y sus sentimientos; llanto, esperanza, amor y mujer. Mientras proporcionen asuntos, habrá poesía, aunque no haya poetas. Pero, el pensamiento sobre la muerte, no. Y tampoco aparece en la "Rima III": "Sacudimiento extraño..." donde describe románticamente el proceso de la inspiración poética. Y si se requiriera una confirmación complementaria y estadística, en el curioso inventario de palabras-claves, reveladoras de aquellos vocablos que son "el cuerpo del espíritu" de un poeta, propuesto por José Moreno Villa, figuran como conceptos reiterativos en Bécquer: oscuridad, silencio, vaguedad, sueño, hondura, sombra; pero, muerte tampoco.<sup>30</sup>

Quizás esa ausencia encuentre un principio de explicación en esta idea de Joaquín Casaldüero, al analizar el remate de la tercera de las *Cartas desde mi celda*: "Cada día voy creyendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar un átomo aquí". El poeta sabe —pese a su declaración— que ese *algo* le sobrevivirá, aunque "su liberación no tendrá lugar sino en la muerte... La muerte es el descanso para el hombre y para el poeta... pero hay una puerta que "Sólo Dios traspasa" ... Su obra está realizada en esa anticipación de la muerte...".<sup>31</sup>

Raúl H. Castagnino

*State University Of New York At Albany*

30. Moreno Villa, José. *Leyendo a...* México, El Colegio de México, 1944, cap. IV.

31. Casaldüero, Joaquín. "Las Rimas de Bécquer" (En: *Estudios de literatura española*, ed. cit.; p. 115).



# AIRE Y AGUA: ELEMENTOS PRIMARIOS EN ALGUNAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER

## *Concepto becqueriano de la naturaleza*

En la obra de Bécquer la naturaleza ocupa un lugar primordial. Ni es sólo un espejo que refleja los sentimientos del poeta, ni el fondo de un lienzo donde se pintan sus cuadros verbales, ni tampoco el vehículo para sus tropos, sino una parte íntegra de su propio ser, debido a la especial concepción que sustenta. Toda la gran obra del Creador, lo inanimado tanto como lo animado, es un conjunto integrado por unidades independientes, sí, pero unidades que se interrelacionan y funcionan tal como las notas de un acorde que se combinan para crear una totalidad armoniosa. En suma, se trata de una visión panteísta del mundo pero con un rasgo muy especial: cada miembro de este conjunto es humanizado por Bécquer, como puede advertirse en este ejemplo característico:

El sol recostado en un lecho de púrpura y de oro, como un rajá en su alfombra de colores, lanza a la Tierra el último rayo de sus entreabiertos ojos. La Naturaleza comienza a despertarse de su sueño del mediodía. Las brisas de la tarde, impregnadas en murmullos y perfumes, juguetean con el cáliz de las flores, que se abren a sus besos. Las aguas del Ganges, copiando en sus linfas transparentes la vigorosa vegetación de sus riberas, alzan un himno melancólico, al que se unen las aladas y suaves notas de los pájaros, que despiden al día con dulcísimo y triste adiós.

(“El caudillo de las manos rojas”; pág. 74)<sup>1</sup>

En este pasaje se notará que el eje principal de la descripción son los cuatro elementos primarios: fuego (sol), tierra, aire (brisas), y agua. A la vez se advierte que el énfasis es más bien dinámico que estático: son seres vivientes que sienten y reaccionan. A lo largo de la obra de Bécquer este aspecto se destaca con tanta frecuencia que llega a ser, si no el rasgo estilístico más notable, por lo menos uno de los más evidentes. Aunque aquí examinaré en detalle la aplicación de sólo dos de los elementos primarios, aire y agua, debo señalar que los cuatro caben dentro del mismo esquema, el cual depende por completo de la actitud becqueriana hacia la naturaleza en general.

1. Toda cita de la obra de Bécquer se toma de *Obras completas*. Prólogo por Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. 13a. ed. Madrid, Aguilar S.A., 1969.

### *Los elementos primarios dentro de este concepto*

Para nuestro poeta, los elementos primarios son seres vivientes porque dentro de ellos habitan espíritus, no sólo el espíritu guardián descrito en "La Creación":

De un golpe creó los cuatro elementos, y creó también sus guardianes: Agnis, que es el espíritu de las llamas; Vajous, que aúlla montado en el huracán; Varunas, que se revuelve en los abismos del Océano, y Prithivi, que conoce todas las cavernas subterráneas de los mundos y vive en el seno de la creación (p. 305).

sino también muchos otros espíritus que son capaces de comunicar sus sentimientos, ideas, o consejos: "los ígneos espíritus que habitan incólumes entre las llamas, y desde su ardiente seno, entonan al Creador himnos de alegría". ("Creed en Dios", p. 182), "Genios del aire, habitantes del luminoso éter, venid envueltos en un jirón de niebla plateada". ("La corza blanca", p. 272), "...yo, que desciendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. ...Yo vivo en el fondo de estas aguas,..." ("Los ojos verdes", p. 140), "En algunas ocasiones he creído oír hasta palabras y frases entrecortadas en el silbo de los vientos, he seguido el insecto invisible, en todas las peripecias de su titánica obra y he escuchado como una especie de himno en el murmullo de las aguas;" ("Entre sueños", p. 727). Ahora bien, si estos elementos primarios se han convertido en seres vivientes por medio de aquellos espíritus humanizados, entonces se desprende que también tendrán atributos humanos; cualidad que, por su índole, implica la variedad. Es decir, cada elemento siente y reacciona según la situación y el estímulo y, por lo tanto, no puede representar ni equivaler constantemente una sola cosa.

No obstante, se puede indicar cierta tendencia general respecto a los elementos primarios que corresponde a la misma tendencia de la naturaleza: la reacción frente al bien o frente al mal. Ateniéndose siempre al principio básico de la humanización de todo lo no humano, Bécquer atribuye a los elementos primarios las varias emociones de miedo, preocupación, alegría, tranquilidad, angustia, etcétera, frente a los problemas del mundo o de la gente. Como resultado, frente al bien reina la paz y la tranquilidad, y frente al mal, la tormenta y la agitación. No se trata de sólo usar la naturaleza ni los elementos para reflejar los sentimientos del autor o de los protagonistas, como en "La Venta de los Gatos", donde la primera descripción del lugar refleja la alegría y felicidad de los habitantes; y la segunda, del mismo lugar, la tristeza y desconsolación de aquéllos. Esto el mismo autor lo advierte en un subjetivo comentario: "Por lo menos allí se me antojó que faltaban tonos calurosos y armónicos, fresca en la arboleda, ambiente en el espacio y luz en el terreno. El paisaje era monótono; las figuras, negras y aisladas". (p. 325) Con más frecuencia Bécquer emplea la naturaleza, incluso los elementos primarios, para reflejar un ambiente, una condición que existe, o para presagiar el advenimiento de un estado de bien o de mal. Este recurso que aparece en varios grados, desde el más sutil hasta el más obvio, se destaca muy claramente cuando Siva, el Dios del Mal, se apodera del mundo:

...una luz indecisa, semejante al primer albor de un día sin sol y sin aurora. Las aves... quieren alzar el vuelo y entonar un canto; pero la voz se ahoga en la garganta, y caen a tierra heridas de muerte por una mano invisible. Los gigantescos árboles se agitan y retorciéndose como a impulsos de una horrorosa convulsión, comienzan a alfombrar el suelo con las pálidas hojas que se desprenden de sus ramas, ...Las verdes lianas... pierden el color y la frescura, arrugándose sus tersas flores. Diríase al contemplar este asombroso espectáculo, que un tósigo mortal, circulando en el aire o levantándose en imperceptibles efluvios de las entrañas de la tierra, había envenenado la atmósfera, y con ella el mundo.

(“El caudillo de las manos rojas”; p. 70)

Pero cuando triunfa Visnú, el Dios del Bien: “Los árboles recobran su lozanía, la luna su verdura, los pájaros su voz, y a la indecisa y cárdena luz del cielo sucede el tranquilo y suave esplendor de una noche estrellada y llena de armonía, perfumes, suspiros y cantares” (p. 73). Veremos más abajo cómo contribuyen los elementos primarios, aire y agua, ya al primer ambiente, ya al segundo.

### *La interpretación del misterio poético de los elementos primarios*

¿A quién le es concedido reconocer, comprender, y transmitir a otros el misterio poético de los elementos? En algunas leyendas becquerianas, el protagonista sólo alcanza la intuición oscura de que *existe* un mensaje; no lo puede descifrar: “En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles, que no podía comprender; ...el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio intentando traducirlo;” (“El rayo de luna”, pp. 161-162); “. . . las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles” (“Los ojos verdes”, p. 141). Sin embargo, en otras leyendas, “. . . parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre”. (“Los ojos verdes”, p. 137), y en “El gnomo”, (pp. 228-231) Bécquer narra toda una conversación del agua y del viento con dos muchachas jóvenes. En “El caudillo de las manos rojas”, el príncipe Pulo exclama: “Me recuerda los días de mi infancia, aquellas horas en que los genios, volando alrededor de mi cuna, me narraban consejos maravillosos, que embelesando mi espíritu, formaban la base de mis delirios de oro.” (p. 61), mientras en “Creed en Dios”, Bécquer prefiere la comparación: “. . . ráfagas semejantes a las que anunciaban a los profetas la aproximación del espíritu divino” (p. 184). Nótese la insistencia en la palabra “espíritu”, que me parece la clave al misterio. Es el *espíritu* del hombre, librado del cuerpo, esta parte superior del hombre que logra comunicarse con los otros espíritus. Gustavo Adolfo lo expresa así: “Hay momentos en que. . . El espíritu se desata de la materia y huye, huye a través del vacío a sumergirse en las ondas de luz, entre las que vacilan los lejanos horizontes. La mente no se halla en la tierra ni en el cielo. Recorre un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidades indefinible. . .” (“El caudillo de las manos rojas”, p. 60).

Se podría decir que lo que describe Bécquer aquí es la duerme-vela, ese estado entre despierto y dormido cuando la imaginación (o la mente,

o el espíritu, según uno lo quiere denominar) vaga libre o está dispuesta para recibir esas comunicaciones de los espíritus de la naturaleza: “. . .dejé caer de mis manos el lápiz y abandoné el dibujo, recostándome en la pared que tenía a mis espaldas y entregándome por completo a los sueños de la imaginación. . .” (“Tres fechas”, p. 359). Es, en fin, ese espíritu libre que se encuentra en los seres superiores, o en los niños que sí; pueden reconocer y comprender el misterio, pero ¿quién se lo puede comunicar a los demás? En “Desde mi celda”, Carta II, (p. 519) Bécquer nos habla de tal momento de comunión y comunicación:

Luego, un suspiro que se confunde con el rumor de las hojas; después. . . , ¡qué sé yo! , escenas sueltas de no sé qué historia que he oído o que inventaré algún día; personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista, y de los cuales cada uno me dice una palabra o me sugiere una idea: idea y palabras que más tarde germinarán en mi cerebro y acaso den fruto en el porvenir.

Lo que describe aquí, claro está, es el arcano del misterio poético: ese ser superior, con alma de niño, de espíritu libre, en fin, poeta: el único que nos puede interpretar ese mensaje misterioso de los elementos primarios y de la naturaleza.

Yo, en fin, soy ese espíritu,  
desconocida esencia,  
perfume misterioso  
de que es vaso el poeta.

(Rima V; p. 409)

Es la curiosa afinidad de los más finos espíritus poéticos del universo —Platón, Shelley, Pascoli, Rilke— que coinciden en identificar el “ser” del poeta con la conservación intacta del alma de la infancia.

### *Cómo maneja Bécquer los elementos primarios, aire y agua*

Acepto que una de las características del ser viviente racional es el deseo de comunicarse con otros seres; por lo tanto, considero natural que Bécquer, dado su concepto de los elementos primarios, use el aire y el agua como mensajeros o voces que tientan, prometen, dan consejos o admoniciones a veces de la ultratumba, traen recuerdos del pasado, etcétera. En “El gnomo”, Magdalena es tentada por las promesas del aire: “Yo no he recogido a mi paso más que perfumes y ecos de armonías. Mis tesoros son inmateriales; pero ellos dan la paz del alma y la vaga felicidad de los sueños venturosos.” (p. 230). Y ella, por consiguiente, “. . .guiada en el sueño por una voz amiga siguió tras la ráfaga, que iba suspirando por la llanura.” (p. 232). Su hermana María se fijó en las promesas del agua, pero del agua que se había unido con la tierra. “Yo he cruzado el tenebroso seno de la tierra, he sorprendido el secreto de su maravillosa fecundidad y conozco todos los fenómenos de sus entrañas, donde germinan las futuras creaciones. (p. 229) . . .me he unido en misterioso consorcio a un genio.” (p. 230). Le tentó la promesa. “. . .puedo ofrecerte cuanto ambicionas. Yo tengo la fuerza de un conjuro, el poder de un talismán y la virtud de las siete piedras y los siete colores.” (p. 230). Sí, fue el agua que le habló, pero a quien siguió fue al gnomo:

“...cuando el diabólico espíritu se lanzó al fin por entre las escabrosidades del Moncayo. . . sintió una especie de atracción irresistible y siguió tras él con una carrera frenética.” (p. 232).

A veces en el aire llegan admoniciones: “. . .diz que el viento repetía: Mal haya quien en promesas de hombre fía.” (“La promesa”, p. 251), o voces de la ultratumba: “Creía haber oído, a par de ellas, pronunciar su nombre; pero lejos, muy lejos, y por una voz ahogada y doliente. El viento gemía en los vidrios de la ventana.” (“El Monte de las Animas”, p. 130); “. . .se oye como una especie de música extraña y unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire.” (“El Miserere”, p. 193). Otras veces “Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor. . . en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza. . .” (“Los ojos verdes”, p. 137). También Bécquer vela en el aire la voz del Creador: “. . .al mismo tiempo hirió sus oídos el eco profundo de una voz misteriosa, semejante a esos largos gemidos del vendaval, que parece que se queja y articula palabras. . .” (“El Cristo de la Calavera”, p. 211), o en una combinación del aire-agua: “Un sordo rumor se elevó por grados del fondo del agua sagrada, . . .Una manga de aire frío y silencioso vino. . . rizó las ondas y tocó con las puntas de sus húmedas alas mi frente. . .aquel soplo era el aliento de Visnú. Poco después sentí su diestra, . . .en tanto que me cantaba al oído tu historia.” (“El caudillo de las manos rojas”, p. 55). Esas mismas voces mensajeras del aire y del agua, las define Bécquer como una especie de fuerza que da orden a sus pensamientos angustiados y le traen la paz y la tranquilidad:

Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua, fresco, sonoro y continuado, a cuyo compás, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa, que languidece al par de la música, hasta que por último se aguzan unas tras otras, como esos puntos de luz apenas perceptibles que de pequeños nos entreteníamos en ver morir en las pavesas de un papel quemado.

(“Desde mi Celda”; Carta II; p. 522)

Arriba indiqué cómo toda la naturaleza en conjunto reacciona frente al bien o al mal en la obra de Bécquer. Acorde con este principio, se combinan el aire y el agua en sentido dinámico con elementos descriptivos para crear un ambiente escenográfico que dibuja o el misterio, un presagio de tragedia, un idilio, o aun un retorno a lo normal, que equivalga al estado eterno de la naturaleza después de cualquier cataclismo o trastorno humano, lo cual subraya la temporalidad de lo humano. Nótese en los siguientes ejemplos cómo la acción o la reacción de los elementos primarios sobre los elementos puramente descriptivos crea mucho más que una escena; crea una atmósfera:

La noche había cerrado sombría y amenazadora. El cielo estaba cubierto de nubes de color de plomo. El aire, que zumbaba encarcelado en las estrechas y retorcidas calles, agitaba la moribunda luz del farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de hierro de las torres.

(“El beso”; p. 285)

La luz y el color de la naturaleza y el dinamismo del aire cambia por completo lo que sin ellos sería sólo una descripción de calles estrechas y retorcidas, un farolillo y veletas de hierro. La misma técnica opera en "La corza blanca" (pp. 266-267), donde lo que pudo haber sido una descripción sencilla del cauce de un río desde su origen en las montañas hasta su final en un remanso, se convierte en un ambiente dinámico que refleja la misma vida humana, empezando con la palabra "nacimiento" y terminando con "las aguas inmóviles y profundas":

El río, que desde las musgosas rocas tenía su nacimiento venía, siguiendo las sinuosidades del Moncayo, a entrar en la cañada por una vertiente, deslizábase desde allí bañando el pie de los sauces que sombreaban sus orillas o jugueteando con alegre murmullo entre las piedras rodadas del monte, hasta caer en una hondonada próxima al lugar que servía de escondrijo al montero.

Los álamos, cuyas plateadas hojas movía el aire con un rumor dulcísimo; los sauces, que, inclinados sobre la limpia corriente, humedecían en ella las puntas de sus desmayadas ramas, y los apretados carrascales, por cuyos troncos subían y se enredaban las madre selvas y las campanillas azules, formaban un espeso muro de follaje alrededor del remanso del río.

El viento, agitando los frondosos pabellones de verdura que derramaban en torno su flotante sombra, dejaba penetrar a intervalos un furtivo rayo de luz, que brillaba como un relámpago de plata sobre la superficie de las aguas inmóviles y profundas.

En "El caudillo de las manos rojas", el aire y el agua crean una atmósfera de idilio amoroso: "...los melancólicos suspiros de la noche, ... se unen al murmullo del Jawkior, cuyas ondas besa la brisa de la tarde, produciendo un canto dulce, vago y perdido como las últimas notas de la improvisación de una bayadera." (p. 46). En "El gnomo", donde el aire y el agua toman un papel principal, se cierra la tragedia con la carrera frenética y la desaparición de Marta, y "Después todo quedó otra vez en silencio en la oscura alameda, y el viento y el agua siguieron resonando con los murmullos y los rumores de siempre." (p. 232). Triunfa lo perdurable de la naturaleza frente a la temporalidad de lo humano.

### *Posibles hermenéuticas del aire y del agua en Bécquer*

Ya se ha visto que Bécquer humaniza el aire y el agua creando seres vivientes que hablan o que ayudan a crear un ambiente escenográfico por medio de sus reacciones a una situación dada o inminente. Pero, ¿cómo son esos espíritus? ; ¿cómo logra crearlos el poeta? ; ¿qué representan? He dicho que esos elementos primarios son *seres vivientes*, no tipos, y por lo tanto tienen características que cambian. Ora representan una cosa, ora otra, y para lograr esto, Bécquer ha acudido principalmente a dos recursos estilísticos: la comparación y el uso de un vocabulario específico. Ahora bien, estos dos recursos también son tan interrelacionados que, tal como los elementos primarios y la naturaleza, se amalgaman, aunque son unidades separadas, pues aquí hablamos de comparaciones que se logran, básicamente, por medio del mismo vocabulario empleado para nombrar las cosas confrontadas. Consideremos, primero, algunos ejemplos del vocabulario empleado con los elementos primarios al caso:

## AIRE

empezar himnos  
suspiro  
besar  
rumor  
azotar  
flotaban notas  
zumbar  
gemir  
murmullo  
llenar el aire de melodiosos acordes  
monótono ruido  
mugir  
juguetear  
sollozar, quejar  
flotan en el aire  
correr por las torcidas calles

## AGUA

alzar un himno  
suspiro  
besar  
rumor  
azotar  
suenan como notas  
zumbar  
gemir  
murmullo  
cantar  
monótono ruido  
mugir  
juguetear  
lamentos  
flotan en el agua  
torcer, retorcer

Y ahora unas comparaciones donde se emplea el mismo vocabulario:

...el murmullo de tu respiración... Suena en mi oído como una voz insólita que murmura palabras desconocidas en un idioma extraño y celeste.

(Pulo a Siannah en "El caudillo de las manos rojas"; p. 61)

...unas mujeres... hermosura que arrancaba suspiros secretos, que engendró pasiones y fue manantial de placeres.

("Tres fechas"; p. 357)

"Ven, ven..." Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro. "Ven..." y la mujer misteriosa lo llamaba...

("Los ojos verdes"; p. 141)

[En esa mujer] ...su voz es suave como el rumor del viento en las hojas de los álamos, y su andar acompasado y majestuoso como las cadencias de una música...

("El rayo de luna"; p. 169)

Voz de mujer que como música celeste, como suspiro de un alma enamorada, viniste a mí, traída por la caricia del aire lleno de aromas de primavera.

("La voz del silencio"; p. 215)

—Canta, no temas; y dormiré tranquilo, arrullado por el eco de tu voz, el suspiro de la brisa y la música de las aguas.

("El caudillo de las manos rojas"; p. 64)

El segundo acorde... brotando de los tubos de metal... como una cascada de armonía...

("Maese Pérez el organista"; p. 154)

...aquella música era el rumor distante del trueno, que desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire. . . era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba. . .  
(“El Miserere”; p. 197)

El aire gemía. . . como notas perdidas de una sinfonía misteriosa. . .  
(“Tre fechas”; p. 361)

Los ejemplos posibles serían innumerables, pero con éstos y los recogidos a lo largo de este ensayo, creo poder extraer las conclusiones que lo motivaron. Los elementos primarios, aire y agua, son notas musicales; espíritus vivientes, femeninos; ora libres, felices, juguetones, dulces, acariciantes, mansos y arrulladores; ora aprisionados, tristes, angustiados, amenazantes, dañosos, violentos y pavorosos. Es difícil separar el uno del otro por completo, porque tarde o temprano, el aire y el agua se unen en una función semejante o igual. Por su índole, el aire parece más libre y su reinado finca allá entre las hojas de los árboles, entre las torres, entre las nubes, pero también desciende a las calles estrechas y a las cavernas oscuras, entre las peñas. El agua del remanso profundo, aún más, la del océano inconmensurable parece más aprisionada, pero no cuando brota del manantial y corre y salta alegremente de roca en roca.

Algunos críticos han distinguido la función del aire de la del agua en Bécquer diciendo que el aire representa lo anhelado, pero inalcanzable, y el agua, el peligro y la muerte. En parte coincido con tal interpretación; en parte disiento. Por ejemplo, José Pedro Díaz ha dicho:<sup>2</sup> :

El estado que corresponde a la imaginación del viento en Bécquer es la nostalgia y la relativa desesperanza; es la ilusión que sabe de sí, pero que no quiere renunciar a sí misma. Es el canto del alma cautiva (p. 417). . . el carácter aprisionado y doliente de esas voces que hablan de un trasmundo presentido pero inalcanzable. (p. 419). . . porque ese bien de que hablan las voces del viento es inalcanzable. Nosotros estamos aquí y ellas hablan de otro mundo. (p. 422)

Dentro de la idea romántica de la desilusión por las cosas de este mundo, cabe aceptar que el aire representa lo anhelado, pero inalcanzable *en esta vida*; y el agua, el peligro y la muerte *física*. Hablando del tema del agua en dicho estudio, Díaz ha señalado:

Las aguas son para él [Bécquer] las avenidas a un mundo encantado pero engañoso, y no son, como para otros, fuente de revelación (p. 426) . . . Para Bécquer, . . . sólo puede haber, en el abismo, atracción fatídica y en todo caso diabólica. (p. 427)

Pero en “El gnomo” se refiere a “una fuente maravillosa” (p. 220), y en “El caudillo de las manos rojas” dice “las maravillosas virtudes en que . . . abundan las sagradas linfas” (p. 53), “el genio de aquellas aguas, a quien

2. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. 3a. ed. Madrid, Gredos, 1964

debe la inmortalidad, le revela los arcanos futuros” (p. 53), y “puedes expiar tu crimen: . . .lava tus manos en el más escondido de los manantiales. . .” (p. 57).

En su consideración sobre “El gnomo” ha indicado Díaz:

Marta, que obedece al llamado del agua y sigue al gnomo entre las peñas, desaparece para siempre. En Bécquer, el agua es la muerte. (p. 422)

Respecto a esta leyenda debemos recordar que no se trata de sólo un espíritu puro del agua, sino de éste en consorcio con un espíritu de la tierra: “. . .me he unido en misterioso consorcio a un genio.” (véase la página 230) Nótese, además, cómo Bécquer subraya esta idea con el paralelismo empleado en las descripciones:

. . .el agua saltando de risco en risco. (p. 228)

. . .el gnomo. . .saltaba de peña en peña. . . (p. 232)

Por consiguiente, me parece que las promesas de tesoros materiales y la desaparición de Marta no se puede atribuir al agua sino al gnomo, un espíritu de la tierra:

Los más peligrosos, sin embargo, los que se insinúan con dulces palabras en el corazón de las jóvenes y las deslumbran con promesas magníficas, son los gnomos. Los gnomos viven en las entrañas de los montes. (p. 219)

En “Los ojos verdes”, el espíritu del agua le dice a Fernando, “Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.” (p. 140). Lo que se advierte aquí no es la muerte, sino la unión del espíritu inmortal del hombre (el hombre superior) con los espíritus de la naturaleza: lo cual representa la verdadera vida y felicidad. Al fin de cuentas, la muerte corporal es la libertad y la vida ideal para el espíritu. Bécquer mismo, lo expresa en “Desde mi Celda”, Carta II:

Mi alma está ya tan serena como el agua inmóvil y profunda. La fe en algo más grande, en un destino futuro y desconocido, más allá de esta vida; la fe de eternidad, en fin, aspiración absorbente, única e inmensa. . . (p. 523)

Y en esa eternidad, el aire y el agua, esos seres vivientes, esas notas musicales, que se funden en un acorde, armonizan con todas las otras voces en el gran coro de la naturaleza:

. . .diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador. (“Maese Pérez el organista”; p. 150)

Helen Ivanyshyn Triantafillon

*State University Of New York At Albany*



# LA MUERTE DE LA POESIA

## NOTA A LA "RIMA IV" DE BECQUER

A la memoria de Arturo Marasso

En el amplio debate que, partiendo de Inglaterra y de Alemania entre el último cuarto del siglo XVIII y el primer tercio del siguiente, se extiende hasta sentar los nuevos supuestos de la estética romántica, surgen como inmediata consecuencia sucesivos interrogantes: ¿qué utilidad tiene la poesía?, ¿es engaño o verdad?, y por último ¿cuál será el lugar que al poeta habrá de corresponderle en la sociedad que se prepara, y cuál, el destino de la poesía en el mundo que vendrá? En el segundo tercio del siglo XIX, la protesta dolorida, intermitente e irónica de los poetas, es tan insistente que nos prueba que la respuesta pesimista se había convertido en creencia vulgar o en verdad resabida.

Se han señalado las fuentes próximas de algunas de esas alusiones, en que los poetas ven disminuida la importancia de su misión social y defienden su verdad menospreciada. Es, por ejemplo, el caso de Bécquer, que en la famosa "Rima IV" nos asegura que, a pesar de lo que todos piensen, es falso que estén exhaustas las fuentes de la poesía y es incierto que los dioses se hayan ido. Las fuentes, es decir, los estímulos, afirma Bécquer, serán siempre los mismos: el cuadro admirable de la naturaleza, los misterios inaccesibles para la inteligencia, el rumbo incierto de la humanidad, la pugna entre la razón y las pasiones, y sobre todo, el amor y la belleza inagotable de la mujer.<sup>1</sup>

El propósito muy limitado de estas páginas, no es recoger otros ecos del coro angustiado y muy numeroso de los poetas, sino más bien señalar cuándo y cómo se inició ciertamente la polémica, verificando el fundamento de esos siniestros augurios sobre la poesía, y los distintos sectores ideológicos donde se originó la opinión que todos los síntomas parecían

1. Heredia, Nicolás. *La sensibilidad en la poesía castellana*. Madrid ¿1915? ; pp. 287-293, señaló por primera vez la relación entre la "Rima IV" y la composición *El último poeta* de Anastasius Grün Antonio Alejandro Main d'Auesperg, poeta austríaco (1806-1876), que Heredia conoció a través de la versión del cubano Francisco Antonio Sellén, incluida en el volumen titulado *Ecos del Rhin* (Nueva York, 1886). Arturo Marasso, en su estudio "Bécquer y Grün" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, 1963, IV, N° 13, pp. 53-55) volvió a señalar el paralelo utilizando dos versiones distintas. Para estos y otros antecedentes relacionados, véase Rubén A. Benítez. *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Española, 1961: N° 77, pp. 109-111.

confirmar: en la segunda mitad del siglo XIX, a nadie podía ocultársele la certidumbre de una decadencia segura de los valores espirituales; la muerte de la poesía estaba además incluida en funestos pronósticos generales sobre la decadencia de la religión o de la metafísica, incompatible con la imagen en la sociedad que se entrevía.

1. — Desde principios del siglo XIX los reformistas ingleses, encabezados por Bentham, volvieron a articular la antigua desconfianza de los filósofos por los poetas y pusieron en tela de juicio la utilidad y al mismo tiempo la certidumbre de la poesía. Aunque Bentham estuviera prevenido contra la poesía, porque a su juicio entrañaba un uso peligroso y ambiguo del lenguaje, gravemente impreciso; aunque no ignorara que es ocasión de prejuicio y errores, y fomenta las pasiones, admitía que en los versos hallaba gran placer la imaginación, y concluyó por reconocerles muy sobriamente esa limitada eficacia.<sup>2</sup>

En las citadas reservas, y quizá en las opiniones verbales de Bentham, se apoyaron luego sus discípulos, los utilitaristas más extremos, colaboradores de la *Westminster Review*, fundada en 1824, que, al interpretar y desarrollar las ideas del maestro, no economizaron sus ataques y burlas a los poetas, y a la enseñanza tradicional, fundada en las humanidades clásicas. Entre ellos, fue Thomas Love Peacock, novelista amigo de Shelley, quien dio la nota primera y más estridente. En su ensayo titulado *Four ages of Poetry* (1820), enjuiciaba la poesía contemporánea, y especialmente, la inspirada en las doctrinas de Wordsworth, quien consideraba que la lengua poética era “efusión espontánea del sentimiento”. Según Peacock, esa cofradía de rimadores laquistas, con sus arcaicas ideas, heredadas del siglo anterior, pertenecía a la edad de bronce de la poesía, que había descendido a su actual decadencia después de haber conocido una primitiva edad de hierro; otra, dorada, que encarnó Homero; y la de plata, de Virgilio. La presente sería, pues, como una segunda infancia, y el juego de los versos resultaba pueril e inútil anacronismo en la era de la razón, de la ciencia, de la filosofía, y de la “economía política”. En conclusión, decía Peacock que el poeta, *in the present state of society is . . . a waster of his own time, and a robber of that of others.*<sup>3</sup> No puede saberse si las burlas de Peacock reflejan sus propias ideas o las del personaje a quien se atribuyen; es seguro que no hubieran sobrevivido sin la exaltada réplica de su amigo Shelley, en la *Defensa de la poesía* (1821), proclama de la fracción más esteticista e intransigente entre los que recogieron el desafío de los discípulos de Bentham. En esa campaña y entre otros, colaboraron desde posiciones diversas Keats, que negaba toda posibilidad de avenimiento con el espíritu positivo, Charles Lamb y William Hazlitt

En los siglos XVI y XVII la poesía se oponía habitualmente a la historia; en el siguiente, había resultado preferida por la economía política y la filosofía: después de haber sido combatida desde tantos puntos de vista, en el siglo XIX era lícito creer que resultaría derrotada en su batalla final con la ciencia. Los augurios funestos, muy aislados en el

2. Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, The Norton Library, 1958, cap. XI, i, “Positivism vs. Poetry”; pp. 300-303.

3. Abrams, M.H. *Op. cit.* pp. 125-126, 192, 357 n. 10 y 303; y Alex Preminger, ed. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, N. Jersey, Princeton Univ. Press, 1965.

siglo XVIII, se limitaban a sugerir la inferioridad relativa de los poetas: sorprende que cien años después, precisamente cuando la poesía europea, reducida exclusivamente a la lírica, alcanzaba su período más brillante y próspero, volvió a enfrentar el vaticinio de su muerte inevitable y próxima.

La prédica de los utilitaristas consolidó la certeza de que el progreso de la razón y de la ciencia estará en razón inversa con el de la imaginación y la poesía, y se hizo cada vez más profundo el abismo entre la poesía y la ciencia, que las doctrinas románticas fomentaron. Ello ocurría a pesar de aisladas tentativas de conciliación de uno y otro bando.

No puede extrañar que la poesía hallara audiencia adversa entre los utilitarios y positivistas, especialmente preocupados por los aspectos prácticos del estudio de las formas políticas y las ciencias sociales; de cualquier modo, esas agresiones oblicuas provocaron un saludable y vigoroso movimiento de "ilustración y defensa de la poesía". Aunque no fueran más que superficiales, esos ataques hicieron que la poesía se recluyera en sí misma para justificarse, enriqueciéndose en temas y en profundidad. La suma de esas respuestas constituye la llamada teoría expresionista, que es una de las actitudes estéticas peculiares del romanticismo. Paralelamente se examinarían también las relaciones de la poesía con la sociedad, y se exaltó la misión apostólica del artista como guía e intérprete de su tiempo.

2. — Más grave fue la ofensiva que partió de las filas presuntamente aliadas del idealismo filosófico, y más profunda, la herida que el arte en general, y la poesía lírica en particular, sufrieron por obra de Hegel, el filósofo del siglo que más detenido y profundo análisis dedicó a los fenómenos estéticos. Las páginas de Hegel a que nos referimos se encuentran en las famosas conferencias sobre estética, que inició en 1820 y no se divulgaron hasta después de su muerte en versiones muy imperfectas.<sup>4</sup>

En el sistema de Hegel, el arte, como la religión y la filosofía son, es cierto, manifestaciones del espíritu absoluto, pero el arte es la forma primera, inferior a la religión y a la filosofía; es, además, representación meramente sensible destinado a sobrepasarse. Es indudable que, como dice Croce, *la tendencia hegeliana, que es en el fondo antirreligiosa y racionalista, es también antiartística.*<sup>5</sup>

Las prevenciones de Hegel comienzan por el lugar que asigna a la poesía en su sistema: . . . *Lejos de ser el arte la forma más elevada del espíritu, recibe su verdadera consagración en la ciencia. . .*; y por la certidumbre de que son sus arbitrios limitados: . . . *el arte es limitado en sus medios. . . sólo cierto círculo de la verdad es capaz de ser expuesto en la obra de arte. . .*<sup>6</sup> Pero entre sus argumentos, los que más influjo ejercieron fueron los de índole histórica, que expresó en dos lugares

4. Como es sabido, la *Estética* de Hegel, versión de las conferencias que dio el autor a partir de 1820, apareció en los tres volúmenes del t. X de sus obras póstumas, entre 1825 y 1838: en ese texto se funda la primera traducción francesa de Bénard (1840-1843-1848 y 1852), sobre la que se hizo la española de Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid, 1908, que fue la que facilitó el conocimiento moderno de Hegel en el mundo hispánico. Mejora muy notablemente el texto de Bénard la nueva traducción de S. Jankelevitch, París, Aubier, 1944, a la que se refieren nuestras citas.

5. Croce, B. *Estética*. Traducción española. Madrid, 1912, 2a. parte, IX, pp. 364-365.

6. *Esthétique*. Introducción, cap. I, 1a. sección, t. III, p. 23.

famosos sobre la decadencia irremediable del arte en la sociedad actual, y sobre la muerte de la poesía lírica.

Ya en la Introducción anota con melancolía, como algo inevitablemente perdido, la estima del arte entre los griegos, para quienes la imagen estética era objeto vivo, de experiencia inmediata; en la sociedad actual, en cambio, el arte es objeto de representación y reflexión. La mayor complejidad de la vida moderna, dominada por los intereses mezquinos de la vida social y política y por los criterios utilitarios, nos ha quitado como posibilidad la libertad serena del arte, la única condición que hace posible el goce desinteresado. Nuestra cultura, añade, ha llegado a ser esclava de la idea de norma general, obligatoria e intelectual.

Más que gustar el arte y sentirlo plenamente, nos dice Hegel, se especula sobre el arte, y la idea misma del arte sale disminuida de esa actividad no intuitiva ni imaginativa sino reflexiva. A lo sumo, el arte se entiende, para justificarlo, como algo agradable y superfluo, un lujo incompatible con las necesidades de la vida práctica. O se usa el arte como puente o mediación entre la sensibilidad y la razón, o se recluyen las formas artísticas al reino de la apariencia y de la ilusión, olvidando que todo el mundo exterior es ilusorio, porque no existe por sí mismo; y por último, ha llegado a negarse todo carácter científico a cualquier reflexión sobre el arte.<sup>7</sup>

El pesimismo de Hegel respecto de la poesía lírica tiene relación profunda con su concepción de la poesía primitiva, influida por las doctrinas románticas, pero genialmente desarrolladas. Así, empieza distinguiendo el orbe de la poesía y el de la prosa como distintas y sucesivas etapas del proceso dialéctico.

La poesía se afirma, por otra parte, como dominio verbal originario, independiente y contemporáneo del hablar cotidiano, con el que no se confunde sino que lo trasciende y supera, al usar con mayor dignidad el lenguaje corriente.

En seguida, esa forma poética se integra a través de dos fases o realizaciones sucesivas. Hubo ciertamente, una poesía primitiva, libre y espontánea, anterior a la aparición de la prosa, en la época en que el mundo se fundaba sólo en creencias religiosas y no había aún representaciones intelectuales y normativas. Pero al surgir la prosa frente a la poesía, esa actividad primitiva de la intuición debió someterse a un compromiso intelectual, y para no caer en lo ordinario y vulgar, cayó en el refinamiento y en la búsqueda de efectos artificiosos. De donde surge la primera derrota de la poesía, como primer eslabón de una cadena de inevitable decadencia.

De ese análisis surge una gradación de formas que parte de la poesía popular e impersonal, anterior al arte reflexivo y a la cultura intelectual; la poesía artística, obra de perfección individual; para concluir en la poesía filosófica, condenada a la abstracción, y empeñada en una lucha perdida de antemano con la filosofía porque en ella resultan igualmente forzados el arte y el pensamiento. Como última y tenue esperanza, Hegel, recordando experiencias de Schiller, confía en la insegura posibilidad de vitalizar la reflexión con el sentimiento.

7. *Esthétique. Loc. cit.*

El diagnóstico general de Hegel sobre el arte se convirtió en profecía, gracias a su autoridad, a lo largo de la segunda mitad del siglo. Más concretamente, al referirse a las relaciones entre la poesía lírica y el nivel de la civilización, Herder manifiesta claramente su desesperanza, ante la suerte actual de la poesía.<sup>8</sup>

3. – La difusión tardía de los textos de Hegel, y la dificultad que su lectura significa por la densidad del pensamiento y la versión a menudo oscura o reiterativa, hizo que sus afirmaciones no provocaran reacciones inmediatas. En España fueron los filósofos krausistas quienes volvieron a examinar la sentencia de Hegel explicándola, y mitigando la seguridad de sus afirmaciones, aunque acentuaran su desinterés por la poesía lírica, como manifestación de un arte confidencial y egoísta: los krausistas preferían las formas colectivas, nacionales y populares, que para ellos se encarnaban sobre todo en la obra poética de Ventura Ruíz Aguilera, y resumían así las doctrinas de Hegel:

*Cuando el cultivo del Arte –ha venido a decir Hegel– se halla al alcance de toda persona medianamente instruida; cuando entra a constituir un elemento de la educación general, pierde su elevado sentido y deja de ser profundo símbolo de la infinitud de la idea, para convertirse en el ornato de una vida más o menos muelle y refinada.*

*No puede estimarse acertado en verdad el triste vaticinio que, ya por su preconcepción del arte como un momento no más en el eterno drama de la historia, y por una observación incompleta de hechos que la teoría somete a interpretaciones forzadas, levanta sobre esta base el autorizado filósofo, para quien la producción estética, ajena ya a toda finalidad esencial, se halla condenada a no representar a lo verdadero sin pormenores insignificantes, encarnados en obras fugitivas.<sup>9</sup>*

Julio Caillet - Bois

*Universidad Nacional de Buenos Aires*

*Facultad de Filosofía y Letras*

8. *Esthétique*, cap. III, *Géneros poéticos*; B, *Poesía lírica*. I, c), *Les rapports entre la poésie lyrique et le niveau de la civilisation*, t. III, *op. cit.*, pp. 177-182.

9. Francisco Giner. *Estudios de Literatura y arte*, Madrid 1876, 2a. ed. corregida y aumentada de sus *Estudios Literarios*. Para la visión krausista del arte, véase especialmente el estudio de Giner titulado *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna*, 1862, pp. 165-245; y Juan López Morillas, *El Krausismo español*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956.



# UN ANALISIS DE PROSA BECQUERIANA

## “ EL RAYO DE LUNA ”

Un estudio que arranca del plano formal de la obra literaria, como el que presento aquí, supone un texto definitivamente establecido y, dentro de los límites variables de la interpretación elocutiva, una lectura con entonaciones definidas. A falta del primero, he debido recurrir a la versión incluida en las *Obras Completas* de Bécquer (10<sup>º</sup> ed., Madrid, Aguilar, 1961), que dista mucho de ser satisfactoria. Para la segunda, me he basado en mi propia lectura, tratando de conciliar el ritmo sugerido por la puntuación con la que creo entonación adecuada al sentido, aun admitiendo que otro lector puede interpretar las páginas de Bécquer de otra manera.

Ateniéndome a esa doble base rítmico-sintáctica, he distribuido el texto de la leyenda en unidades de cuatro niveles: apartados, períodos, cláusulas y frases. Los *apartados*, que designo con números romanos en mayúsculas (véase el texto a partir de la p. 98), figuran en la versión del autor, con excepción del breve prefacio, al que me refiero con la cifra O, y del final, que Bécquer aisló solamente con una línea de puntos y yo he preferido considerar como un apartado VII. Dentro de cada apartado, distingo con cifras romanas minúsculas los *períodos*, definidos como conjuntos de cláusulas separados por pausas largas (punto y aparte) y dotados de figuras tonales complejas. Las *cláusulas*, designadas con cifras arábigas, se definen como unidades sintácticas entre pausas breves (generalmente, punto y seguido, punto y coma, guión, etc.) que constituyen también unidades melódicas de extensión variable (de uno a nueve grupos rítmicos). Los grupos rítmicos son los elementos componentes de cláusulas que no tienen autonomía sintáctica y se ordenan entre pausas más breves que las anteriores; los llamo *frases*, indicándolos con letras minúsculas. De este modo he establecido una jerarquía de niveles rítmico-sintácticos, evitando el empleo de conceptos como los de oración, proposición, etc., que un empleo indiscriminado en la gramática tradicional ha convertido en arduos problemas de definición para la lingüística actual. En el texto he señalado, como guías para la lectura, marcas de pausas finales de cláusula (descendente ‡ ascendente || y de suspensión <sup>1</sup>) y finales de frase, o sea junturas internas (descendente ↓, ascendente ↑ y de suspensión →), además de las cesuras o depresiones sin pausa perceptible (<sup>1</sup>). Las frases que aparecen en bastardilla son las que a los efectos del análisis rítmico he considerado breves (de ocho sílabas o menos).

Desde el comienzo, Bécquer plantea en el plano literario una disyuntiva (historia/cuento) que tiene mucho que ver con la antinomia que motiva la leyenda: fantasía/realidad. El protagonista no logra resolver esa escisión en su vida, y la frustración lo proyecta a un nihilismo radical. En este proceso, tanto ficción como realidad son siempre apariencia: o bien el cuento *parece* historia o bien la historia *parece* cuento (O.i.1.). La verdad profunda es una moraleja que no resuelve el conflicto: el propio poeta la califica de *muy triste* y prevé que su imaginación no se someterá a la cordura, como aconseja el desenlace. En la cláusula final (VII.viii.3) el dilema de Manrique queda sometido a un replanteo, ahora exterior al personaje: ¿locura o juicio? Depende de la perspectiva de quien lo observe, pero seguimos desplazándonos en el plano de las apariencias: todo el mundo  *cree*  que está loco, al narrador  *se le figura*  que ha recuperado la razón. Entre ambos extremos del relato, la leyenda jalona el quebrado itinerario de un alma en crisis, auténtico héroe romántico que Bécquer presenta con no disimulada simpatía, aunque aparente irónicamente lo contrario.

Formalmente, el asunto está enmarcado por una introducción breve en primera persona, donde el narrador propone dos lecturas del texto: en el fondo, se puede leer la *verdad muy triste* (O.i.2), apta incluso para que "otro" (¿habrá alguna clave de alusión personal?) pudiese escribir *un tomo de filosofía lacrimosa*; en superficie, una entretenida historieta para lectores superficiales. Después de dos llamadas de carácter fático (pronombres de la persona plural en II.ii.1.a. y IV.i.1.c.), el marco se cierra en la cláusula final, con la reaparición del narrador en primer plano, a manera de corolario.

El narrador es omnisciente: tan pronto refiere antecedentes como contempla la escena o se introduce endopáticamente en los afanes y desalientos de su personaje; no pocas veces lo censura o hace como que lo censura en nombre del buen sentido. Hay tanto discurso narrativo como discurso dramático: estadísticamente, las 89 cláusulas del narrador constituyen el 45 % del texto, sobre un total de 194 cláusulas; hay 62 (31 %) de monólogos del protagonista y 29 (14 %) de diálogos, que se reparten entre Manrique, su madre, sus servidores y un escudero interpelado por el héroe. Hay también 14 cláusulas combinadas (7 %), constituidas por una prótasis en estilo directo y una apódosis narrativa. En el siguiente cuadro puede verse la distribución de los diferentes tipos de discurso en cada uno de los apartados, mediante la cual trataré de caracterizar sucesivas etapas en la progresión del relato:

tipos de discurso	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	total
narración	4	15	15	22	12	3	13	5	89
monólogo	—	5	3	9	7	38	—	—	62
diálogo	—	5	—	—	12	—	—	12	29
combinado	—	2	1	4	3	—	—	4	14
total	4	27	19	35	34	41	13	21	194

CUADRO Nº 1

Se puede establecer una primera distinción: hay dos apartados puramente narrativos (O y VI), otros dos que reúnen los tres tipos de discurso (I y IV), tres que contienen sólo narración y monólogos (II, III y V) y uno compuesto de narración y diálogo (VII). Obsérvese que hasta la mitad del relato (O-III) domina el estilo narrativo, pero luego el eje se desplaza hacia el diálogo (IV y VII) o el monólogo (V); estos pasajes de acumulado dramatismo erigen como un segundo marco al núcleo narrativo —exclusivamente narrativo— del apartado VI, un momento crítico en que se resuelve el asunto, con su clímax y su anticlímax. También conviene observar que los apartados más copiosos se agrupan en el centro del relato, mostrando mayor morosidad en la etapa de desarrollo frente al planteo y al desenlace. Si tratamos de dividir el curso narrativo en tres partes definidas, podemos hacer llegar el planteo (pintura de personajes y ambientes) hasta II.iv (38 cláusulas; 19 %) y extender el desarrollo desde II.v hasta el V inclusive (122 cláusulas; 62 %); quedan para el desenlace 34 cláusulas (VI-VII; 17%).

Para analizar el ritmo narrativo, sin embargo, no basta tomar en cuenta la cantidad de cláusulas: es necesario considerar al mismo tiempo sus dimensiones. Computando el número de frases que constituyen cada cláusula, obtendremos los siguientes cuadros, en los que se verán por separado las dimensiones de las cláusulas narrativas, de monólogo, de diálogo y de las combinadas. En el cuadro N° 5, correspondiente a estas últimas, deslindo además si la prótasis pertenece a pasajes dialogados o de monólogo.

cantidad de frases	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	total.
1	—	3	2	5	—	—	3	2	15
2	1	1	3	4	3	—	3	1	16
3	2	2	2	4	1	2	4	—	17
4	1	3	2	3	3	—	2	1	15
5	—	1	2	4	4	—	—	—	11
6	—	2	—	1	—	—	—	—	3
7	—	2	3	1	1	—	—	—	7
8	—	1	1	—	—	1	1	1	5
total	4	15	15	22	12	3	13	5	89

CUADRO N° 2. CLAUSULAS DE DISCURSO NARRATIVO

cantidad de frases		I	II	III	IV	V		total
1		2	3	3	4	14		26
2		2	—	4	1	10		17
3		1	—	1	2	6		10
4		—	—	—	—	5		5
5		—	—	1	—	1		2
6		—	—	—	—	1		1
7		—	—	—	—	—		—
8		—	—	—	—	1		1
total		5	3	9	7	38		62

**CUADRO N° 3. CLAUSULAS DE MONOLOGO**

cantidad de frases		I		IV		VII	total
1		1		8		7	16
2		2		1		1	4
3		1		1		3	5
4		—		2		—	2
5		1		—		—	1
6		—		—		—	—
7		—		—		—	—
8		—		—		—	—
9		—		—		1	1
total		5		12		12	29

**CUADRO N° 4. CLAUSULAS DE DIALOGO**

cantidad de frases	combinación.	I	II	III	IV	V	VI	VII	total	
									d	m
2	d: 1/n: 1	2			1			2	5	
	m: 1/n: 1			1						1
3	d: 2/n: 1							1	1	
	m: 2/n: 1		1	1						2
4	d: 2/n: 2							1	1	
	m: 2/n: 2				1					1
5	m: 3/n: 2			1						1
6	m: 3/n: 3			1						1
9	d: 3/n: 6				1				1	
									8	6
total		2	1	4	3			4	14	

**CUADRO Nº 5: CLAUSULAS COMBINADAS** (d = número de frases de diálogo, m = número de frases de monólogo; n = número de frases de narración).

Lo más evidente en la columna de cifras totales, al extremo derecho, es la gran abundancia de cláusulas breves, de una frase sobre todo, y la cantidad decreciente de las de mayores dimensiones, en el monólogo y el diálogo. Esta preferencia por las fórmulas más concisas en el estilo directo es reflejo obvio de las modalidades del lenguaje oral; en el análisis estilístico habrá que explicar, pues, las razones de la aparición de cláusulas largas, aunque sean pocos casos, en el discurso directo. En el narrativo, se nota una repartición mucho más equilibrada de cláusulas de variadas dimensiones; aunque las breves son igualmente más frecuentes, hay 26 compuestas por cinco o más frases (29 % sobre las 89 cláusulas narrativas), y por otra parte ya no son las de una sola frase las más abundantes: comparten el tercer lugar con las de cuatro, detrás de las de tres y dos frases, en ese orden.

Observando la hilera de totales al pie de cada cuadro, descubriremos la distribución de cada tipo de cláusulas a lo largo del relato. Naturalmente, el discurso narrativo cubre la totalidad del cuadro, aunque en los apartados V y VII queda subordinado al monólogo y al diálogo, respectivamente, y sus cifras son muy exiguas: 3 y 5 cláusulas (frente a 38 y 12, véanse las mismas columnas V y VII en los cuadros 3 y 4). El cuadro

Nº 3 refleja la concentración de los monólogos de Manrique justamente en ese apartado V, que es la cumbre de sus delirios; y su brusca interrupción a partir del mismo. En el planteo y desarrollo, los monólogos habían cumplido una moderada función sintomática del personaje; en el desenlace, no hacen falta, o bien el desengaño es inexpresable. La cláusula VII.vii.4, sin embargo, la que señala que ha “recuperado el juicio”, podría considerarse un soliloquio en público. La he registrado en el cuadro de los diálogos por la situación en que figura, como colofón de una escena en que Manrique responde a estímulos de su madre y servidores; pero por su longitud es un caso anómalo: la única cláusula de nueve frases en todo el texto, cuando la que le sigue en tamaño (I.iv.4) sólo llega a cinco frases.

De todos modos, no varía mucho la situación el que un parlamento del héroe sea diálogo o monólogo, ya que Manrique domina también ampliamente la función de diálogo, en una proporción superior a la de todos sus interlocutores juntos. Si sumamos a las 29 cláusulas del cuadro Nº 4 las 8 prótasis dialogadas del cuadro Nº 5 y luego repartimos ese total de 37 parlamentos entre los personajes que los emiten, obtendremos el siguiente resultado:

nº de frases	Manrique	su madre	servidores	escudero	total
1	13	3	3	2	21
2	2	2	2	—	6
3	2	—	3	1	6
4	1	—	—	1	2
5	—	—	1	—	1
9	1	—	—	—	1
total	19	5	9	4	37
%	51	13	24	10	

CUADRO Nº 6 REPARTICIÓN DE CLÁUSULAS DE DIALOGO

Manrique se apropia, pues, de más de la mitad de los diálogos, a pesar de su obsesivo amor a la soledad; las cifras revelan el papel de partiquinos a que están reducidos los demás personajes en la economía del relato. Para medir la importancia del protagonista como eje narrativo, hay que atender todavía a un procedimiento estilístico que se viene a sumar a la proporción de diálogo que se le reserva y a sus repetidos monólogos: la ya mencionada proyección endopática del narrador en la situación anímica de Manrique. Este recurso se manifiesta explosivamente mediante cláusulas unimembres de énfasis exclamativo o interrogativo: *¡Amar!* (I.x.1), *Había desaparecido. ¿Por dónde?* (III.i.2-3), *¡Nadie!* (III.ii.3), *¡Afán inútil!* (III.iii.4), *¡Locura!* (III.xi.2).

En el plano del contenido, la trama se organiza sobre una oposición fundamental —trágicamente insoluble para Bécquer— entre fantasía (o ficción o ensueño) y realidad. Esta oposición establece a su vez un intrincado juego de relaciones con otros planos de oposiciones muy marcadas: soledad/compañía, naturaleza/artificio, creación/destrucción, en el conjunto de las cuales hay que indagar el sentido de la disyuntiva básica, la alienación del soñador.

Desde el comienzo, la veracidad de la ficción, explícitamente afirmada, se complica con una valoración que pone en tela de juicio la legitimidad de la creación humana: con una misma verdad se puede hacer tanto una leyenda entretenida como filosofía lacrimosa. Es el primer síntoma de la destrucción latente en el producto artificial.

Ya en pleno relato, el apartado I, que podría rotularse PRESENTACIÓN, muestra al lírico protagonista instalado en el mundo de la fantasía, con su predilección por la lectura de poesía (predilección que excluye la realidad del mundo palaciego, la compañía de su madre y servidores, los destructivos artificios de la guerra y la caza). Además, Manrique es capaz de transfigurar la naturaleza en realidad fantástica: descubre espíritus en el fuego, ondinas en las aguas, seres sobrenaturales en las nubes, el aire, los bosques y las peñas (I.vii.ix). Esa elección implica otras opciones conexas: soledad, creación (pero una creación sin artificios), naturaleza. Manrique rechaza las actividades disciplinantes de la naturaleza que se practican en palacio: doma de potros, adiestramiento de halcones, afiladura de lanzas. La poesía también puede domesticarse y por ende destruirse: Manrique es tan poeta, que se niega a *encerrar* sus ensueños escribiéndolos (I.vi.2). En la oposición soledad/compañía, el amor le está vedado, porque *ha nacido para soñar[lo], no para sentirlo* (I.x.2) y su inconstancia lo impulsa a la segmentación: ama a todas las mujeres un instante, a una por sus cabellos rubios, a otra por sus labios rojos, a otra por su andar cimbreado (I.x.3-4). En otros términos, opera una destrucción permanente de los objetos de su amor. Y esa destrucción se trasparenta además en su predilección por buscar las claves de su destino en la fugacidad de las cosas: el arcano de ultratumba, el fluir incesante del río, el relampagueo de los fuegos fatuos (I.iv 2-4). El amor soñado no es de este mundo: acaso se encuentra en el firmamento, pero en ese caso es inaccesible. Y la presentación se cierra con una ecuación bruscamente presentada desde una perspectiva “razonable”: solitario = loco. Manrique no es un loco reconocido, pero va en camino de serlo, de tanto hablar y gesticular solo. Otras dos alternancias que interesa tener en cuenta; en la dualidad naturaleza/artificio se inscriben las metáforas de joyería que sugiere el cielo (*la luna, entre un vapor de plata; las estrellas, como cambiantes de piedras preciosas; el globo de nácar que rueda sobre las nubes* —I.xi.1, I.xii.2— anuncian un motivo caro a los modernistas, medio siglo más tarde). Y en el plano de fantasía, casi como génesis de las posteriores visiones extáticas, que el brillo de la luna arranca a las tinieblas, asoma el juego oposicional de luces y sombras: las mujeres más hermosas han de habitar las regiones luminosas, puntos de luz en la oscuridad del universo.

El apartado II puede llamarse de la PRIMERA VISIÓN. Las cuatro oposiciones principales juegan muy intrincadamente aquí para montar la escenografía en que Manrique cree encontrar la mujer ideal, síntesis de

fantasía y realidad, compañía nacida de un compartido amor a la soledad. Aunque proyectado al tiempo mítico de trovadores y cruzados, el marco se localiza al principio muy concretamente: es Soria y el Duero. Pero pronto advertimos el desplazamiento; sobre el Duero hay un puente (naturaleza/artificio) y ese puente, que adquirirá gradualmente una dimensión simbólica del vivir entre dos mundos de Manrique, une la ciudad con las abandonadas ruinas de un convento de Templarios. Aquí tenemos planteadas las oposiciones compañía/soledad y creación/destrucción. En esta última, sobre todo, insiste Bécquer, devoto del romanticismo germánico, solazándose con la victoria de la ruina y la vegetación silvestre sobre la dudosa belleza artificial de la obra humana: *la vegetación... desplegaba todas sus galas, sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla* (II.iii.1). Cinco espléndidas cláusulas (II.ii.2—II.iv.3) describen detalladamente el triunfo de la destrucción, reforzando la idea de abandono y de la futilidad del artificio. La oscuridad resulta cómplice de la fantasía, en la medida en que aviva la imaginación de Manrique y destaca sus creaciones: después de cruzar el puente, dejando atrás la negra silueta de la ciudad, el joven divisa, *en un vértigo de poesía*, el resplandor de un traje de mujer al fondo de una sombría alameda, y se convence de que ha encontrado a su pareja.

El apartado III es la PERSECUCIÓN del ideal; si bien el tema parece concentrarse en la disyunción de fantasía y realidad (por la búsqueda incesante e infructuosa de la sombra fugitiva y por las pistas engañosas que van amojonando los sentidos), no hay que olvidar que el tema subyacente es el afán de Manrique por superar el dilema compañía/soledad. La naturaleza se le vuelve hostil y acumula obstáculos a su marcha; lujosos artefactos primero (*redes de hiedra = tapices*), rasgos animistas luego (*suspiros del viento, rezos de las hojas, perfumes especiales*). Un laberinto de malezas lo despista, una altura de rocas lo desengaña, mostrándole en alianza con la luna, la estela de una barca que cruza el río. Manrique cree ver en ella una silueta esbelta de mujer, *la realización de sus más locas esperanzas* (III.x.1.e.). Insensatamente, se empeña en una carrera de retorno para llegar a la ciudad antes que la barca, pero no lo consigue.

Soria, con sus calles *estrechas, oscuras y tortuosas* (IV.ii.1), es el escenario del apartado IV, el de la FRUSTRACION. La búsqueda de compañía se sigue planteando en un marco de soledad: el silencio de la medianoche, sólo interrumpido a veces por ladridos, relinchos, ruidos de puertas y cadenas, rumores que remedan pasos o voces confusas. En esa desolada realidad, la esperanza de Manrique se concentra en una luz, *templada y suave* (IV.iv.2.b.), que se destaca doblemente entre las sombras doblemente, porque brota entre rosadas cortinas de seda de la ventana ojival de un caserón *oscuro y antiquísimo* (IV.iv.1.c.) y porque se refleja en el *negruzco y agrietado* paredón de la casa de enfrente (IV.iv.2.d.). Tras ansiosa y delirante espera, con la llegada del día se presentan al soñador realidad y compañía distintas de las que buscaba: un grotesco escudero sale del caserón y el diálogo que entabla con Manrique destruye sus ilusiones. No hay mujeres en la casa, y la luz nace de la cabecera de un enfermo. La frustración es anonadante como un rayo (IV.xv.1).

El apartado V, que como hemos visto, es un soliloquio del protagonista, replantea sus empeños a través de un prisma de ILUSION. Manrique comienza construyendo una imagen de su adorada a través de los indicios que le permitirán encontrarla y reconocerla: ecos de pisadas o palabras, pliegues de su vestido, rumores y crujidos. . . indicios tan débiles que ya lo han sumido en ridículas confusiones y extravíos. Confía en su intuición ciegamente (*mi corazón no me engaña nunca*, V.i.14.b.), pero acto seguido recapitula los chascos que se ha llevado, una y otra vez. En este pasaje, quizá, Manrique está más cerca que nunca de comprender que la realidad se opone a su fantasía; sin embargo, obnubilado por el amor a su desconocida, se deja engañar por una meta falsa: traiciona su propio ideal de mujer-compañera para buscar la mujer-objeto, y tal vez de allí arranque su fracaso final. Porque así como en la medianoche de Soria había preparado su primer desengaño elaborando una serie de deducciones sin fundamento (IV.v.1-8) para persuadirse de que la ventana iluminada pertenecía a su amada, ahora formula una especie de ecuación para justificar su empeño: *la gloria de poseerla excederá seguramente al trabajo de buscarla* (V.i.21.b-c.). La ilusión no sólo le sugiere una consecuencia infundada entre esfuerzo y recompensa (¿por qué ésta ha de exceder a aquél? ), sino que todo el esquema falla por su premisa básica: sentido o soñado, de ningún modo el amor se puede equiparar a la posesión del amado. Manrique construye la imagen ilusoria de su amada a partir de símiles que remiten tanto al mundo natural como al de la creación artística: ojos = cielo nocturno, voz = viento entre las hojas, porte = estatuas de ángeles, andar = cadencias musicales. Para realzar la belleza misteriosa de los rostros angélicos, resurge la oposición luz/sombras en el *crepúsculo* artificioso de la piedra labrada (V.iii.2.). La imagen no se agota en el plano físico, con sus *ojos azules y húmedos. . . , cabellos negros y flotantes. . . , alta y esbelta. . . , de voz suave y andar acompasado y majestuoso* (V.ii-iv), sino que condensa la perfección espiritual, como evidente proyección del alma de Manrique, que en una cláusula densa de paralelismos inventaría las virtudes de ese *espíritu hermano de mi espíritu* (V.v.1.), sin percatarse, por una especie de ironía trágica, que al parangonarlo con *el más hermoso de mis sueños de adolescente* está admitiendo su esencia ficticia y negando implícitamente la posibilidad de que esa mujer, pura creación de su fantasía, colme su anhelo de amar; la oposición soledad/compañía es insoluble en ese plano. En el último período del apartado, el narrador retoma explícitamente la oposición fundamental, fantasía/realidad: recordando que *dos meses habían transcurrido desde que el escudero de don Alonso de Valdecuellos desengañó al iluso Manrique* (V.vii.1), recapitula los desvaríos de éste desde una perspectiva abiertamente crítica; habla de *castillos en el aire, que la realidad desvanecía como un soplo* (V.vii.2) y del *absurdo amor* por una desconocida, que *iba creciendo en su alma merced a sus aún más absurdas imaginaciones* (V.vii.3). Al final reaparece simbólicamente el puente que conduce al joven a las *intrincadas sendas* del jardín de los Templarios; este es como el remedo de su laberinto interior.

El apartado VI es el más breve y rápido, el único puramente narrativo del relato. Repite como un racconto las circunstancias ambientales de la primera visión: *noche serena y hermosa. . . luna llena. . . rumor dulcísimo del viento. . . claustro desierto. . . oscura alameda. . .* y al fon-

do, la reiterada visión, flotante y fugaz, *del traje blanco de la mujer de sus sueños* (VI.i-iv). La vertiginosa y agitada carrera de Manrique, acelerada por el súbito salto al presente verbal, concluye en una patética convulsión: ha llegado la hora de la REVELACION. El amor ideal del soñador no existe: su efímero brillo es la proyección de un rayo de luna. De pronto, cobra dimensión trágica la inocua frase hecha de VI.iv.1.d.: *la mujer que yo amaba como un loco*.

Un distanciamiento temporal (*algunos años*) retoma el relato en el apartado VII, después del alucinante clímax que cierra el anterior, con la *carcajada sonora, estridente, horrible*, del infeliz enamorado. Volvemos a encontrarlo en su palacio, en la solícita compañía de su madre y servidores, cuyas incitaciones al amor, la gloria marcial y la lectura poética Manrique rechaza con violencia. Su inmovilidad, su apatía, estallan en brusca cólera, reclamando que lo dejen *solo*. Se cierra el ciclo con la victoria de la destrucción y la realidad sobre la creación y la fantasía: amor, gloria, poesía, son pura vanidad, rayos de luna. Obviamente, el apartado VII es el momento de la DESTRUCCION: si bien el protagonista recupera su soledad inicial, ésta es ahora el reverso de la que alentaba su imaginación. Acaso no esté loco, pero está roto.

Las divisiones que he caracterizado, primero en el plano formal y luego en el de contenido, como "apartados", no bastan para juzgar el ritmo narrativo, rasgo prosódico de extrema flexibilidad y de fundamental importancia para el análisis estilístico. Trataré de encontrar una clave para abordar el estudio del ritmo en el nivel inferior al de los apartados, o sea en el de los períodos. Estos son unidades gramaticales, y un análisis de sus elementos funcionales podría dar pautas al desarrollo del relato, si atendemos al papel que juegan entre sí los diversos factores que se relacionan sintagmáticamente: sujeto, objetos y circunstancias.

En primer término, conviene hacer una selección del material enfatizado por una peculiar aceleración o lentitud dentro del conjunto. Si consideramos la proporción de frases que componen cada cláusula, encontraremos un promedio muy similar en todos los apartados, que oscila entre 2,5 y 3,5, que podría utilizarse entonces como *norma* de la longitud de la cláusula en esta pieza literaria. El detalle es el siguiente:

apart.	nº frases	nº. cláusulas	promedio
0	12	4	3
I	88	27	3,2
II	67	19	3,5
III	105	35	3
IV	96	34	2,8
V	105	41	2,5
VI	37	13	2,8
VII	54	21	2,5
total	564	194	2,9

CUADRO N° 7

Ahora bien, si procedemos a realizar la misma operación período por período, encontraremos enorme diversidad: desde la cláusula de una sola frase hasta la de ocho, y por otra parte, encontraremos períodos de muchas cláusulas (el mayor, de 21; otro de 15 y dos de 8). Suponiendo, con cierta flexibilidad, que serán “normales” las cláusulas de dos a cuatro frases, resulta que los promedios inferiores a 2 indicarán un ritmo más breve y brusco, acelerado, y los superiores a 4 corresponderán a cláusulas extensas, dilatadas, a períodos de mayor morosidad. Los períodos de muchas cláusulas, aunque tengan también muchas frases y mantengan por ende una proporción media, provocan en el lector un efecto de aceleración. Al resto podemos considerarlo neutro, lo cual significa que el relato progresa sin sobresaltos ni demoras, a un ritmo regular.

Una distribución de los períodos en tres grupos, que llamaré lentos, normales y rápidos (incluyendo entre los normales los neutros, o sea aquellos en que cláusulas breves y largas se “neutralizan” para los efectos de la estadística dentro de un mismo período), nos dará el cuadro siguiente:

apartado	períodos			promedio (tr/cl.)	tipo de discurso
	lentos	normales	rápidos		
0		i		3	N
		ii		3	N
I		i		2,5	N
	ii			6	N
			iii	1,5	D
		iv		2,8	D
	v			5	N
	vi			4,5	N
	vii			7	N
	viii			8	N
	ix			7	N
		x		2,3	N
		xi		2,5	N
			xii	1,8	M
		xiii		3	N
II	i			4	N
	ii			5	N
	iii			7	N
	iv			4,3	N
		v		3	N
	vi			5	N
	vii			4	N
		viii		3	N
			ix	1,6	M

continúa

apartado	períodos			promedio (fr/cl.)	tipo de discurso
	lentos	normales	rápidos		
III		i		2,2	N
			ii	2,5	M/N
		iii		3	N
	iv			5	N
	v			4	N
	vi			5	M/N
	vii			5	N
		viii		2,5	N
		ix		2	N
	x			5	N
		xi		3,3	N
IV	i			4	N
	ii			4	N
	iii			7	N
	iv			4,5	N
			v	2	M
	vi			5	N
		vii		3,5	N
		viii		2	N
			ix	2,3	D/N
	x			4	D
		xi		3	D
			xii	1	D
			xiii	1,5	D
		xiv		2	D
		xv		2	N
V			i	2	M
			ii	2,2	M
		iii		3,5	M
			iv	1,3	M
	v			6	M
	vii	vi		3	M
			4,6	N	
VI		i		2	N
		ii		2	N
	iii			4	N
	iv			4	N
		v		3,5	N
		vi		2	N
		vii		3	N
VII	i			4,5	N
		ii		2	D
			iii	1,5	D
		iv		2	D
			v	1	D
		vi		3	D
		vii		3,6	D
		viii		2,3	N

CUADRO Nº 8

Observaciones: 1) el promedio se obtiene de dividir en cada período el número de frases por el número de cláusulas que contiene; p. ej. si IV.ix consta de seis cláusulas y catorce frases, luego  $14 : 6 = 2,3$ .

2) la asignación de cada período a un grupo (lentos, normales y rápidos) se ha hecho básicamente sobre este promedio, pero hay otro factor que incide y puede incluso obligar a cambiar de grupo un período: la dimensión relativa de cada frase. Arbitrariamente hemos establecido el criterio de que las frases se pueden clasificar en largas y breves, según tengan más o menos de 8 sílabas. Este criterio silábico, por supuesto, no es pertinente en prosa lo mismo que en poesía, pero era necesario adoptar una pauta para juzgar en casos de duda. Y de esa manera, observamos si además de la lentitud o aceleración que se produce por la cantidad de cláusulas en el período, o de frases en la cláusula, incide también la longitud de las frases.

3) encontramos de este modo que algunos de los períodos lentos se cargan todavía de frases largas y resultan así doblemente lentos; son los siguientes: I.ii, I.vii, IV.vi, IV.x, V.vii, VI.iv (compuestos exclusivamente de frases largas) y I.vi, II.iv, IV.iv (con series de seis o siete frases largas seguidas). A la inversa, los períodos rápidos suelen tener frases breves.

4) hay casos excepcionales; p. ej. VII.vii, el ya citado cuasi-monólogo de Manrique en respuesta a los estímulos de su madre y servidores, en un período de promedio alto: 3,6, pero con tan gran proporción de frases breves (13 sobre 18), que su lentitud se neutraliza, y si no fuera por los puntos suspensivos que lo jalonan hasta podría resultar rápido. Otro caso singular es el IV.ix que nos sirvió de ejemplo poco antes, la interpelación de Manrique al escudero de don Alonso. Su promedio es de 2,3, pero la cifra no refleja lo especial de la construcción: se trata de un período combinado, con 5 cláusulas y la prótasis de la sexta en estilo directo, todas breves (si se las aislara como período, el promedio sería 1,6), mientras que la apódosis de la sexta cláusula consta de seis frases (su promedio, pues, sería 6), cinco de las cuales son largas.

5) en períodos prolongados, como el excepcional V.i de 21 cláusulas, no es fácil determinar si el efecto que produce sobre el lector es de aceleración o no; por su promedio (2) estaría en el límite entre rápido y normal, pero el ritmo es fluctuante, frases largas y breves se entremezclan sin regularidad. Hemos optado por considerarlo neutro, dado que aunque las frases largas son apenas superiores a las breves (24 contra 20), aparecen más concentradas, p. ej. en una serie de 6 y otra de 5 frases seguidas, en tanto que excepcionalmente aparece una serie de 4 frases breves seguidas. Curiosamente, el período inmediatamente posterior, V.ii, que también es bastante dilatado (8 cláusulas, 18 frases), debe considerarse rápido aunque su promedio sea superior (2,2), ya que las frases breves exceden ampliamente a las largas (18 contra 4).

6) aunque no se puede establecer una pauta uniforme, se advierte indicios de correspondencia entre la aceleración del ritmo y los tipos de discurso, que por eso se han incluido en el extremo derecho del cuadro (N narración, D = diálogo, M = monólogo). Por ejemplo, de los 11 períodos rápidos, en 5 predomina el diálogo, en 5 el monólogo, y el restante es el consabido IV.ix, que tiene diálogo y narración, pero no hay ninguno de narración pura. Los 27 lentos, en cambio, son casi exclusivamente narrativos: sólo se dan un caso de diálogo, uno de monólogo, y uno de monólogo combinado.

Ha sido necesario este excursus para establecer un criterio de "normalidad" que nos dispense de analizar el texto como un todo indiferenciado. Si en la economía de la narración, ciertos pasajes resultan privilegiados a la vez por la elección de los tipos de discurso más expresivos y dinámicos y por la relativa correspondencia de aceleración o retardamiento del ritmo del período, ¿por qué no efectuar una selección, y prestar especial atención a las funciones gramaticales en esos pasajes?

En la presentación (apartado I) tenemos dos pasajes lentos y dos rápidos. El protagonista va surgiendo gradualmente al conocimiento del lector, primero como sujeto de 3a. persona ("tácito") de los predicados *era noble* y *había nacido* etc. y como objeto indirecto de las operaciones causativas del *clamor de una trompa de guerra* (I.i, período neutro), luego como objeto directo de la búsqueda de *los que quisieran encontrarlo* (I.ii, período de lentitud plena, de 6 frases largas, en que el peso de la acción recae sobre las subordinadas de relativo de *patio*, triplicando el énfasis en la circunstancia ambiental), finalmente como sujeto de las interrogativas emitidas por su madre, donde por primera vez sabemos su nombre, pero sin salir todavía de su condición de objeto, ya que las preguntas son subordinadas objetivas de *preguntaba Manrique*, como nombre propio, aparece por primera vez nítidamente como sujeto de oración vinculado significativamente al objeto directo *soledad* en I.v, primer período de una serie de cinco lentos consecutivos, que detallan las creaciones de su vuelo imaginativo. Tácitamente (como remedando la inmovilidad física del personaje), él continúa actuando como sujeto oracional en los períodos restantes (salvo en I.vi, donde es objeto indirecto de una consecutiva: *nunca le habían satisfecho...*); pero la carga dinámica de la tensión estilística en todo este pasaje se desplaza a las criaturas de su fantasía, que actúan como sujetos de subordinadas, y a los circunstanciales que las albergan y constituyen su mundo: *su sombra, espíritus de fuego, mujeres misteriosas, seres sobrenaturales*. Mientras los verbos conectados a Manrique son todos de estado de conciencia (*amaba, era, creía, se pasaba, oía, imaginaba percibir* o *escuchar, no podía comprender*; única excepción: *forjaba un mundo fantástico*, que aunque más dinámico, de todos modos revela una acción psíquica), los predicados de sus criaturas son netamente dinámicos: *no lo siguiese, habitaban, corrían, danzaban, vivían, exhalaban lamentos y suspiros, cantaban, se reían*. Los complementos circunstanciales, por su parte, están realzados por un sugestivo paralelismo que los destaca al principio de sus respectivas proposiciones: *entre las rojas ascuas del hogar* (I.vii), *en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago* (I.viii), *en las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas* (I.ix). Nótese que además del paralelismo sintáctico, hay una acumulación creciente de complementos: primero es uno, luego tres y por fin cuatro. Todo esto contribuye a reforzar la lentitud del pasaje, y va a cargar de intensidad expresiva el *¡Amar!* (I.x.1) que como un suspiro apenas, cierra la cascada retórica.

En I.x-xi, períodos normales, el sujeto vuelve a quedar tácito, para destacar una vez más a los objetos directos de su interés: *todas las mujeres* (con sus tres sucesivas subordinadas causales, que revelan los atractivos —fugaces— que lucen *ésta, aquélla, la otra*, las indefinidas destinatarias del amor caprichoso del poeta), *la luna, las estrellas*, con sus

paralelas subordinadas explicativas, de verbos que semánticamente sugieren también de algún modo inestabilidad (*flotaba, temblaban*). El monólogo de Manrique que compone el período siguiente (I.xii), es otro de los pasajes claves de la presentación, esta vez por su rapidez. Está constituido por cinco cláusulas, con cinco frases breves y cuatro largas; las dos primeras cláusulas suman prótasis condicionales con subordinadas subjetivas aplicada a *es verdad*. Las hipótesis formuladas allí, avaladas por la autoridad de un sabio (*el prior de la Peña*), vuelcan en retorcidas construcciones sintácticas, con cadenas de subordinadas, el pensamiento conjetural del protagonista, para desembocar en uno de sus característicos seudosilogismos poéticos: si estrellas = puntos luminosos, si luna = globo de nácar, mujeres del espacio = ideales de hermosura. Entonces el *yo* pasa a primer plano, sujeto a dos cláusulas paralelas en que lamenta su impotencia, y retrocede otra vez para dejar nuevamente en el foco de atención a los objetos de su desvelo, ocultos tras las sinécdoques de *su hermosura, su amor*, en otras dos cláusulas paralelas, interrogativas; *¿cómo serán?* Después de semejante desvarío, el período normal I.xiii acentúa el contenido de sensatez que pretende dar el narrador al llamar *loco* por primera vez, y en forma atenuada (*no lo bastante... pero sí lo suficiente...*) a su protagonista.

El apartado II, que habíamos llamado de la primera visión, tiene su pasaje más enfático al comienzo, en los cuatro primeros períodos, y el único acelerado al final, II.ix, que es precisamente el único período no narrativo, el monólogo de Manrique al divisar la que cree ser mujer ideal. El comienzo, destinado a armar el escenario de la aparición, es definitivamente impersonal: una primera oración sin sujeto, *hay un puente*, en la que ese objeto directo tiene apenas más importancia que los circunstanciales que une: *el Duero, la ciudad, el convento*. Luego, en una referencia al marco temporal, aparecen los ya inexistentes *caballeros de la Orden*, sólo para señalar que *habían abandonado sus fortalezas*, y este objeto directo reaparece fragmentado de inmediato como *restos... de sus muros* (sujeto de *quedaban en pie*), *arcos de su claustro* y *galerías de sus patios de armas* (sujetos de la pasiva *se veían*). En II.iii y II.iv, la naturaleza confinada hasta entonces en complementos (*el viento* es sujeto de *suspiraba*, pero en una proposición subordinada adjetiva), irrumpe como insistente sujeto: *la vegetación... desplegaba sus galas, las plantas trepadoras... subían... por los añosos troncos, las... calles de álamos... se habían cubierto de césped, los cardos silvestres y las ortigas brotaban... y... el jaramago... y las campanillas blancas y azules... pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina*. Pasaje capital, no sólo por esa absorbente presencia de la naturaleza, sino por su asociación con la destrucción, que retoma el tema anterior de la fugacidad de los afanes humanos.

Sigue como transición un período normal, aunque con mayoría de frases breves y estructura impersonal (*era de noche*, más la unimembre que se desprende como cascada de modificadores del núcleo *noche*) y resurge Manrique como sujeto de un período lento, de cuatro frases largas, que narra su internación en las ruinas. Es sintomático de su vagabundeo, quizá, que entre sujeto y predicado se agolpen una serie de funciones dilatorias: un ablativo absoluto (*presa su imaginación...*), un circunstancial temporal (*después de atravesar el puente*) y una subordi-

nada cuyo objeto directo (*la negra silueta de la ciudad*) subordina a su vez una proposición adjetiva.

*La medianoche*, y especialmente *la luna*, con su arrastre de subordinaciones, son los sujetos del lento período II.vii, en el que Manrique aparece como sujeto de una proposición temporal, en la que más importancia que él cobra *grito*, núcleo de dos modificadores apósitos. En el siguiente período, normal, se repite la situación: Manrique es sujeto (ahora tácito), pero enmarcado en reiterativos circunstanciales lo que se destaca es el objeto directo: *una cosa blanca*, cuya vaguedad se precisa un poco ambiguamente todavía, primero con una subordinada adjetiva, luego con una cláusula unimembre (*la orla del traje de una mujer...*) que arrastra una cadena de subordinaciones. Perdido en el último eslabón de la cadena, el protagonista recibe una vez más del narrador el calificativo de *loco soñador de quimeras o imposibles*, como una pista de la decepción que le espera.

El monólogo en II.ix es muy rápido: cinco cláusulas, con cuatro de sus ocho frases breves y las otras cuatro apenas más largas, traducen el entrecortado anhelo de Manrique, sujeto de la oración narrativa principal estilísticamente postergado por el dinamismo y el salto a posición inicial de las cláusulas en estilo directo, tres unimembres y una de predicado nominal con sujeto (*ésa, ésa*) ansiosamente repetido para indicar *la mujer que yo busco*.

El apartado III, la persecución del ideal, se inicia con un período normal aunque bastante vivaz gracias a cuatro frases breves (contra cinco largas), tres de ellas circunstanciales de lugar. Manrique es el sujeto tácito de dos de las cláusulas, y su objeto directo en la primera, *la mujer misteriosa*, se convierte en sujeto (tácito también) en la siguiente (III.i.2). En el segundo período, de extrema rapidez (15 cláusulas, con 25 frases breves contra 13 largas) cinco de las seis cláusulas narrativas llevan sujeto tácito (naturalmente, aluden a Manrique) y la restante es una unimembre (*¡Nadie!*, III.ii.3). Tres de ellas incorporan discurso directo, de modo que parte de sus componentes se agregan a las de monólogo, y en estas advertimos mayor diversidad estructural. El objeto de la persecución, aludido como *ella* en III.ii.1, domina tácitamente todo el pasaje, como sujeto en las cláusulas 5, 10, 12, 13 y en proposiciones subordinadas dentro de 9 y 11, como objeto directo en 7, como adjetivo posesivo (*sus pisadas, su traje*) en 6 y 8. El propio Manrique está pendiente de sus sensaciones, y se expresa repetidamente en primera persona (*oigo... , creo... , no sé...* ), pero a la vez trata desesperadamente de cerciorarse con afirmaciones impersonales: *no hay duda*, (dos veces) y de inculpar a sujetos inanimados (*el viento, las hojas*) a los que humaniza con subordinadas adjetivas (*que suspira, que rezan*) de las fallas de su percepción (*me han impedido oír...* ).

En los tres períodos siguientes, se vuelve al discurso narrativo. III.iii es normal, equilibrado, de frases predominantemente largas. Manrique es el sujeto tácito de la primera cláusula, de frase verbal intransitiva con una sarta de modificadores circunstanciales en gerundio, que se continúan en la cláusula siguiente y van alternando en correlación distributiva: *unas veces creyendo verla, otras pensando oírla... , ya notando... ya imaginando...*  Finalmente, en III.iii.3, se cierra el conjunto de modificadores del sujeto con un participio en función del predicativo, del que dependen

tres subordinadas en cadena, en construcción tan intrincada como las *malezas* que figuran el cuadro descripto. La coronación de todo ese acecho es una súbita y desolada cláusula unimembre: *¡ Afán inútil!*

III.iv, siendo más breve, es un período más lento, igual que el siguiente. En ambos, Manrique (siempre sujeto tácito) se demora en circunstanciados vagabundeos por los jardines. III.vi intercala otro monólogo, en primera persona, en que Manrique, frente a una nueva circunstancia, siente renacer sus esperanzas: *desde esta altura podré orientarme. . .* y se esfuerza por alcanzar la cima; el período siguiente describe el panorama visible desde allí, *la ciudad en lontananza y. . . el Duero, que se retuerce a sus pies*. Esta subordinada no es el único elemento modificador de *Duero*, cuya imagen se completa todavía con un gerundio y sus construcciones regidas, dando a la lentitud del período una impresión de detenimiento en la contemplación del paisaje.

En ritmo se normaliza en los dos períodos siguientes: el héroe asume explícitamente la posición de observador, que le depara una nueva decepción: *Manrique tendió la vista. . . pero. . . no pudo contener una blasfemia* (III.viii). *La luz de la luna rielaba. . . en la estela que dejaba. . . una barca. . .* (III.ix).

El período siguiente, III.x, está cargado de tensión por el conflicto que se plantea entre su forma lenta, con mayoría de frases largas, y el dinamismo de su contenido. La primera cláusula es sintomática de la desorbitada actitud del protagonista: mientras él, sujeto oracional doble, queda tácito tanto en la principal como en una subordinada, el objeto vislumbrado en la búsqueda asume una posición capital como objeto directo, con una serie de cuatro aposiciones sucesivas: *una forma blanca y esbelta, una mujer sin duda, la mujer que había visto. . . , la mujer de sus sueños, la realización de sus. . . esperanzas*. Un detalle léxico significativo, otra ironía trágica de las que está cargado el relato: si bien este pasaje corresponde al narrador, el énfasis y la acumulación parecen más adecuados al "estilo" del protagonista, es uno de los casos de proyección endopática ya mencionados; sorprende entonces encontrar el uso ingenuo de una fórmula estereotipada (*sus más locas esperanzas*) que en el contexto carga al calificativo de connotaciones patéticas. La segunda cláusula es netamente narrativa, y es donde más sorprende la acumulación de verbos de intensa connotación motriz: *se descolgó. . . arrojó. . . correr. . . desnudándose. . . partió*.

El apartado se cierra en III.xi con un período normal, de frases predominantemente largas, que historia los pasos finales de la persecución: la carrera de Manrique a través del puente y el desencuentro, en la ciudad, con los que atravesaban el río en barca.

Los primeros cuatro períodos del apartado IV, el de la frustración, son lentos; en conjunto, sus frases largas cuadruplican casi las breves. Esta morosidad corresponde en el plano del contenido al deambular sin rumbo del protagonista por las desiertas callejas de Soria. El sujeto *nuestro héroe* (que transparenta en el plural inclusivo del posesivo un recurso fático del narrador) vale para las dos cláusulas que descubren su mente y describen su conducta: *no perdió la esperanza. . .* (IV.i.1); *penetró en la población y. . . comenzó a vagar. . .* (IV.i.2). *La primera presenta una construcción anafórica (aunque desvanecida su esperanza de alcanzar. . . no por eso nuestro héroe perdió la de saber. . .)* de curioso sabor arcai-

zante; curioso, porque a pesar de presentar un cuadro medieval, Bécquer no ha recurrido sistemáticamente al lenguaje para recrear la atmósfera de época. Lo prueba el anacronismo mismo del giro, típicamente “siglo de oro”. El período IV.ii es la descripción de la ciudad nocturna, igualmente lenta y arcaizante; los artificios empleados aquí son una proposición incidental (*y lo son todavía*, ahora con un *lo* catafórico) inserta entre el núcleo oracional *las calles de Soria eran* y los predicativos *estrechas, oscuras y tortuosas*, y el paralelismo que enlaza los sujetos *ladrido, rumor, relincho* de la subordinada adjetiva de *silencio*, reduplicado sujeto de la segunda cláusula principal. En IV.iii la morosidad se acumula nuevamente en una serie de subordinaciones, dependientes ahora de *rumores*, término articulado dentro de un complemento circunstancial: *que unas veces, le parecían. . . pasos. . . ; otras, voces confusas. . .* Y cada uno de estos predicativos arrastra sus respectivos complementos (*persona, gentes*), y estos sus subordinadas explicativas, hasta completar una cláusula de siete frases, cinco de ellas largas. Finalmente, la búsqueda cesa: Manrique (sujeto tácito) *se detuvo. . . y brillaron sus ojos*; tan importantes como los elementos narrativos representados por estos verbos son los complementos circunstanciales; el *caserón de piedra* donde acaba la persecución, la *expresión de alegría* que traducen los ojos. Y en la cláusula siguiente, la pintura un violento claroscuro de la meta que hipnotiza al protagonista: *un rayo de luz* (sujeto paciente de *se veía*) *en una de las ventanas ojivales*, reflejado *en el negruzco y agrietado paredón* de enfrente, insiste en esa preponderancia de los elementos de lugar.

El “razonamiento” afiebrado del joven nutre como objeto directo en monólogo la mayor parte del rápido período IV.v, de ocho cláusulas. En la primera, aparte de la locución *no cabe duda*, el sujeto es *mi desconocida*, que reparece tácito o bajo forma pronominal en las dos siguientes. Luego vienen dos impersonales: *se viene. . . , hay una casa, donde hay gente en vela. . .* (IV.v.4-5) y dos interrogativas, la primera unimembre (*¿en vela?*), la segunda otra vez con alusión a la desconocida (*¿quién sino ella. . . puede estarlo. . . ?*). Y curiosamente, después de tanta conjetura e imprecisión, una cláusula de certidumbre total: *no hay más; ésta es su casa* (IV.v.8).

La espera del protagonista frente a la ventana marca una transición brusca a la lentitud, en un período con cinco frases largas, encabezado por dos circunstanciales de modo, que preceden al verbo de la oración principal, acompañado de otro circunstancial, este de lugar y dotado de una subordinada adjetiva a su término *ventana*, en la que un quiasmo (*no faltó la luz ni él separó la vista*) obliga a detenerse y leer con atención.

Un período normal de dos cláusulas, proyectado en la dirección de la mirada del protagonista, señala el progreso de la narración: *las puertas. . . giraron. . . ; un escudero apareció. . . ;* dos subordinadas de *puertas* y cuatro circunstanciales de *apareció*, más tres de *giraron*, van creando una atmósfera de suspenso, graduando la rapidez de la acción, que estalla en la brusca reacción de Manrique en IV.viii, traducida en infinitivos: *verlo. . . y lanzarse a la puerta. . .* jerarquizados por su función de sujetos oracionales.

El período IV.ix, que retrata la ansiedad del personaje central, es una combinación de dos partes disímiles: una sarta de preguntas en estilo directo, cinco frases muy breves y un imperativo repetido y bruscamente

insultante, producen el efecto aceleradísimo de un hablar sin aliento, en que el sujeto obsesivo es *ella*. De pronto, el flujo se interrumpe y cede paso a seis frases narrativas, largas, inclusive con dos subordinadas adjetivas, en las que se muestran las opuestas actitudes de uno y otro interlocutor, irritado uno, sorprendido el otro. La respuesta del escudero llega en el período siguiente. Todo en estilo directo, compuesto de cuatro frases largas en una sola cláusula. *Con voz entrecortada* (por indicación explícita del narrador, ya que nada lo refleja en la sintaxis), el infeliz alude solemnemente a los nombres y títulos de su amo, y a las circunstancias que lo retienen en la ciudad. Sigue un diálogo vivaz, rápido, de frases breves y cortantes (interrogativas y exclamativas) por parte de Manrique, que insiste en indagar por sujetos femeninos, y respuestas tardas del escudero, empeñado en referirse exclusivamente a su señor (IV.xi-xiv). Un breve período narrativo, de dos frases largas, cierra el diálogo marcando el primer obstáculo que la realidad presenta a la fantasía de Manrique: *un rayo. . . no le hubiera causado más asombro*.

El apartado V, el de la ilusión persistente, comienza con dos períodos rápidos, de febril monólogo del protagonista. En el primero, el sujeto *yo* es absorbente a lo largo de sus 21 cláusulas, pero deja paso una vez a *mi corazón* (V.i.14), otras al tácito *ella* o a sus huellas (*el eco de sus pisadas, una sola palabra suya, un extremo de su traje, el crujido de su traje, el. . . rumor de sus. . . palabras*). De la cláusula 15 a la 19, *yo* encadena como sujeto una serie de subordinadas subjetivas de *verdad es*, en las que los predicados trazan el itinerario de sus fracasos. El segundo período, en cambio, se organiza en torno a los *ojos* y los *cabellos* de la amada; el *yo* no aparece más que al final, tácito, en un esfuerzo de autoconvencimiento: *no me engaño* (V.ii.7).

El período siguiente, curiosamente simétrico en su distribución de frases largas y breves (2-3-2), es una especie de interludio de reflexión estética en el monólogo de Manrique, una descripción de cierto tipo de belleza femenina en que apela al arte como parangón. Cabe observar que los sujetos iniciales, son los atributos de la belleza (*ojos, cabellera*), para dejar paso luego al pronombre *ella*. La mujer ideal rige también la estructura de los tres períodos siguientes. En el muy rápido V.iv, *su voz* es el sujeto de una frase nominal, alargada por una construcción comparativa, después de haber aparecido como unimembre exclamativa y como objeto directo, enfatizado por una inversión de orden que impone anacoluta (*su voz la he oído*). Arrastrada por la construcción comparativa, brota una frase paralela en la cláusula V.iv.3, que agrega a los rasgos del modelo *su andar*.

El período V.v, único lento del monólogo, da la clave de la obsesión de Manrique: él ha elaborado la imagen de su ideal sobre una serie de seis supuestos, que se encadenan como subordinadas del sujeto *esa mujer* y formulan, una por una, ecuaciones de identidad; afinidad o complemento con su propio espíritu. La deducción es forzosa, tanto que se formula como doble interrogación retórica; *¿no se ha de sentir conmovida al encontrarme? . . . ¿no me ha de amar como yo la amaré?* El monólogo se cierra con un período normal, de dos cláusulas; la primera es una autoexhortación (*vamos, vamos al sitio donde la ví. . .*); la segunda, de frases largas, arriesga una vez más conjeturas sobre la conducta de la amada, fundadas sobre la comparación con su propio temperamento.

El último período del apartado V abandona el monólogo por la narración. Es lento; consta de tres cláusulas y catorce frases, todas ellas largas. El desfasaje entre tiempo real y tiempo psicológico es el motivo insistente del período: *dos meses habían transcurrido...* es la cláusula inicial, única bimembre; en las otras, el sujeto se repite como unimembre cargada de circunstancias que encadenan proposiciones subordinadas.

El apartado VI narra la revelación de la verdad; su ritmo es singularmente más neutro que el de los demás: no tiene períodos rápidos y sólo dos son lentos, en medio del relato. Inicialmente, *la noche, la luna y el viento* son los sujetos, que en la segunda cláusula dejan paso a *Manrique*, quien tácitamente domina las tres siguientes, con verbos notablemente dinámicos: *llegó, miró, salió, encaminó sus pasos, corre, llega, se detiene, fija los ojos, permanece inmóvil*. Sin embargo, en las dos cláusulas lentas (VI.iii y VI.iv) hay que tener en cuenta otros sujetos en construcciones subordinadas: *un grito de júbilo y el extremo del traje blanco*. En este último caso, que figura además en un período de lentitud plena, con cuatro frases largas, las reduplicaciones van eslabonando subordinadas con especial detenimiento. Poco después, en VI.v.4, *un ligero temblor* (también con frases encadenadas y reduplicaciones) sustituye al protagonista como sujeto oracional, y en la cláusula siguiente es de nuevo *aquella cosa blanca, ligera, flotante* lo que pasa a primer plano. Merecidamente, ya que hay que considerarla por lo menos deuteragonista del relato: es *un rayo de luna*, el predicado nominal de VI.vii, también reduplicado y también modificado por subordinadas en cadena.

El apartado VII, la destrucción, se abre y se cierra con períodos narrativos que enmarcan pasajes de diálogo. El primero es el único lento, con una cláusula que procura el distanciamiento temporal (*Habían pasado algunos años*) y otra de ocho frases, cinco de ellas largas, que muestra a Manrique (sujeto explícito) alienado de su contorno. Una serie de aposiciones precisan su situación y su actitud, un doble objeto indirecto (*las caricias de su madre, los consuelos de sus servidores*) queda marginado de su atención.

Los tres diálogos sucesivos presentan una estructura similar, sólo alterada en la última respuesta de Manrique. El desarrollo es así: invitación de su madre (VII.ii), rechazo del héroe (VII.iii), invitación de un escudero (VII.iv), rechazo del héroe (VII.v), invitación de otro escudero, presumiblemente (VII.vi), rechazo del héroe, colérico (VII.vii). La madre lo incita a buscar el amor de una mujer, con frases laudatorias, y apelando al *tú*; el primer escudero repite el esquema proponiéndole la gloria marcial, e induciéndolo a veces con el *vos*, otras con el *nosotros*; el segundo escudero (si no es el mismo), le ofrece hacerle escuchar una cantiga, y también su mensaje es apelativo (*¿Queréis que...?*). Las dos primeras respuestas de Manrique son idénticas: una exclamativa unimembre (*¡El amor! ... ¡La gloria!*) y luego su desolada sentencia (*El amor [o la gloria] es un rayo de luna*). La tercera respuesta, impaciente, quiebra el molde; el joven irrumpe bruscamente en una andanada de frases breves e inconexas (*no quiero... sí quiero...*) y en forma de unimembres brotan las falsas metas de la fantasía: *cantigas... mujeres... glorias... felicidad*, recogidas en seguida en el común denominador *mentira todo, fantasmas vanos*, que en subordinada explicativa revela el proceso de formación y el destino último y vacuo de esas ficciones.

He intentado un análisis de “El rayo de luna” que ilumine algunos aspectos de la relación entre el plano formal y el del contenido en la estructuración de la obra narrativa. He seguido el camino de caracterizar primero, en uno y otro plano, las unidades mayores del relato, destacadas por el propio autor, que llamo *apartados*. Como esa caracterización no parece ofrecer correspondencias suficientes para fundar un análisis que atienda simultáneamente a significantes y significados, las he buscado en un segundo nivel de organización formal, el de los *períodos*. Aquí se imponía, pues, un análisis de tipo gramatical, pero eso no implica que las unidades lingüísticas permitan resolver la antinomia de forma y contenido. El plano del contenido exige un análisis en el mismo nivel, que no estoy seguro de poder efectuar utilizando las oposiciones realidad/fantasía, etc. como componentes estructurales. El método presentado, pues, no aspira a incorporarse al recetario de los análisis estilísticos, ni siquiera a ofrecer una interpretación válida del estilo de la prosa becqueriana. Vale, a lo sumo, como una justificación personal, y por cierto muy modesta, de la convicción afortunadamente cada vez más general de que los estudios literarios deben pasar por el filtro de una lectura lingüística (“poética”, en el sentido de Jakobson) del texto.

Miguel Olivera Gimenez

*Universidad Nacional de La Plata*

*Escuela Superior de Periodismo*



## APENDICE

Gustavo Adolfo Becquer.  
“El rayo de luna (leyenda soriana)”

- O.i.1.a. Yo no sé ' si esto es una historia ' que parece cuento ↑
  - b. o un cuento ' que parece historia; ‡
- O.i.2.a. lo que puedo decir ' es que en su fondo hay una verdad, ↓
  - b. *una verdad muy triste*, ↑
  - c. de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, →
  - d. dadas mis condiciones de imaginación. ‡
- O.ii.1.a. *Otro*, →
  - b. *con esta idea*, ↑
  - c. tal vez hubiera hecho un tomo ' de filosofía lacrimosa; ‡
- O.ii.2.a. yo he escrito esta leyenda, →
  - b. que, ' a los que nada vean en su fondo, ↑
  - c. al menos podrá entretenerlos un rato. ‡
- I.i.1.a. *Era noble*; ‡
- I.i.2.a. había nacido entre el estruendo de las armas, ↑
  - b. y el insólito clamor de una trompa de guerra →
  - c. no le hubiera hecho levantar la cabeza un instante, ↑
  - d. ni apartar sus ojos un punto ' del oscuro pergamino en que leía ' la última cantiga de un trovador. ‡
- I.ii.1.a. Los que quisieran encontrarlo →
  - b. no lo debían buscar en el anchuroso patio de su castillo, ↓
  - c. donde los palafreneros domaban los potros, ↑
  - d. los pajes enseñaban a volar a los halcones ↑
  - e. y los soldados se entretenían ' los días de reposo ↑
  - f. en afilar el hierro de su lanza contra una piedra. ‡
- I.iii.1.a. *¿Dónde está Manrique?* †
- I.iii.2.a. *¿Dónde está vuestro señor?* ↑
  - b. —preguntaba algunas veces su madre. ‡
- I.iv.1.a. —*No sabemos* ↓
  - b. —respondían sus servidores —; ‡
- I.iv.2.a. acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, →
  - b. sentado al borde de una tumba, ↑
  - c. prestando oído ' a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos; ‡
- I.iv.3.a. *o en el puente*, →
  - b. mirando correr una tras otra ' las olas del río por debajo de sus arcos; ‡
- I.iv.4.a. o acurrucado en la quiebra de una roca →
  - b. y entretenido en contar las estrellas del cielo, ↓
  - c. en seguir una nube con la vista ↑
  - d. o contemplar los fuegos fatuos →
  - e. que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas. ‡
- I.iv.5.a. *En cualquier parte estará* ↑
  - b. menos en donde esté todo el mundo. ‡
- I.v.1.a. *En efecto*, →
  - b. Manrique amaba la soledad, ↓

- c. *y la amaba de tal modo*, ↑
- d. que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, ↑
- e. porque su sombra no lo siguiese a todas partes. ‡
- I.vi.1.a. Amaba la soledad porque en su seno, ↓
- b. dando rienda suelta a la imaginación, ↑
- c. forjaba un mundo fantástico, →
- d. habitado por extrañas creaciones, ↑
- e. hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, ↓
- f. porque Manrique era poeta; ‡
- I.vi.2.a. *¡Tanto*, ↑
- b. que nunca le habían satisfecho ' las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, ↑
- c. y nunca los había encerrado al excribirlos! ‡
- I.vii.1.a. Creía que entre las rojas ascuas del hogar →
- b. habitaban espíritus de fuego de mil colores, ↓
- c. que corrían como insectos de oro ' a lo largo de los troncos encendidos, ↑
- d. o danzaban en una luminosa ronda de chispas ' en la cúspide de las llamas, ↓
- e. y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel, →
- f. junto a la alta chimenea gótica, ↑
- g. inmóvil y con los ojos fijos en la lumbre. ‡
- I.viii.1.a. Creía que en el fondo de las ondas del río, ↓
- b. entre los musgos de la fuente ' y sobre los vapores del lago ↑
- c. vivían unas mujeres misteriosas, →
- d. *hadas, ' silfides u ondinas*, ↑
- e. que exhalaban lamentos y suspiros →
- f. o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, ↓
- g. *rumor que oía en silencio*, ↑
- h. *intentando traducirlo*. ‡
- I.ix.1.a. *En las nubes*, →
- b. *En el aire*, →
- c. *en el fondo de los bosques*, →
- d. *en las grietas de las peñas*, ↑
- e. imaginaba percibir formas ' o escuchar sonidos misteriosos, ↓
- f. formas de seres sobrenaturales, ↑
- g. palabras ininteligibles que no podía comprender. ‡
- I.x.1.a. *¡Amar!* ‡
- I.x.2.a. Había nacido para soñar el amor, ↑
- b. *no para sentirlo*. ‡
- I.x.3.a. Amaba a todas las mujeres un instante: ↓
- b. a ésta porque era rubia, →
- c. a aquélla porque tenía los labios rojos, ↑
- d. a la otra porque se cimbreaba, ' al andar, ' como un junco. ‡
- I.xi.1.a. Algunas veces llegaba su delirio ' hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, →
- b. que flotaba en el cielo entre un vapor de plata, ↑
- c. *o a las estrellas*, →
- d. que temblaban a lo lejos ' como los cambiantes de las piedras preciosas. ‡
- I.xi.2.a. En aquellas largas noches de poético insomnio ' exclamaba: ↓
- I.xii.1.a. *—Si es verdad*, →

- b. como el prior de la Peña me ha dicho, ↑
- c. que es posible ' que esos puntos de luz sean mundos; |
- I.xii.2.a. si es verdad que en ese globo de nácar ' que rueda sobre las nubes ' habitan gentes, ↑
- b. ¡qué mujeres tan hermosas ' serán las mujeres de esas regiones luminosas! ‡
- I.xii.3.a. *Y yo no podre verlas*, →
- b. *y yo no podré amarlas*. . . |
- I.xii.4.a. *¿Cómo será su hermosura?* . . . ||
- I.xii.5.a. *¿Cómo será su amor?* ||
- I.xiii.1.a. Manrique no estaba aún lo bastante loco ' para que lo siguiesen los muchachos, ↑
- b. pero sí lo suficiente para hablar y gesticular a solas, →
- c. *que es por donde se empieza*. ‡
- II.i.1.a. *Sobre el Duero*, →
- b. que pasa lamiendo las carcomidas y oscuras piedras ' de las murallas de Soria, ↑
- c. hay un puente que conduce de la ciudad ' al antiguo convento de los Templarios, ↓
- d. cuyas posesiones se extendían ' a lo largo de la opuesta margen del río. ‡
- II.ii.1.a. En la época a que nos referimos, ↑
- b. los caballeros de la Orden habían ya abandonado ' sus históricas fortalezas; ↓
- c. pero aún quedaban en pie ' restos de los anchos torreones de sus muros; ‡
- II.ii.2.a. *aún se veían*, ↓
- b. *como en parte se ven hoy*, →
- c. cubiertos de hiedra y campanillas blancas, ↑
- d. los macizos arcos de su claustro, →
- e. las prolongadas galerías ojivales de sus patios de armas, ↑
- f. en las que suspiraba el viento con un gemido, ↑
- g. agitando las altas hierbas. ‡
- II.iii.1.a. En los huertos y en los jardines, →
- b. cuyos senderos no hollaban hacía muchos años ' las plantas de los religiosos, ↑
- c. *la vegetación*, ↓
- d. abandonada a sí misma, ↑
- e. desplegaba todas sus galas, →
- f. sin temor de que la mano del hombre la mutilase, ↑
- g. *creyendo embellecerla*. ‡
- II.iv.1.a. Las plantas trepadoras ↑
- b. subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; ‡
- II.iv.2.a. las sombrías calles de álamos, ↓
- b. cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, ↑
- c. se habían cubierto de césped; ‡
- II.iv.3.a. los cardos silvestres y las ortigas →
- b. brotaban en medio de los enarenados caminos, ↓
- c. y en los trozos de fábrica próximos a desplomarse, ↑
- d. *el jaramago*, ↓
- e. flotando al viento como el penacho de una cimera, ↑
- f. y las campanillas blancas y azules, ↓
- g. balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, ↑

- h. pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina. ‡
- II.v.1.a. *Era de noche*; ‡
- II.v.2.a. *una noche de verano*, →
  - b. templada, →
  - c. llena de perfumes y de rumores apacibles, →
  - d. y con una luna blanca y serena ' en mitad de un cielo azul, ↑
  - e. *luminoso y transparente*. ‡
- II.vi.1.a. *Manrique*, ↑
  - b. presa su imaginación de un vértigo de poesía, ↑
  - c. después de atravesar el puente, →
  - d. desde donde contempló un momento ' la negra silueta de la ciudad ' que se destacaba sobre el fondo de algunas nubes blanquecinas y ligeras ' arrolladas en el horizonte, ↑
  - e. se internó en las desiertas ruinas de los Templarios. ‡
- II.vii.1.a. La medianoche tocaba a su punto. +
- II.vii.2.a. *La luna*, ↓
  - b. que se había ido remontando lentamente, →
  - c. estaba ya en lo más alto del cielo, ↑
  - d. cuando al entrar en una oscura alameda ' que conducía desde el derruido claustro a la margen del Duero, ↑
  - e. *Manrique exhaló un grito*, ↓
  - f. *un grito leve y ahogado*, ↑
  - g. mezcla extraña de sorpresa, ' de temor y de júbilo. ‡
- II.viii.1.a. En el fondo de la sombría alameda ↑
  - b. había visto agitarse una cosa blanca ' que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. ‡
- II.viii.2.a. La orla del traje de una mujer, ↑
  - b. de una mujer que había cruzado el sendero ' y se ocultaba entre el follaje, ↑
  - c. en el mismo instante en que el loco soñador de quimeras o imposibles →
  - d. *penetraba en los jardines*. ‡
- II.ix.1.a. — ¡Una mujer desconocida! . . . ‡
- II.ix.2.a. *¡En este sitio!* . . . ‡
- II.ix.3.a. *¡A estas horas!* ‡
- II.ix.4.a. *Esa*, →
  - b. esa es la mujer que yo busco ↓—
  - c. *exclamó Manrique*; ‡
- II.ix.5.a. y se lanzó en su seguimiento, ↑
  - b. rápido como una saeta. ‡
- III.i.1.a. Llegó al punto en que había visto perderse, →
  - b. entre la espesura de las ramas, ↑
  - c. *a la mujer misteriosa*. ‡
- III.i.2.a. Había desaparecido. ‡
- III.i.3.a. *¡Por dónde?* ‡
- III.i.4.a. *Allá lejos*, ↓
  - b. *muy lejos*, ↑
  - c. creyó divisar por entre los cruzados troncos de los árboles, →
  - d. como una claridad ' o una forma blanca que se movía. ‡
- III.ii.1.a. — *¡Es ella*, →
  - b. *es ella*, →
  - c. que lleva alas en los pies ' y huye como una sombra! ↓—

- d. *dijo*, →
- e. y se precipitó en su busca, ↑
- f. separando con las manos ' las redes de hiedra ' que se extendían como un tapiz ' de unos en otros álamos. ‡
- III.ii.2.a. *Llegó*, →
- b. rompiendo por entre la maleza ' y las plantas parásitas, ↑
- c. hasta una especie de rellano →
- d. que iluminaba la claridad del cielo. . . ‡
- III.ii.3.a. *¡Nadie!* ‡
- III.ii.4.a. – *¡Ah!* . . . ‡
- III.ii.5.a. *Por aquí*, →
- b. *por aquí va* ↓ –
- c. *exclamo entonces*. ‡
- III.ii.6.a. –Oigo sus pisadas sobre las hojas secas, →
- b. y el crujido de su traje, ↑
- c. que arrastra por el suelo ' y roza en los arbustos ‡ –
- III.ii.7.a. y corría y corría como un loco, ↓
- b. *de aquí para allá*, ↑
- c. y no la veía. ‡
- III.ii.8.a. –Pero siguen sonando sus pisadas → –
- b. *murmuró otra vez*; ‡
- III.ii.9.a. *creo que ha hablado*; ‡
- III.ii.10.a. *no hay duda*, →
- b. *ha hablado*. . . ‡
- III.ii.11.a. *El viento*, ↓
- b. *que suspira entre las ramas*; →
- c. *las hojas*, ↓
- d. que parece que rezan en voz baja, ↑
- e. me han impedido oír lo que ha dicho; ‡
- III.ii.12.a. *pero no hay duda*: →
- b. *va por ahí*; ‡
- III.ii.13.a. *ha hablado*. . . →
- b. *ha hablado*. . . |
- III.ii.14.a. *¿En qué idioma?* ||
- III.ii.15.a. *No sé*; ↓
- b. pero es una lengua extranjera. . . ‡
- III.iii.1.a. Y tornó a correr en su seguimiento, ↓
- b. unas veces creyendo verla, ↑
- c. *otras pensando oírla*; |
- III.iii.2.a. ya notando que las ramas ' por las cuales había desaparecido ' se movían, ↑
- b. ya imaginando distinguir en la arena ' la huella de sus breves pies; ‡
- III.iii.3.a. *luego*, ↑
- b. firmemente persuadido de que un perfume especial, →
- c. *que aspiraba a intervalos*, ↑
- d. era un aroma perteneciente a aquella mujer, ↓
- e. que se burlaba de él ' complaciéndose en huirlo →
- f. por entre aquellas intrincada malezas. ‡
- III.iii.4.a. *¡Afán inútil!* ‡
- III.iv.1.a. Vagó algunas horas de un lado a otro, →
- b. *fuera de sí*, ↑

- c. ya parándose para escuchar, ↑
- d. ya deslizándose con las mayores precauciones sobre la hierba, ↑
- e. ya en una carrera frenética y desesperada. ‡
- III.v.1.a. *Avanzando*, ↑
- b. avanzando por entre los inmensos jardines ' que bordeaban la margen del río, ↑
- c. llegó al fin al pie de las rocas →
- d. sobre que se eleva la ermita de San Saturio. ‡
- III.vi.1.a. –*Tal vez*, ↑
- b. desde esta altura podré orientarme →
- c. para seguir mis pesquisas ' a través de ese confuso laberinto ↓—
- d. *exclamó*, ↑
- e. trepando de peña en peña ' con la ayuda de su daga. ‡
- III.vii.1.a. *Llegó a la cima*, ↑
- b. desde la que se descubren la ciudad en lontananza ' y una gran parte del Duero, ↓
- c. *que se retuerce a sus pies*, ↑
- d. arrastrando una corriente impetuosa y oscura →
- e. por entre las corvas márgenes que lo encarcelan. ‡
- III.viii.1.a. *Manrique* ↑
- b. una vez en lo alto de las rocas, ↑
- c. tendió la vista a su alrededor; ‡
- III.viii.2.a. pero al tenderla y fijarla al cabo en un punto, ↑
- b. no pudo contener una blasfemia. ‡
- III.ix.1.a. La luz de la luna rielaba chispeando ' en la estela que dejaba en pos de sí →
- b. una barca que se dirigía a todo remo a la orilla opuesta. ‡
- III.x.1.a. En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, ↑
- b. *una mujer sin duda*, ↑
- c. la mujer que había visto en los Templarios, →
- d. *la mujer de sus sueños*, →
- e. la realización de sus más locas esperanzas. ‡
- III.x.2.a. Se descolgó de las peñas con la agilidad de un gamo, ↓
- b. *arrojó al suelo la gorra*, →
- c. cuya redonda y larga pluma podía embarazarlo para correr, ↑
- d. y desnudándose del ancho capotillo de terciopelo, →
- e. partió como una exhalación hacia el puente. ‡
- III.xi.1.a. Pensaba atravesarlo y llegar a la ciudad ↑
- b. antes que la barca tocase en la otra orilla. ‡
- III.xi.2.a. *¡Locura!* ‡
- III.xi.3.a. *Cuando Manrique llegó*, ↓
- b. jadeante y cubierto de sudor, ↓
- c. *a la entrada*, ↑
- d. ya los que habían atravesado el Duero ' por la parte de San Saturio →
- e. entraban en Soria por una de las puertas del muro, ↑
- f. que en aquel tiempo llegaba hasta la margen del río, ↑
- g. en cuyas aguas se retrataban sus pardas almenas. ‡
- IV.i.1.a. Aunque desvanecida su esperanza →
- b. de alcanzar a los que habían entrado ' por el postigo de San Saturio, ↑
- c. no por eso nuestro héroe perdió ' la de saber la casa →
- d. que en la ciudad podía albergarlos. ‡

- IV.i.2.a. *Fija en su mente esta idea*, ↑  
 b. *penetró en la población y*, →  
 c. *dirigiéndose hacia el barrio de San Juan*, ↑  
 d. *comenzó a vagar por sus calles a la ventura*. ‡
- IV.ii.1.a. *Las calles de Soria eran entonces*, ↓  
 b. *y lo son todavía*, ↑  
 c. *estrechas, oscuras y tortuosas*. ‡
- IV.ii.2.a. *Un silencio profundo reinaba en ellas*, ↑  
 b. *silencio que sólo interrumpían*, →  
 c. *ora el lejano ladrido de un perro*, →  
 d. *ora el rumor de una puerta al cerrarse*, ↑  
 e. *ora el relincho de un corcel que pifando hacía sonar la cadena que lo sujetaba al pesebre en las subterráneas caballerizas*. ‡
- IV.iii.1.a. *Manrique*, ↑  
 b. *con el oído atento a estos rumores de la noche*, →  
 c. *que unas veces le parecían los pasos de alguna persona que había doblado ya la última esquina de un callejón desierto*; ↑  
 d. *otras*, →  
 e. *voces confusas de gentes que hablaban a sus espaldas* →  
 f. *y que a cada momento esperaba ver a su lado*, ↑  
 g. *anduvo algunas horas corriendo al azar de un sitio a otro*. ‡
- IV.iv.1.a. *Por último*, ↑  
 b. *se detuvo al pie de un caserón de piedra*, -  
 c. *oscuro y aniquísimo*, ↑  
 d. *y al detenerse brillaron sus ojos* →  
 e. *con una indescriptible expresión de alegría*. ‡
- IV.iv.2.a. *En una de las altas ventanas ojivales de aquel que pudiéramos llamar palacio* ↑  
 b. *se veía un rayo de luz templada y suave*, ↓  
 c. *que, pasando a través de unas ligeras colgaduras de seda color de rosa*, ↑  
 d. *se reflejaba en el negruzco y agrietado paredón de la casa de enfrente*. ‡
- IV.v.1.a. *-No cabe duda*; ↓  
 b. *aquí vive mi desconocida* ↓-  
 c. *murmuró el joven en voz baja* →  
 d. *y sin apartar un punto sus ojos de la ventana gótica*; ‡
- IV.v.2.a. *-aquí vive. . .* |
- IV.v.3.a. *Ella entró por el postigo de San Saturio. . .* |
- IV.v.4.a. *Por el postigo de San Saturio se viene a este barrio. . .* |
- IV.v.5.a. *En este barrio hay una casa donde*, →  
 b. *pasada la medianoche*, ↑  
 c. *aún hay gente en vela. . .* ' |
- IV.v.6.a. *¿En vela?* ||
- IV.v.7.a. *¿Quién sino ella*, ↑  
 b. *que vuelve de sus nocturnas excursiones*, ↑  
 c. *puede estarlo a estas horas? . . .* ||
- IV.v.8.a. *No hay más*; ↓  
 b. *ésta es su casa*. ‡
- IV.vi.1.a. *En esta firme persuasión*, ↓  
 b. *y revolviendo en su cabeza las más locas y fantásticas imaginaciones*, ↑  
 c. *esperó el alba frente a la ventana gótica*, ↑  
 d. *de la que en toda la noche no faltó la luz* →

- e. ni él separó la vista un momento. ‡
- IV.vii.1.a. *Cuando llegó el día*, ↑
  - b. las macizas puertas del arco que daban entrada al caserón, ↓
  - c. y sobre cuya clave se veían esculpidos los blasones de su dueño, ↑
  - d. giraron pesadamente sobre los goznes, ↑
  - e. con un chirrido prolongado y agudo. ‡
- IV.vii.2.a. Un escudero apareció en el umbral' con un manajo de llaves en la mano, ↑
  - b. estragándose los ojos y enseñando al bostezar una caja de dientes capaz de dar envidia a un cocodrilo. ‡
- IV.viii.1.a. Verlo Manrique' y lanzarse a la puerta, ↑
  - b. todo fue obra de un instante. ‡
- IV.ix.1.a. —¿Quién habita en esta casa? ||
- IV.ix.2.a. ¿Cómo se llama ella? ||
- IV.ix.3.a. ¿De dónde es? ||
- IV.ix.4.a. ¿A qué ha venido a Soria? ||
- IV.ix.5.a. ¿Tiene esposo? ||
- IV.ix.6.a. *Responde*, ↓
  - b. *reponde*, ↑
  - c. *animal* ↓ —
  - d. esta fue la salutación que, →
  - e. sacudiéndole el brazo violentamente, ↑
  - f. dirigió al pobre escudero, ↓
  - g. *el cual*, ↑
  - h. después de mirarlo un buen espacio de tiempo' con los ojos espantados y estúpidos, ↑
    - i. le contestó con voz entrecortada por la sorpresa: |
- IV.x.1.a. —En esta casa vive el muy honrado señor' don Alonso de Valdecuellos, ↓
  - b. montero mayor de nuestro señor el rey, ↑
  - c. que, ' herido en la guerra contra moros, ↑
  - d. se encuentra en esta ciudad' reponiéndose de sus fatigas. ‡
- IV.xi.1.a. —*Pero'* ¿y su hija? ||—
  - b. interrumpió el joven, ' impaciente. ‡
- IV.xi.2.a. —¿Y su hija, ↑
  - b. o su hermana, ↑
  - c. o su esposa, ↑
  - d. o lo' que sea? ||
- IV.xii.1.a. —No tiene ninguna mujer consigo. ‡
- IV.xiii.1.a. —¿No tiene ninguna! . . . ‡
- IV.xiii.2.a. Pues' ¿quién duerme allí en aquel aposento, ↑
  - b. donde toda la noche he visto arder una luz? ||
- IV.xiv.1.a. —¿Allí? ||
- IV.xiv.2.a. Allí duerme mi señor don Alonso, ↓
  - b. que, ' como se halla enfermo, ↑
  - c. mantiene encendida su lámpara hasta que amanece. ‡
- IV.xv.1.a. Un rayo' cayendo de improviso a sus pies ↑
  - b. no le hubiera causado más asombro' que el que le causaron estas palabras. ‡
- V.i.1.a. —*Yo la he de encontrar*, ↓
  - b. *la he de encontrar*; ‡
- V.i.2.a. *y si la encuentro*. ↑

- b. estoy casi seguro de que he de conocerla. . . ‡
- V.i.3.a. *¿En qué?* ‖
- V.i.4.a. Eso es lo que no podré decir. . .; ‡
- V.i.5.a. *pero he de conocerla.* ‡
- V.i.6.a. El eco de sus pisadas ' o una sola palabra suya que vuelva a oír, →
- b. *un extremo de su traje,* →
- c. un solo extremo que vuelva a ver, ↑
- d. me bastarán para conseguirlo. ‡
- V.i.7.a. Noche y día ' estoy mirando flotar delante de mis ojos →
- b. aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; ‡
- V.i.8.a. noche y día me están sonando aquí dentro, →
- b. *dentro de la cabeza,* ↑
- c. *el crujido de su traje,* →
- d. el confuso rumor ' de sus ininteligibles palabras. ‡
- V.i.9.a. *¿Qué dijo?* . . . ‖
- V.i.10.a. *¿Qué dijo?* . . . ‖
- V.i.11.a. *¡Ah!* , ↓
- b. si yo pudiera saber lo que dijo, ↑
- c. *acaso.* . . ; |
- V.i.12.a. *pero aún sin saberlo,* ↑
- b. *la encontraré;* ‡
- V.i.13.a. *la encontraré;* ‡
- V.i.14.a. *me lo da el corazón,* ↑
- b. y mi corazón no me engaña nunca. ‡
- V.i.15.a. Verdad es ' que ya he recorrido inútilmente ' todas las calles de Soria; ‡
- V.i.16.a. que he pasado noches y noches al sereno, ↑
- b. *hecho poste de una esquina;* ‡
- V.i.17.a. que he gastado más de veinte doblas de oro ↑
- b. en hacer charlar a dueñas y escuderos; ‡
- V.i.18.a. que he dado agua bendita en San Nicolás a una vieja, ↓
- b. arrebujada con tal arte en su manto de anascote, ↑
- c. que se me figuró una deidad; ‡
- V.i.19.a. y al salir de la Colegiata, ↓
- b. *una noche de maitines,* ↑
- c. he seguido como un tonto ' la litera del arcediano, ↑
- d. creyendo que el extremo de sus hopalandas →
- e. era el del traje de mi desconocida; ‡
- V.i.20.a. *pero no importa.* . . ; ‡
- V.i.21.a. *yo la he de encontrar,* ↑
- b. y la gloria de poseerla ↑
- c. excederá seguramente al trabajo de buscarla. ‡
- V.ii.1.a. *¿Cómo serán sus ojos?* . . . ‖
- V.ii.2.a. *Deben de ser azules,* ↓
- b. azules y húmedos como el cielo de la noche; ‡
- V.ii.3.a. me gustan tanto ' los ojos de ese color. . . ; |
- V.ii.4.a. *son tan expresivos,* →
- b. *tan melancólicos,* →
- c. *tan.* . . |
- V.ii.5.a. *Sí.* . . ↓
- b. *no hay duda:* ↓
- c. *azules deben de ser,* ↓

- d. *azules son seguramente*, →
- e. *y sus cabellos*, ' *negros*, d
- f. *muy negros y largos* ' para que floten... ‡
- V.ii.6.a. *Me parece que los vi flotar aquella noche*, ↑
- b. *al par que su traje*, ↑
- c. *y eran negros*. . .; ‡
- V.ii.7.a. *no me engaño*, ' *no*; ‡
- V.ii.8.a. *eran negros*. ‡
- V.iii.1.a. ¡*Y qué bien hacen unos ojos azules* ' muy rasgados y adormidos. →
- b. *y una cabellera suelta*, flotante y oscura, →
- c. *a una mujer alta*. . .; |
- V.iii.2.a. *porque*. . . →
- b. *ella es alta*, ↓
- c. *alta y esbelta* ' como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas, ↑
- d. *cuyos ovalados rostros* ' envuelven en un misterioso crepúsculo ' las sombras de sus doseles de granito! ‡
- V.iv.1.a. ¡*Su voz!* . . . ‡
- V.iv.2.a. *Su voz la he oído*. . .; ‡
- V.iv.3.a. *su voz es suave como el rumor del viento* ' en las hojas de los álamos, ↑
- b. *y su andar acompasado y majestuoso* ' como las cadencias de una música. ‡
- V.v.1.a. *Y esa mujer*, →
- b. *que es hermosa* ' como el más hermoso de mis sueños de adolescente , →
- c. *que piensa como yo pienso*, →
- d. *que gusta de lo que yo gusto*, →
- e. *que odia lo que yo odio*, →
- f. *que es un espíritu hermano de mi espíritu*, →
- g. *que es el complemento de mi ser*, →
- h. ¿*no se ha de sentir conmovida al encontrarme?* ||
- V.v.2.a. ¿*No me ha de amar como yo la amaré*, ↑
- b. *como la amo ya*, →
- c. *con todas las fuerzas de mi vida*, →
- d. *con todas las facultades de mi alma?* ||
- V.vi.1.a. *Vamos*, ↓
- b. *vamos al sitio donde la vi* ' la primera y única vez que la he visto. . . |
- V.vi.2.a. ¿*Quién sabe si*, ' caprichosa como yo, ↑
- b. *amiga de la soledad y el misterio*, ↓
- c. *como todas las almas soñadoras*, ↑
- d. *se complace en vagar por entre las ruinas* ' en el silencio de la noche? ||
- V.vii.1.a. *Dos meses habían transcurrido* →
- b. *desde que el escudero de don Alonso de Valdecuellos* →
- c. *desengañó al iluso Manrique*; ‡
- V.vii.2.a. *dos meses durante los cuales* →
- b. *en cada hora* ' había formado un castillo en el aire, ↑
- c. *que la realidad desvanecía como un soplo*; ‡
- V.vii.3.a. *dos meses durante los cuales* →
- b. *había buscado en vano a aquella mujer desconocida*, ↑
- c. *cuyo absurdo amor iba creciendo en su alma*, →
- d. *merced a sus aún más absurdas imaginaciones*, ↑
- e. *cuando*, ' *después de atravesar*, ↓
- f. *absorto en estas ideas*, ↓
- g. *el puente que conduce a los Templarios*, ↑

- h. el enamorado joven se perdió ' entre las intrincadas sendas de sus jardines. ‡
- VI.i.1.a. La noche estaba serena y hermosa; ‡
- VI.i.2.a. La luna brillaba en toda su plenitud ' en lo más alto del cielo, †
- b. y el viento suspiraba con un rumor dulcísimo →
- c. entre las hojas de los árboles. ‡
- VI.ii.1.a. *Manrique llegó al claustro*, ↓
- b. tendió la vista por su reciento →
- c. y miró a través de las macizas columnas de sus arcadas. . . ‡
- VI.ii.2.a. *Estaba desierto*. ‡
- VI.iii.1.a. *Salió de él*, †
- b. encaminó sus pasos hacia la oscura alameda ' que conduce al Duero, †
- c. y aún no había penetrado en ella, †
- d. cuando de sus labios se escapó ' un grito de júbilo. ‡
- VI.iv.1.a. Había visto flotar un instante y desaparecer →
- b. el extremo del traje blanco, ↓
- c. del traje blanco de la mujer de sus sueños, †
- d. de la mujer que ya amaba como un loco. ‡
- VI.v.1.a. *Corre*, →
- b. *corre en su busca*; ‡
- VI.v.2.a. llega al sitio ' en que la ha visto desaparecer; ‡
- VI.v.3.a. *pero al llegar se detiene*, ↓
- b. fija los espantados ojos en el suelo, †
- c. *permanece un rato inmóvil*; ‡
- VI.v.4.a. un ligero temblor nervioso agita sus miembros, ↓
- b. *un temblor que va creciendo*, →
- c. *que va creciendo*, →
- d. y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión, †
- e. *y prorrumpe*, →
- f. *al fin*, →
- g. *en una carcajada*, †
- h. en una carcajada sonora, estridente, horrible. ‡
- VI.vi.1.a. Aquella cosa blanca, ligera, flotante, †
- b. había vuelto a brillar ante sus ojos; ‡
- VI.vi.2.a. pero había brillado a sus pies un instante, ↓
- b. *no más que un instante*. ‡
- VI.vii.1.a. *Era un rayo de luna*, †
- b. un rayo de luna que penetraba a intervalos ' por entre la verde bóveda de los árboles †
- c. cuando el viento movía sus ramas. ‡
- .....
- VII.i.1.a. Habían pasado algunos años. ‡
- VII.i.2.a. *Manrique*, →
- b. *sentado en un sitial*, →
- c. junto a la alta chimenea gótica de su castillo, ↓
- d. *inmóvil casi*, →
- e. y con una mirada vaga e inquieta ' como la de un idiota, †
- f. apenas prestaba atención →
- g. ni a las caricias de su madre †
- h. ni a los consuelos de sus servidores. ‡
- VII.ii.1.a. –*Tú eres joven*, †

- b. *tú eres hermoso* ↓-
- c. *le decía aquélla.* ‡
- VII.ii.2.a. —¿Por qué te consumes en la soledad? ||
- VII.ii.3.a. ¿Por qué no buscas una mujer a quien ames, ↑
- b. y que amándote pueda hacerte feliz? ||
- VII.iii.1.a. — ¡*El amor!* . . . ‡
- VII.iii.2.a. El amor es un rayo de luna ↓-
- b. *murmuraba el joven.* ‡
- VII.iv.1.a. —¿Por qué no despertáis de ese letargo? ||-
- b. le decía uno de sus escuderos. ‡
- VII.iv.2.a. —Os vestís de hierro de pies a cabeza; ↓
- b. mandáis desplegar al aire vuestro pendón de rico hombre, ↑
- c. *y marchamos a la guerra.* ‡
- VII.iv.3.a. En la guerra se encuentra la gloria. ‡
- VII.v.1.a. — ¡*La gloria!* . . . ‡
- VII.v.2.a. La gloria es un rayo de luna. ‡
- VII.vi.1.a. —¿Queréis que os diga una cantiga, ↑
- b. la última que ha compuesto mosén Arnaldo, ↓
- c. *el trovador provenzal?* ||
- VII.vii.1.a. — ¡*No!* ↓
- b. ¡*No!* ↓-
- c. *exclamó el joven,* ↑
- d. incorporándose colérico en su sitial . ‡
- VII.vii.2.a. —*No quiero nada.* . . . ↓
- VII.vii.3.a. *es decir,* ↓
- b. *sí quiero:* →
- c. *quiero que me dejéis solo.* . . . ‡
- VII.vii.4.a. *Cantigas.* . . . →
- b. *mujeres.* . . . →
- c. *glorias.* . . . →
- d. *felicidad.* . . . →
- e. *mentira todo,* ↑
- f. fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación →
- g. y vestimos a nuestro antojo, ↑
- h. y los amamos y corremos tras ellos, →
- i. *¿para qué?* ||
- VII.vii.5.a. Para encontrar un rayo de luna. ‡
- VII.viii.1.a. *Manrique estaba loco;* ‡
- VII.viii.2.a. *por lo menos,* ↑
- b. todo el mundo lo creía así. ‡
- VII.viii.3.a. *A mí,* ↑
- b. *por el contrario,* ↑
- c. se me figura que lo que había hecho →
- d. era recuperar el juicio. ‡

## II - INFLUENCIAS EN EL MUNDO HISPANICO



# BECQUER EN LA PROSA ESPAÑOLA

## DEL SIGLO XIX

### 1. *Los eruditos de la Ilustración*

Un doble propósito: liquidar de una vez por todas al barroco del seiscientos; enseñar, enseñar siempre, desde las ciencias más complejas a los buenos modales. Tal el programa renovador de los hombres de Carlos III y, como las cosas iban despacio, el de los que siguieron durante el reinado del último Carlos borbónico: mesura, continencia, sabiduría, buen tono. La prosa reposada, transparente, didáctica; ¿para qué malgastar el tiempo en escribir un cuento o una novela? ; en todo caso, si alguno tomaba ese camino heterodoxo, que la narración no fuera vana fantasía; que contuviera, al menos, sus buenas páginas de doctrina.

Esa misma prosa llana y sin riesgos de funámbulo es a veces Jovellanos, Feijóo, Luzán— de una tersura admirable, Jovellanos sobre todo es un maestro de la dicción clara y suasoria; no es llaneza de vulgaridad sino exigente dignidad de su objeto primordial: persuadir. Un “reformador”, y todos querían serlo de un modo u otro, desde el enciclopedismo de Feijóo a la dulce ironía de Moratín, no debía permitirse el lujo de una prosa estofada: la metáfora, en su fondo, es un “juego” de la imaginación, y los escritores de la segunda mitad del XVIII jamás pudieron pensar que la buena prosa para la burguesía ilustrada fuera un entretenimiento, un simple ejercicio lúdico o pasatiempo sin trascendencia. Fue la prosa del deber y la razón.

¿Algún que otro galicismo? , es presumible; no era un mal de España, lo era de toda Europa; el “despotismo” de la Enciclopedia liberal fue una verdadera tiranía, pero el galicismo no llevaba en sí mismo daño irreparable, la cepa castiza no se desarraiga; lo que sí podan con horror es toda suerte de magia verbal, todo recurso hermético o simbólico; hasta las zonas mismas del verso llegó la implacable aduana de lo barroco. Quizá respetaron a Cervantes porque él mismo, en alguna ocasión, les había dado la fórmula: *llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala.*

Y sin embargo, tan serenos, tan sobrios, tan prudentes, los eruditos de la Ilustración no vivían en paz. Se les ha llamado los “pseudoclásicos”; es un buen término convencional para un encasillamiento pedagógico aunque de exactitud muy discutible; algo indefinido, oscuro, les soliviaba aquella calma aparente, comprometía la severidad de las “normas”. ¿Por qué *arreglaban* la desbordada impetuosidad de Shakespeare? ¿por qué lloraban con Richardson o *La nouvelle Heloïse*? La prosa erudita seguía

siendo tersa, reprimida, académica; un demonio empero les atormentaba la conciencia. Los “reformadores” intuían que de la “reforma” sobrevendría algo distinto y formidable; no sabían exactamente qué. El nuevo siglo les descifró el enigma con un vendaval de sangre.

## 2. Novelones, periodismo y descuido

España ya había sido romántica; lo había sido al modo tolerado por el esquema tridentino y con la expresión de un estilo —el barroco— detectable por toda Europa más en ninguna región con tanto voltaje como en España: movimiento, conciencia de lo popular, individualismo, absoluta libertad de cualquier “regla” aprisionante. Contra todo eso lucharon los “reformadores”; lo malo era que una forma puede modificarse; el espíritu nunca; es de una sustancia dada e inmutable, particularmente si ese espíritu responde a una vieja y entrañada condición histórica y nacional.

Soterrado, constreñido, la guerra de la independencia contra Napoleón, el vendaval de sangre, volvió a ponerlo de manifiesto. Los viejos hombres del XVIII quizá no alcanzaron a darse cuenta de que ése era el demonio que los atosigaba, y los últimos debieron vivir el dolor de una encrucijada: Martínez de la Rosa escribe, por una parte, *La conjuración de Venecia*; por otra, una *Poética* en el mismo año, 1827, en que Hugo firmaba el manifiesto del *Cronwell*.

Pero era imposible volver al barroco o, con otras palabras, volver a ser románticos a la española: Alemania, Inglaterra, Francia han impuesto una conducta y prosa o verso deben acatarla no por moda ni capricho sino porque, en aquellas tierras, el romanticismo liberal, panteísta, “desesperado” tenía ya muy hondas raíces, muy antigua tradición<sup>1</sup>; la filosofía del primer tercio del siglo XIX, en materia de comportamiento literario, no podía valerse de otras direcciones so pena de caer en un anacronismo intolerable.

Como es lógico, España, reflujo de su antigua alcuña literaria, colocó el acento romántico en la poesía lírica y en el teatro; allí pudo defender mejor esa especie de *ricorso* a su glorioso pasado, mas había nacido una especie nueva y era necesario adaptarla: la novela, más exactamente, la “novela histórica”, especie híbrida sin antecedentes en el patrimonio estético nacional porque no lo eran las de caballería ni las pastoriles ni mucho menos su estructura más indígena y densa: la picaresca; para mayor de males, la técnica del género, dentro de una concepción “moderna”, se había perdido supuesto que, como sabemos, la novela había sido empresa vitanda y despreciada por los “reformadores” del siglo anterior. Al presumible acervo rescatable: crónicas noveladas como la de *Abindarráez y la hermosa Jarifa* o las de Pérez de Hita, los *romances* si se quiere, les faltaba un ingrediente que la fórmula romántica daba como indispensable: un sentimentalismo social, quizá más exacto sería decir “socialista” o, si parece mucho, “socializante”, y, además, una absoluta franquicia a la fantasía, una falta radical de compromiso con la “veraci-

1. Véase, para este aspecto, el reciente volumen de F. Garrido Pallardó: *Los orígenes del romanticismo*. Barcelona, Labor, 1968 (Nueva Colección Labor, 65).

dad”, con la didáctica. Era como la antípoda de la rigurosa centuria anterior. España, a fin de ir aclimatando esta sorpresiva materia de tan nueva biología, no había tenido ni un Richardson ni un Rousseau ni un Goethe ni un Walter Scott; daba un salto mortal desde la segunda mitad del siglo XVII a los jóvenes de 1830, venidos de una forzada emigración, impregnados por Byron y por Hugo: ¿podían volver al barroquismo de Quevedo, siquiera al de Villarroel? ¿les servía para esta nueva aventura literaria la prosa de los “reformadores” dieciochescos? Toda la empresa suponía algo así como la aprehensión de un nuevo idioma.

Resulta curioso y paradójico: muchos románticos europeos — Gautier, Musset, Hugo, etc.—, sienten por España devoción fanática en razón de considerarla una tierra *bizarre, fantasque*; una suerte de mosaico extraeuropeo donde “lo romántico” no era literatura sino forma de vida: desde el castillo medieval intacto al bandolero galante, pero España, a su vez, sentía “lo romántico” como tema foráneo; su “romanticismo” vernáculo y barroco estaba demasiado inmerso en lo monárquico y católico, en la Contrarreforma, para actualizarlo; como consecuencia mucho menos actualizable podía ser su peculiar expresión, su “estilo” en una palabra. Había empero que escribir novelas y, sobre todo, “novelas históricas”. El nutrido y lamentable repertorio de ese empeño ofrece siempre o casi siempre la doble impresión de un esfuerzo imitativo y de una frustración; lo imitado es Walter Scott; la frustración, si en ocasiones discreta y pulcra: una forma descuidada, laxa y sin voluntad de arte, una forma mecánica y sin tensión como si el fabricar aquellos enormes volúmenes hubiera sido más una obligación “epocal” ineludible, el pago de una gabela que una deleitosa fruición del escritor.

La crítica ha insistido mucho en la falta de rigor histórico de esta copiosa novelística, la de Larra, Espronceda, Patricio de la Escosura, Navarro Villoslada, Fernández y González, etc.; es un cargo gratuito y, en el fondo, más que cargo, una excusa para no insistir en fallas más graves; lo mismo se podría decir de los maestros: a nadie se le ocurriría documentar una historia de los Templarios con *Ivanhoe* ni del París medieval con *Notre Dame*. No; la pesadumbre de aquella desleída masa narrativa radicaba en su incuria externa, en la ausencia de una inspiración ardiente, en la falta, en suma, de un arte creador. La prueba más concluyente está en el olvido mortal en que ha caído; son veinte años de prosa encerrados dentro de un panteón hermético y oscuro, luego — ¡quién lo duda! — de haber alcanzado una popularidad circunstancial y brevísima... y hasta es muy posible que de ese panteón, como caso excepcional para confirmar la regla, aún nos llegue el hálito fresco de *El señor de Bembibre* la walterscottiana novela leonesa de Gil y Carrasco o de algún que otro aislado soplo de *El doncel de don Enrique el doliente* de Mariano José de Larra.

Al mencionar el nombre de Larra se menciona de hecho la única prosa vital de este período, aunque no sea tampoco un fenómeno de voluntad estética. Larra fue esencialmente un periodista —ese nuevo y triturador oficio del siglo XIX— pero lo fue de un modo personalísimo y extraordinario: fue un periodista con garra y visión como para haber sido el primer gran narrador del “realismo” español. La magia adhesiva, penetrante de su forma cáustica y aguda es la transmutación inmediata de una natural facultad crítica e irónica que impregna por sí misma todo el

tejido estilístico; es como lo dice, pero es también, y en gran parte, lo que dice; por eso en la obra imaginativa, donde esa viva aprehensión de lo cotidiano no funcionaba, la prosa de Larra —en el tiempo lírico y vagamente histórico de la creación romántica— perdía el mejor de sus resortes: la visión prensil y sarcástica de la realidad. Pudo ser —de haber tenido energía y paciencia— un Balzac español, inclusive quizá, más fino y ático que el autor de la *Comedia Humana*, pero, a los veintiocho años, el 13 de febrero de 1837, se disparó wertherianamente un pistoletazo. Un año antes había nacido en Sevilla Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>2</sup>

### 3. Bécquer tiene veintiún años en 1858

Cuando el 29 de mayo de 1858 comenzó a publicarse, en *La Crónica* de Madrid, *El caudillo de las manos rojas*, su autor, Gustavo Adolfo Bécquer, llevaba cuatro en la corte de España, bohemio, enfermo y apenas sostenido por la bondad de algunos amigos entrañables: Rodríguez Correa, Narciso Campillo, Julio Nombela. Había cumplido apenas los veintidós años; era un periodista desconocido y menesteroso en aquel Madrid todavía aldeano, politiquero e indiferente; una ignorada víctima más de los últimos sueños románticos. Llevaba sí emprendida, en colaboración con su hermano el pintor Valeriano Bécquer, una obra monumental para cuyo enorme esfuerzo no reunían ni salud ni medios económicos: una *Historia de los templos de España* cuya quinta entrega —correspondiente al de San Juan de los Reyes toledano, modelo de finura y arte descriptivos— había aparecido ese mismo año cincuenta y ocho.

Eso era todo, es decir, todo no: el muchacho sevillano era, además, un escritor de raza, genial, intuitivo, responsable, con un sentido absolutamente nuevo del arte y su problemática. A sus desdichas, y no fueron pocas, sumaba la de haber llegado al mundo literario con treinta años de anticipación.

Sería necesario transcribir íntegra la *leyenda india* aparecida en los folletines de *La Crónica* para comprender la “voluntad de estilo” que significaban para entonces la prosa lírica del relato, el brillo y esmalte de la adjetivación, la encendida coherencia de las imágenes, el poder sintético y evocador de cada capítulo, la fuerza de las estructuras alegóricas, el rigor *parnasiano* de la evocación legendaria, la tensión, en suma, de una prosa que no atendía sólo a “dar cuenta” sino que ponía el acento estético en ella misma, en su composición, en su propia dinámica. Y todo este derroche en un olvidado periódico madrileño de segundo orden, tres años antes de los *Poemas en prosa* de Baudelaire y cuatro anteriores al Flaubert de *Salambô*.

¿Quién iba a hacer mérito de semejante taracea? ¿era admisible, en la prosa, una dilapidación tal de ardor imaginativo, de lirismo, de color?

2. Excuso mencionar, para no extenderme, la “novela social” al modo de las de Eugenio Sué. Padecen de la misma incuria agravadas por un sentimentalismo truculento que las hace, al mismo tiempo, curiosas e insoportables: desde Wenceslao Ayguals de Izco a Martínez Villergas o García Trejo. Sobre este punto es francamente ilustrativo el artículo de Iris M. Zavala: “Socialismo y literatura. Ayguals de Izco en la novela española” (En: *Revista de Occidente*. Madrid, Nº 80, noviembre de 1969).

¿cómo seguir la anécdota exótica, y en esa India misteriosa, a través de un lenguaje tan fuera de lo común, tan rico y deslumbrante? Ni el mismo Zorrilla en sus mejores *Orientales* se había atrevido a tanto, y eran versos. La prosa de *El caudillo de las manos rojas* suponía un reto de increíble audacia; más: era el futuro, ¿y quién iba a tomar como profeta a un infeliz bohemio casi adolescente? ¿quién en la España de Isabel II de 1858?

Ocurrió lo inevitable: el olvido, el silencio. Doce años después, al recopilar la edición primera y póstuma del poeta, la leyenda se incorporó a la misma trunca, y así se ha venido repitiendo hasta no hace mucho tiempo en que la erudita vigilancia del becquerianista Gamallo Fierros nos ofreció, al fin, el texto íntegro y verdadero de esta pieza capital en la historia de la prosa española.<sup>3</sup>

#### 4. *Reseña de una década (1858-1868)*

¿Quiénes eran los “monstruos sagrados” en aquel año de *El caudillo de las manos rojas*?<sup>4</sup> Había pasado de moda el “walterscottismo”; quizá el único que continuaba impertérrito era el fecundo y desaprensivo Fernández y González; todo el resto se deba ya por letra muerta. La prosa entraba en la zona neutra y opaca del costumbrismo: *La familia de Alvareda* de Fernán Caballero es de 1856; Antonio de Trueba publica sus *Cuentos de color de rosa* en 1859; Pedro Antonio de Alarcón es aún muy joven; su hasta ese momento única novela: *El final de Norma* (1855) es un engendro romántico desafortunadamente escrito, y, por los años de Bécquer, es como periodista, sin duda con donaire y brío, sólo lo que hoy llamaríamos un corresponsal de guerra; las *Escenas montañesas* de Pereda se publican en 1864; muy poco y de valor muy relativo. Son pues los viejos cronistas o folletinistas de la hora romántica —Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Miguel de los Santos Álvarez, el inefable e infatigable Pérez Escrich— los que mantienen la prosa narrativa española durante esta década estéril y oscura como pocas. No es que algunos escribieran mal —la ya veterana Böhl de Faber tiene delicadeza; Alarcón llegó casi a la pulcritud de un clásico; Pereda, en sus últimas novelas, alcanzó un vigor indiscutible; los mismos y viejos costumbristas fragmentarios son por momentos chispeantes; no, lo que faltaba era imaginación formal; esa voluptuosidad que supone la vigilancia de una prosa acariciada, personal, buida con morosidad de orfebre, o, en su defecto, sin ornatos, pero nerviosa, ágil, vibrante, vital: la prosa de un Galdós cuya primera novela: *La fontana de oro* aparece sintomáticamente el año de la muerte de Bécquer, en 1870.

Habría que explicarse de algún modo la esterilidad de esta década en que Bécquer, como prosista, da lo mejor de su minerva: desde *El Caudillo* a las *Cartas desde mi celda*. Por lo pronto, existe una razón

3. V. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Páginas abandonadas*. Madrid, Edit. Valencia, 1948; pp. 109-169.

4. Si insisto en esta leyenda no es porque en otras de la que podríamos llamar la madurez de la prosa becqueriana haya cambiado de ritmo ni de estructura, ya lo veremos; no; insisto por ser la primera editada y en razón de que, con seguridad, había sido escrita entre los dieciocho y los veinte años, prueba de un domino verbal y técnico realmente singulares.

histórico-política: son los últimos convulsos diez años de un reinado entre fanático y descarado en que el español debió vivir la zozobra de un desorden prácticamente sin tregua: de O'Donnell a Narváez; de Istúriz a la conspiración de Prim; de las sublevaciones carlistas a la noche de San Daniel; de los tironeos entre progresistas y moderados a la revolución de septiembre, y, detrás, el telón de fondo con la camarilla, la intriga, la miseria... la *novela*, sin paradoja, estaba más en la calle que en la literatura. España, además, sin mucho rigor, pero con suficiente angustia, no se sentía integrada a la nueva Europa de las grandes transformaciones técnicas y científicas —Hausmann, Darwin, Berthollet, Bernard, Marx, etc.— y sus consecuencias en los terrenos de la creación artística de Warner a Manet, de Renan a Fustel de Coulanges. Bécquer mismo, cuyo genio intuye esta revolución del pensamiento, allá en el fondo de su alma andaluza, defiende la permanencia de la poesía, aquel viejo espiritualismo romántico que se va:

No digáis que agotado su tesoro  
De asuntos falta, enmudeció la lira:  
Podrá no haber poetas; pero siempre  
Habrá poesía.

es, con todo, el más inquieto, el más universal de su tiempo tan escaso en escritores jóvenes con verdadero ímpetu renovador; tan pródigo, en cambio, de manchas y cuadros regionalistas, pintorescos y acantonados, que era otro modo de aislarse, otra forma de quedar al margen de todas las corrientes que sacudían a la Europa de aquella década, realmente decisiva para la historia del mundo contemporáneo.

### 5. *El precursor ignorado*

Todos estamos de acuerdo en que Bécquer fue un gran poeta; sin disputa, el más esencial y puro de su generación, pero entiendo que su prosa vale tanto sino más que su verso y, desde luego, tiene mucha mayor trascendencia. Acabamos de esquematizar su momento literario precisamente para resaltar lo excepcional de la misma como voluntad formal —luego diremos algo más sobre este aspecto— en ese decenio de tan baja tensión estilística; pero sobre ese valor, que por sí sólo ya significaría mucho, existe, todavía, otro hecho más profundo y fundamental.

Puntualicemos antes un conocido fenómeno: las *Rimas* de Gustavo Adolfo, a medida de su creciente difusión, digamos desde 1880, se convirtieron no sólo en lectura de todos y para todos sino en una especie particular de “escuela lírica” llegada intacta hasta los modernistas y, sin desmedro, hasta los “ismos” de la primera posguerra. Esta vitalidad singular dejó a su prosa en un plano secundario; no olvidada, hubiera sido imposible, pero sí postergada o, mejor dicho, no evaluada en todo lo que la misma había potenciado y adivinado.

¿Cuántos problemas y soluciones de las estéticas contemporáneas, de las más actuales, intuyó aquel muchacho sevillano que al morir, a los treinta y cuatro años, apenas se ocuparon de él dos o tres gacetillas de periódicos segundones con el ínfimo elogio circunstancial? El breve re-

cuento tolerado por un artículo creo será bastante elocuente.

En la *Introducción sinfónica* para el manuscrito de *El libro de los gorriones*, luego incorporado como Prólogo a la edición princeps de las *Rimas*, plantea ese tremendo dilema “pirandelliano” entre la concepción virgen e inicial del artista y su dolorosa deformación irónica o falseada al materializarse en una forma rígida; nada menos que el tema bergsoniano del espíritu desfigurado por la materia; el horror a la palabra “deformante” que tanto preocupó a los simbolistas; más aún: en esa misma página define la “descarga psíquica” que supone el liberarse de un mundo nebuloso, informe y torturante —*traumatizante* dirían los psicólogos de hoy— al darle estructura objetiva y razonada.<sup>5</sup> Adivinó, casi con intuición “prefreudiana” la “realidad” de los sueños como parte integrante del ser y acaecer humanos: *me cuesta trabajo —escribió— saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido...*<sup>6</sup> Descubrió hondamente el conflicto ambivalente entre “la razón” que niega y “el deseo” que impulsa ciegamente hacia lo irremediable en *Los ojos verdes* o *El rayo de luna*. Manejó el tiempo con una prenoción “superrealista” en *Tres fechas*, y aún cuando se acerque al tema regional andaluz —*La venta de los gatos*— anticipó que lo circundante, el medio, las fuerzas misteriosas pueden “determinar” una tragedia. Formas de “realismo mágico” son *Maese Pérez el organista* o *El Miserere*, leyendas donde, además, se intuye a la creación artística como una “superconciencia”, como una fuerza recóndita e inapelable que actúa más allá de la lógica. El trasmundo metapsíquico, la angustiada subconsciencia del presentimiento los plasmó con una admirable fuerza dramática en *El monte de las ánimas*. Es verdad, externamente, sin calar, éstos pueden ser los “temas del miedo”, las escalofriantes “fantasías” de un Hoffmann, pero es que, tras de esa aparente condición romántica tardía, existe una hondura psicológica y metafísica, una agudeza sólo comparables —y acepto desde ya todas las “distancias” exigidas por los escrupulosos— con las de Edgard Allan Poe, como se sabe, sólo divulgado después de la famosa traducción de Baudelaire en 1856. ¿La había leído Bécquer? —sus mejores leyendas corren por el decenio 1858-1868; cronológicamente es pues factible aunque no existe prueba documental que lo atestigüe; más aún, en el supuesto caso de que ello hubiera ocurrido —personalmente lo creo difícil— fue, en España, el mejor discípulo; no el mejor, fue el único, y en eso se anticipó casi en treinta años a la prosa del simbolismo; para acreditarlo fehacientemente queda el testimonio de *El gnomo* —1862— que, sin reparos, podían haber firmado cómodamente Maeterlinck o Darío.

Me he detenido en las leyendas. Por tratarse de prosa imaginativa es donde, poéticamente, se pueden sorprender con mayor intensidad esos elementos de una materia narrativa tan fuera del cuadro literario de su época, tan original y anticipada. Quizá no llegue a ese nivel la prosa especulativa de las *Cartas desde mi celda* o las *Cartas literarias a una mujer* bien que en ellas se encuentren rasgos parciales admirables y no menos sugestivos, pero Bécquer era un poeta no un pensador, y su filosofía, como toda la filosofía española por otra parte, está siempre

5. Cf. con las *Rimas* I y V.

6. Cf. con la “Rima LXXV”.

resuelta en dinámica verbal, con ímpetu imaginativo no con sistematización racionalista, y en eso no desmentía una tradición: desde Abentofail a Unamuno. Quizá por la misma causa, en plena divulgación del "krausismo" no menciona ni una sola vez, que yo recuerde, al pensador alemán. Bécquer especula, "adivina" por su cuenta y riesgo, y en esas "adivinaciones" su prosa, digamos, ensayística resulta tan "moderna" y densa —si bien en toques aislados— como la de sus leyendas.<sup>7</sup>

Aparte la circunstancia del éxito de las *Rimas*, ¿qué otras razones obraron para dejar tan en la sombra, tan ignorado a este sorprendente precursor? Demos por descontada la desidia española —¡tan castiza! — para con sus propios valores —un Bécquer en el París o Londres de 1860 hubiera sido un acontecimiento universal—; es una fatalidad que a veces, no siempre, suele remediar el tiempo; Gustavo Adolfo tuvo al menos esa irónica recompensa; hubo empero una situación material para justificar —es un modo de decir— tan irritante olvido: la dispersión editorial de Bécquer, la maldición del fragmentarismo periodístico para quien, en vida, no alcanzó a publicar un solo libro. Sólo la paciente vigilia de sus devotos, en una ingente tarea indagatoria de casi setenta años, nos permite hoy apreciar el conjunto de aquella obra admirable; sólo entonces se ha podido comprender toda la intensidad de ese pensamiento lúcido y penetrante expresado con tan perfecta coherencia entre su prosa y su verso; hemos podido descubrir en el desdichado, enfermo, pobre y solitario poeta todo el caudal de intuiciones "nuevas" que desparramara por periódicos efímeros como genial anticipo de un tiempo por venir.

## 6. *Estilo y voluntad de estilo*

Ya hemos dicho algo sobre este punto; conviene, sin embargo, insistir; se trata de uno de los rasgos más "fuera de serie" en la prosa española de hace cien años. Todo escritor tiene un estilo; lo tiene por el solo hecho de escribir —claro o difuso, llano o montuoso—, lo que no todos tienen es esa "voluntad" de someterlo a una conducta estética determinada, pongamos por casos: la directa e incisiva de Baroja, la ornamental y profusa de Miró. Bécquer la tuvo y la sostuvo. Colma toda su prosa imaginativa o especulativa una morosidad, un cuidado de verdadera *écriture artiste*, de auténtica conciencia creadora. No podemos saber con exactitud si tal proceder fue un acto espontáneo y natural de su temperamento, lo que podríamos llamar una voluntad intuitiva, un modo dado y por ende insobornable, o, por el contrario, un tesonero castigo de lima, una brava tarea para domeñar y estilizar su propia lengua literaria. Desdichadamente, los datos manuscritos y testimoniales sobre Gustavo Adolfo siguen siendo escasos y dificultosos, mas, a pesar de la vida azarosa del poeta y de su no menos azarosa historia editorial tan llena de premuras y obligaciones *pane lucrando*, yo me inclinaría por lo se-

7. Por eso en algunas ediciones becquerianas —tal sus *Obras completas* en: Buenos Aires, 1942— se ha podido cosechar un rico ideario del poeta sobre los más diversos problemas, que jamás ni por su vida ni por su temperamento ni por su ser literario hubiera podido adquirir el rigor del "sistema". He analizado con más detenimiento este aspecto en mi *Prosa de Bécquer* (Buenos Aires, ed. de la Revista *Hispania*, 1947) especialmente en el capítulo 28.

gundo; hay páginas de tal modo trabajadas que cuesta creer en un primer hallazgo ya resuelto y decisivo; en todo caso, si así fuera, no queda otra solución que volver a pensar en una genialidad poco común; en su época y en España, la única. Sabemos todos de la sudorosa faena de un Flaubert para lograr la perfección de una página; no llega Bécquer —queden en paz los galicistas *a outrance*— a la intensidad casi inalcanzable del gran francés, pero sí lo intenta, y no es legítimo pensar que ese intento se alcanzara sólo por intuición, “porque sí”, por la famosa y desaprensiva “inspiración” romántica.<sup>8</sup>

Tres valores claves se dan en la estructura de esa prosa: la musicalidad, la plástica, la poetización de lo ínfimo.<sup>9</sup>

Carecemos de datos suficientes para informarnos acerca de los conocimientos musicales del poeta; el anecdotario sí nos dice le apasionaban Donizetti y Bellini<sup>10</sup>; sea como fuere, el oído para el ritmo del período acredita un fino deleite, una sensual complacencia en la armonía y cadencia prosísticas anticipada en un cuarto de siglo a parecidos ensayos acústicos del modernismo; he aquí, entre muchos, un fragmento: el coro de las ninfas en *La corza blanca*:

El arquero que velaba en lo alto de la torre ha reclinado su pesada cabeza en el muro.

Al cazador furtivo que esperaba sorprender la res lo ha sorprendido el sueño.

El pastor que aguarda el día consultando las estrellas duerme ahora, y dormirá hasta el amanecer.

Reina de las ondinas sigue nuestro pasos.

Ven a mecerte en las ramas de los sauces sobre el haz del agua.

Ven a embriagarte con el perfume de las violetas que se abren entre las sombras.

Ven a gozar de la noche, que es el día de los espíritus.

Sí conocemos positivamente sus dotes de dibujante y pintor, condición familiar y para la cual, según deseos de su madrina doña Manuela Monahay, cursó estudios en dos talleres sevillanos. La poesía lo venció, pero dejó en ella ese don natural para aprisionar lo plástico: forma y color; más todavía: le dejó una responsabilidad para encarar los temas de arte absolutamente extraña en un poeta cuya obra corre paralela con esa irreverente despreocupación romántica o posromántica de los españoles coetáneos fiados en su mayoría al lugar común cuando no sencillamente al desatino. Sirva de ejemplo este contexto de *El castillo real de Olite*

8. Narciso Campillo corrigió bastantes versos de las *Rimas* para la edición póstuma de 1871; en rigor son correcciones de detalle —salvo en las I, III y XLII, las más castigadas— que en nada modifican lo esencial del “estilo”. La prosa, en cambio, estaba casi toda publicada y no proviene de manuscritos originales; por eso no creo haya sufrido cicatrices de manos ajenas. La prueba más concluyente es el juvenil y ya mencionado *Caudillo de las manos rojas*.

9. No podemos extendernos; hay muchos más; el detallarlos supondría la necesidad de un volumen. Lo hemos intentado en nuestro ya citado libro: *La prosa de Bécquer* que, reconozco, sería urgente actualizarlo con nuevos hallazgos de textos y recursos becquerianos.

10. Cf. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1958, especialmente página 60 donde se suministran algunos datos más concretos a este respecto.

donde se dan todas las notas aludidas y que, por añadidura, supone una solución *impresionista* —similar a las de Daudet o los Goncourt— desde el momento que elude el detallismo concreto de una descripción objetiva a cambio de una sucesión progresiva de movimiento, luz y color:

Una vez la fantasía templada a esta altura, fácilmente se reconstruyen los derruidos torreones, se levantan como por encanto los muros. cruje el puente levadizo bajo el herrado de los cascos de los corceles de la regia cabalgata, las almenas se coronan de ballesteros, en los silenciosos patios se vuelve a oír la alegre algarabía de los licenciosos pajes, de los rudos hombres de armas y de la gente menuda del castillo que adiestran a volar a los azores, atraillan los perros o enfrenan los caballos. Cuando el sol brilla y perfila de oro las almenas, aún parece que se ven tremolar los estandartes y lanzar chispas de fuego los acorados almetes; cuando el crepúsculo baña las ruinas en un tinte violado y misterioso, aún parece que la brisa de la tarde murmura una canción gimiendo entre los ángulos de la “Torre de los Trovadores”; y en alguna gótica ventana en cuyo alfeizar se balancea el soplo del aire la campanilla azul de una enredadera silvestre, se cree ver asomarse un instante y desaparecer una forma blanca y ligera.<sup>11</sup>

Bécquer, por último, naturalmente sin la audacia de Baudelaire en los *Petits poèmes en prose* (1861) —es imposible olvidar aquí su doble origen germano-andaluz—, pero sí con idéntica tensión buscó “poesía” aún en lo ínfimo, en lo miserable; es otro rasgo de valentía creadora en ese mediado siglo XIX español de estilo descriptivo tan provinciano, liso y aséptico. En el ya mencionado preanuncio “superrealista” de *Tres fechas* interpola este fragmento, un alto lírico que nada hace a la economía del relato, y que, en otra parte<sup>12</sup> he llamado “radiación poética de un estercolero”:

La basura y los escombros arrojados de tiempo inmemorial en ella —se trata de una plazuela— se habían identificado, por decirlo así, con el terreno, de tal modo que éste ofrecía el aspecto quebrado y montuoso de una Suiza en miniatura.

Y agrega:

Azulejos moriscos esmaltados de colores, trozos de columna de mármol y jaspe, pedazos de ladrillos de cien clases diversas, grandes sillares cubiertos de verdín y de musgo, astillas de madera ya casi hechas polvo, restos de antiguos artesanados, jirones de tela, tiras de cuero y otros cien objetos sin forma ni nombre eran los que aparecían a primera vista a la superficie, llamando asimismo la atención y deslumbrando los ojos una miriada de chispas de luz derramada sobre la verdura como un puñado de diamantes arrojados a granel, y que,

11. A Elisa Richter le hubiera servido de particular ejemplo para su definición del impresionismo: “Lo peculiar —dice— del estilo impresionista consiste en presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de sus causas y de tal manera que aparece como representación principal lo que antes era representación parcial y accesoria” (En: Bally, Charles y otros. *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1936; p. 69).

12. *La prosa de Bécquer*. (Ed. cit., cap. 13).

examinados de cerca, no eran otra cosa que pequeños fragmentos de vidrio, de pucheros, de platos y vasijas que, reflejando los rayos del sol, fingían todo un cielo de estrellas microscópicas y deslumbrantes.

Claro que no es el “naturalismo”, pero ya era mucho, para su década, suspender el relato sólo con el objeto de complacerse en esta descripción remontada y colorida de un basural.

De un modo u otro, y sin necesidad de forzar la prueba, Bécquer resulta siempre “un caso aparte”. ¿Intuición, genio, voluntad? Sería demasiado arriesgado comprometer una decisión por cualquiera de esos motivos; quizá lo sean todos como lo es siempre en los creadores auténticos, pero en el fondo de mi ánimo no puedo por menos de seguir creyendo que en la desbordada y ardiente fantasía de aquel sevillano —avisor zahorí de tantas cosas— existía un principio rector de voluntad, de recóndita disciplina mental, a pesar de abulias y bohemias, suficiente como para haber encontrado y seguido, en aquel gris decenio de su hora literaria, un camino nuevo, peligroso e ingrato como toda empresa renovadora, y renovadora particularmente en aquélla su España del ocaso borbónico en la que mantener el “status”, lo consabido, lo “castizo” era la lección de los viejos y la placentera comodidad de muchos jóvenes.<sup>13</sup>

## 7. Páginas escritas para siempre

Ya lo hemos dicho: toda la prosa de la primera mitad del siglo XIX español, y si no toda —hoy se usa mucho este recurso crematístico— el noventa por ciento yace muerta y sepultada. En muchos casos, es una curiosidad bibliográfica; en otros, ni siquiera eso. Sobrenadan algunos aguafuertistas del costumbrismo como Mesoneros; Larra desde luego en lo que tiene de más actual, de periodista formidable. . . y, en su década, Gustavo Adolfo Bécquer.

Bécquer, sin discusión, está vivo y vigente como si fuera un escritor de nuestros días; ha sido, entre los de su tiempo, el más estudiado e investigado; sus versos conmueven, quizá sin confesarlo por una especie de pudor “existencial” a quienes todavía tengan sentimientos, y siguen siendo materia infatigable para eruditos; su prosa mantiene la vitalidad, la frescura, el vigor de una página contemporánea.

Bécquer, como los más grandes creadores, ha atravesado indemne todas las conmociones estéticas de estos últimos cien años: las leyendas no fueron olvidadas durante la época más espesa del realismo-naturalismo si bien ningún ensayo en ese sentido —ni siquiera los cuentos imaginativos de Valera— alcanzaron la gracia alada y poética de aquéllas; entroncó directamente con la narración modernista, que en buena parte fue tributaria de su técnica y, por la misma causa, mereció el respeto e incluso la devoción de la beligerante y disconformista “generación del 98”; no necesitamos insistir a cuantos recursos y soluciones de las escuelas más recientes el joven bohemio de 1860 se había anticipado.

13. Es la conducta radicalmente opuesta a la del siglo XVIII; un “dejarse estar” que fue luego la desesperación iracunda de los nuevos “reformadores”; más aún faltaba mucho para ese grito de angustia; por esos años de estancamiento, por esa década becqueriana, nacen Ganivet, en 1865; Unamuno, 1864. . . quizá, batallaba solitario Giner de los Ríos: sus *Estudios literarios* son de 1866.

Publicó en vida, hace ciento diez años, para muy pocos; estuve a pique de escribir para nadie; en esas revistas pasajeras —hoy son como minas de piedras preciosas buscadas con afanes de mercaderes— que se leerían con displicencia, y, en el caso de sus textos, como atrevimientos de un principiante entre lunático y enfermizo; ideas alucinadas de un romanticismo tardío, o acaso demasiado nuevo, para una época que se debatía entre un homenaje nacional al viejo Quintana —y al que contribuyó sin éxito con uno de sus poemas más extensos el díscolo ignorado— y una novelística de apenas insinuado realismo sentimental y provinciano.

Páginas para nadie. . . páginas para siempre. El tiempo las rescató del olvido; en materia de arte, el fenómeno es inverso al de la física: la distancia cuanto más lejana más recorta, define y clarifica. Esa distancia, al dar una visión distinta, afinó netamente el perfil literario becqueriano; se pudo destacar su gracia, su finura, su límpido aire de energía potente y renovadora, la audacia de aquella línea firme, tensa, vibrante en medio de un contorno borroso y desleído.

Y sus páginas en prosa escritas entonces para muy pocos, quizá para nadie, quedaron y quedarán para siempre. Luz vivísima en la década sombría que aún brilla, un siglo después, con ese fulgor de la estrella lejana que al llegar a la tierra, tras largo camino de años, ya no se apaga jamás.

Arturo Berenguer Carisomo

*Universidad Católica Argentina (Buenos Aires)*

*Facultad de Letras*

# PARA LA FORTUNA DE BECQUER

## EN NUESTRA AMERICA

“Yo me figuro algo más, algo que no se puede decir con palabras ni traducir con sonidos o con colores. Me figuro un esplendor vivísimo que todo lo rodea y todo lo abrillanta; que, por decirlo así, se compenetra con todos los objetos y los hace aparecer como de cristal, y en su foco ardiente, lo que pudiéramos llamar la luz dentro de la luz” (G. A. Bécquer. *Desde mi celda*, Carta IX).

Los historiadores del modernismo hispanoamericano están de acuerdo en que la lectura de Gustavo Adolfo Bécquer cuenta entre los estímulos españoles más destacados en los comienzos de la corriente literaria que liquidó el siglo XIX y franqueó las puertas a nuevas actitudes culturales.<sup>1</sup>

Las huellas de la influencia becqueriana son hondas en poetas y prosistas que publicaron en las décadas finales del siglo anterior; desde México a la Argentina se reconoce esa impronta, que adquiere especial profundidad y prolongada duración en Puerto Rico, Cuba, América Central, Colombia y Chile, según lo reconoce Max Henríquez Ureña el historiador más puntual del modernismo. Por el contrario, las relaciones

1. La influencia de Bécquer “alcanzó enorme boga en la América española y [...] los modernistas, aunque sólo ocasionalmente siguieron sus huellas, especialmente Darío y Silva, siempre [lo] tuvieron en alto aprecio por su sensibilidad refinada y por su forma clara y pulcra. En Bécquer encontramos, además, a cada instante, procedimientos típicamente impresionistas, que los modernistas supieron aprovechar” (Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954; p. 29). El crítico dominicano hermana esa influencia con la de Heine, traducido por Juan Antonio Pérez Bonalde, quien en 1877 publicó su versión del *Intermezzo lírico (Lyrisches Intermezzo)*, y en 1885 la del *Cancionero (Das Buch der Lieder)*. A las traducciones del venezolano se habían adelantado las parciales del español Eulogio Florentino Sanz, desde 1857, y las del cubano Francisco Sellén, hacia 1875.

Por su parte, Schulman confirma: “Los primeros modernistas vieron en el andaluz un modelo. Todos trataron de asimilar aquella atmósfera suya de fantasía, de delicados sentimientos, de un tenso lirismo, de abandono íntimo —cualidades definidoras que convirtieron las producciones del poeta de las *Rimas* en paradigmas literarios durante muchos años. En España, en cambio, por aquellas calendas todavía los críticos se referían a su obra con el despectivo rótulo de ‘suspirillos germánicos’ y las innovaciones artísticas de su prosa no fueron percibidas hasta la aparición de la generación noventayochista y modernista” (Schulman, Iván A. *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México, El Colegio de México / Washington University Press, 1966; p. 66). Schulman extiende el becquerismo hispanoamericano a los años que van entre 1870 y 1900; período que conviene reducir por las dos fechas extremas.

con los iniciadores modernistas —José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Julián del Casal (1863-1893), José Asunción Silva (1865-1896) y Rubén Darío (1867-1916)— se confirman en las obras de juventud, aunque los temas de la poética becqueriana se prolonguen en esos líricos, particularmente en Martí y Darío.<sup>2</sup>

Algunos de los investigadores que han estudiado las relaciones entre el sevillano y sus lectores de América intentan explicaciones sobre el peculiar romanticismo de Bécquer, sin que las diferencias advertidas alcancen a cubrir la justificación del favor merecido por la poesía becqueriana entre quienes se estimulaban tanto con las novedades llegadas de Francia, y poco con las que recibían de España. Ninguno ha señalado con nitidez que la predilección por Bécquer nace de la situación singular de las *Rimas* en la poesía española de su siglo; en instancia última, del alejamiento cumplido por el autor con respecto al romanticismo peninsular, cuya etapa afirmativa y combatiente se cierra en 1850, hacia la misma época en que la eclosión romántica comenzaba a diluirse en varios países de nuestra América.

El estudio de José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, permite replantear la posición becqueriana sobre argumentos que explican su difusión en la América española.<sup>3</sup> Cossío se detiene especialmente en las *Rimas*, corona del poeta y “el título que lo hace acreedor a ser considerado como el primer lírico español del siglo XIX”. Con pruebas abundantes —desde las que revisan las transformaciones personales de sus fuentes, hasta las novedades rítmicas y de vocabulario— el estudioso separa a Bécquer del movimiento romántico centralizado por Espronceda, situándolo como representante de una generación que sin romper totalmente con la anterior buscó alejarse de sus notas más vulgares. Esto no impide que Bécquer continuara siendo romántico en sus *Leyendas* en prosa, y en algunas notas menores de sus poemas, contrarrestadas en este género por la influencia del ambiente neoclásico sevillano en que se formó su primera juventud.

Los argumentos de Cossío son decisivos en el diseño de la novedad becqueriana:

La expresión romántica de las pasiones no predomina, ni apenas asoma en Bécquer. El discurrir terso y el sentir vagoroso alojado en el menos aparatoso esquema retórico forma contraste con la manera lírica de nuestros mejores poetas románticos, un Espronceda o un Pastor Díaz. No interrumpe Bécquer el transcurrir dolorido de su verso con exclamaciones o interjecciones, en las que parezca quebrarse. Huye siempre del énfasis que pareció a tales poetas románticos la expresión más eficaz de la pasión. Ablanda el ritmo del verso, rehuye los puntos suspensivos, puede decirse que suprime todo el retoricismo romántico del amor (p. 410).

2. La poesía de Bécquer pudo ser leída como prefiguración del simbolismo, o al menos como la de un lírico esencial, desprendido de la atención a las circunstancias locales que pesaron tanto en románticos de España y de la América española. La universalidad de la lírica becqueriana mantuvo la reverencia respetuosa de los modernistas, aún cuando éstos descubrieron nuevas fuentes de incitación.

3. De Cossío, José María. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1960; 2 vols., de paginación corrida. Las citas corresponden al vol. I; los números entre paréntesis remiten a las páginas.

Tales diferencias lo llevan a reconocer: “Si queremos denominarle el Benjamín del romanticismo español hemos de convenir en que disintió de sus hermanos hasta constituir hogar aparte y aún a espaldas de ellos” (p. 410).

En procura de un rótulo más comprensivo para aplicar a la poesía de Bécquer, Cossío recurre a los comentaristas primeros del lírico sevillano, quienes le reconocieron una cualidad elogiada después por los iniciadores del modernismo hispanoamericano, el sentimentalismo hondo y sugerente:

La intimidad es la nota característica de esta poesía. Los críticos contemporáneos, o poco posteriores, que no acababan de calibrar su importancia le adjudicaron un nombre que hoy puede parecer vulgar o insignificativo pero que a mí me parece muy aceptable: el de *poesía del sentimiento*. A la vaguedad de esta denominación se acogieron muchos poetas que nada tenían que ver con las intenciones poéticas del nuestro, pero ella esclarece una primera distinción en la poesía de aquel tiempo que hace, aún hoy, útil su empleo. Intimidad y sentimiento, y lamento que las palabras sean tan tópicas, son características de la poesía de Bécquer. Lo que era privativo en él es la calidad poética de imágenes, metáforas y dicción. Esa forma, que aún no se me ha alcanzado la razón de por qué la crítica la ha juzgado pobre, y a veces incorrecta, contiene en su sencillez y en su distinción parte no pequeña del secreto de la poesía becqueriana (p. 411).

La profundidad espiritualizada de las pasiones del poeta y la elección de los símbolos nítidos que las definen completan la imagen de un lírico muy distinto a los españoles precedentes, inclusive a algunos de los que leyó con atención mayor; poeta comparable únicamente a Rosalía de Castro en la esencialidad de sus notas líricas. Bécquer y Rosalía de Castro han podido ser considerados precursores peninsulares del modernismo porque en ambos hubo una voluntad manifiesta de huir del histrionismo y la improvisación que dominan en románticos deslumbrados por los recursos más externos de Byron, Lamartine y Hugo.<sup>4</sup>

El romanticismo poético de esta América también se maleducó en los modelos admirados en España. El movimiento precursor, concretado en el Río de la Plata, cuenta entre sus ídolos a los adorados por los españoles; Esteban Echeverría y José Mármol lo prueban con exceso; una generación posterior, la de Ricardo Gutiérrez y Olegario V. Andrade, reitera esa devoción. En otros países el proceso inicial fue semejante, agravado porque las influencias centrales llegaron de España, en particular de los muy leídos Espronceda y Zorrilla, o de discípulos menores que solían aventurarse por estas tierras.

Los autores formados en la concepción apasionada y sonora de la poesía estaban mal preparados para comprender el medio tono alusivo de Bécquer y las sutilezas de sus ritmos. La difusión de la obra becqueriana

4. La cuestión de los precursores del modernismo, tanto en España como en esta América, suele detenerse con preferencia en aquellos autores que se alejaron del manifiesto histrionismo de las pasiones, o en aquellos que refinaron los medios expresivos, en verso como en prosa. Es la situación de Carlos Guido y Spano en la Argentina, o de Jorge Isaacs en Colombia, o de Ricardo Palma en el Perú.

no debió ser tan inmediata ni decisiva como aparece si se la considera desde el punto de vista de presuntos precursores del modernismo: el peruano Ricardo Palma (1833-1919), el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), los mejicanos Justo Sierra (1848-1912) y Agustín F. Cuenca (1850-1884), y el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1857-1931). Los libros de Bécquer encontraron en América dos tipos de lectores, separados tanto por las edades como por la educación literaria: los mayores consideraron que Bécquer estaba lejos de la admirada grandiosidad de Byron o Lamartine; los jóvenes descubrieron en Bécquer los matices de Musset, o la brevedad estremecida de Heine, conocida primero en versiones francesas y poco después en traducciones españolas, sobre todo las muy fieles de Pérez Bonalde. Tal debió ser la suerte reservada a las ediciones españolas de Bécquer y a las abundantes impresas en América.

La primera edición de las *Obras* (Madrid, Fortanet) reunió en 1871 lo más representativo de la producción becqueriana en dos volúmenes, con prólogo de Ramón Rodríguez Correa; es la impresión costeadada por los amigos del poeta. Dado su carácter de homenaje, es difícil que los ejemplares de la misma circularan con abundancia por América; el conocimiento del autor debe reservarse a las ediciones de Fernando Fé, que con agregados y enmiendas partieron de la primera; las fechas de las mismas corresponden a 1877, 1881, 1885 y 1898. Cubren pues los comienzos vacilantes del modernismo y llegan hasta la exaltación dariana a través de *Los Raros* y *Prosas profanas*. En cuanto a ediciones americanas, y sin salir de Buenos Aires el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* en su entrega correspondiente a 1883 registra dos: “*Rimas* de Gustavo A. Bécquer. Nueva edición. Buenos Aires, Librería Rivadavia de G. Mendisky y Ca., calle Rivadavia Nº 95, 1883” y “*Rimas* de Gustavo A. Bécquer, precedidas de un prólogo de Luis Elio, (nueva edición), Buenos Aires, Imprenta de Luis L. Pintos, Florida 22”. El comentario sobre esta última es ilustrativo de la popularidad porteña de Bécquer: “Esta edición no lleva fecha, y va precedida de una introducción de Luis Elio, en la que trata de explicar el carácter germano [sic] del talento de Gustavo Bécquer. Los versos de este poeta han sido siempre muy apreciados en Buenos Aires, contándose varias ediciones consecutivas”.<sup>5</sup>

5. *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Año V, 1883. Director: Alberto Navarro Viola, Buenos Aires, (Imprenta M. Biedma, Belgrano 135), 1884. No hay noticias de ediciones porteñas de Bécquer en las entregas del *Anuario* correspondientes a 1879, 1880, 1881 y 1882, editadas en los años inmediatos subsiguientes.

Martín García Mérou, uno de los socios del Círculo Científico Literario que auspició la *Revista Literaria* (entre el 15 de julio de 1874 y el 1 de setiembre de 1875), recuerda que en las entregas de la publicación dominan las composiciones influidas por los *lieder* de Heine y las *Rimas* de Bécquer, “que estaban entonces en la época de su mayor éxito”; los poemas de Heine, conocidos a través de traducciones españolas y francesas. El evocador señala una constelación de influencias, entre las cuales se acomoda la becqueriana: “Casi no quedó uno de los jóvenes poetas que no se sintiera invadido por el deseo de hacer un *Intermezzo* para su uso particular, y no pocos se dedicaron a traducir las bellas y suaves creaciones del autor del *Reisebilder*. Esta influencia, por otra parte, ha sido general en Sud América. Adolfo Mitre escribía *Intimas*; Enrique Rivarola, *Desahogos*; José Nicolás Matienzo (*Hermann Beck*), *Hojas sueltas*; Rodolfo Rivarola, *De mi cartera*. Y todas estas serie de pequeñas composiciones, están cortadas por un patrón uniforme, cantaban los mismos desengaños y la misma eterna melopea de los amores románticos, el quejido del corazón insaciable, el duelo a muerte de los sexos, la ironía y la tristeza de la pasión comprimida, o el culto de la forma plástica que tanto amaba Gautier” (García Mérou, Martín. *Recuerdos literarios*. Buenos Aires; Félix Lajouane, Editor, 1891; p. 251).

En una edición de las *Rimas* leyó Nicolás Avellaneda a Bécquer; lectura de 1878, cuando todavía ocupaba la presidencia de la república; lo confirma una página íntima en que asentó sus impresiones, tal vez en vista a un futuro desarrollo, que no alcanzó a cumplir entre el agobio de sus tareas oficiales. Para entender el juicio de Avellaneda conviene situar las líneas centrales de su formación literaria: aunque nacido en 1836, cuando ya el romanticismo había triunfado en Buenos Aires a través del iniciador Echeverría, se formó en lecturas que ya habían frecuentado los amigos de su padre, los miembros de la Joven Generación Argentina. Paul Groussac ha señalado el rumbo decididamente francés de los libros amados por Avellaneda: “había leído y releído infatigablemente a los más célebres poetas, historiadores, novelistas, oradores y críticos franceses del siglo XIX; creo que poco había remontado a los verdaderos clásicos. Su gran poeta era Musset, antes que Hugo y Lamartine; su crítico preferido, Sainte-Beuve [. . .]. Pero su dios literario y objeto de su culto invariable y fervoroso fue siempre Chateaubriand”.<sup>6</sup> Esta devoción por Chateaubriand acerca a Avellaneda a los primeros románticos hispano-americanos; aproximación que se acentúa a través de Sainte-Beuve, y de Lamartine, que de atenerse a las páginas literarias del argentino no parece haber sido postergado por Musset.

Por el tono de su educación Avellaneda se muestra más viejo que sus coetáneos; de ahí el valor ilustrativo de su juicio:

Había oído hablar de este poeta español y acabo de leer el pequeño volumen de sus poesías. Tiene además otro volumen en prosa, que pocos alcanzarán a leer, por lo subalterno del pensamiento y porque no hay en su estilo una sola calidad superior.

Hablemos de Bécquer como poeta. Le falta intensidad y extensión, pero tiene en verdad instinto poético. No es un poeta, no, sino un ensayo, un intento o un preludio de poeta, como el germen de una planta no es una flor.

En Bécquer había sin duda el don de la poesía; pero no ha tenido desenvolvimiento por el trabajo. No basta llevar consigo la fuente de agua viva. Es necesario que se convierta en fuente de agua surgente a fin de que sean visibles y útiles para los demás.

Bécquer no posee sino una nota, y Aristóteles lo ha dicho: No se puede hacer música con una nota.<sup>7</sup>

El comentario parece surgir de un desengaño: el de quien había oído hablar con abundancia y elogio del poeta. De ahí el tono injusto con que se adelanta a rechazar las posibilidades del prosista, como la

6. Groussac, Paul. *Los que pasaban*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1939; pp. 254-255. La semblanza de Avellaneda fue escrita en 1919.

7. Avellaneda, Nicolás. “Notas y fragmentos inéditos” (En: *La Biblioteca*, Revista mensual dirigida por P. Groussac. Año I, Tomo II. Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, Editor, 1896; p. 342).

El material adelantado por Groussac en su revista pasó a integrar dos tomos de: Avellaneda, N. *Escritos y discursos*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910; 12 ts.: T. I. *Crítica literaria e histórica*. “Noticia biográfica” de Juan M. Garro, y T. III. *Artículos – Cartas – Apuntes literarios – Escuela sin religión – El Doctor Don Dalmacio Vélez Sarsfield – Discursos en Montevideo y Río Janeiro*. La nota sobre Bécquer, con la data “Mayo 30 de 1878”, en el t. III; p. 73.

negación total del estilo becqueriano. La reacción es la de un lector de Lamartine y Hugo, admirador de poemas de fondo y forma grandiosos, capaces de ser reconocidos en instancia ejemplar; los matices de Bécquer se presentan como la monotonía de una sola nota para quien estaba acostumbrado a la exaltación apasionada de sus poetas predilectos. El rechazo a Bécquer tiene el mismo sentido que la negación a Jorge Isaacs, en una carta dirigida a Santiago de Estrada en 1877<sup>8</sup>

En una nota de 1881 Avellaneda trata de diferenciar a tres poetas argentinos de su siglo: Echeverría, Andrade y Gutiérrez; los elogios y los reparos ayudan a situar el intempestivo juicio sobre Bécquer. A Esteban Echeverría le reconoce “un gran talento poético: anima, crea y posee la facultad inventiva de producir ideas en presencia de cualquier objeto”; “tiene el sentimiento íntimo, la percepción poderosa, la idea variada y profunda, pero le faltan las dotes de la manifestación exterior. Su producción es angustiosa. Le cuesta arrancar la voz del pecho. Gobierna mal la palabra y sufre el embarazo del metro y de la rima”. De Olegario V. Andrade opina que “sobran las imágenes, faltan las ideas. Es un poeta externo. No es un poeta interno y mucho menos un poeta íntimo. Es un pincel, el más rico tal vez en colorido, que haya producido la América: no es un alma. . . Me equivoco: es a veces un alma, pero no para sentirse y oírse pensar en sí mismo, sino para transparentar en frases inimitables los estados del espíritu que los objetos exteriores suscitan”. En cuanto a Ricardo Gutiérrez, discrimina: “no se halla dotado igualmente de un talento poético extenso, en tanto se entiende éste como la facultad de penetrar el sentido de las cosas más diversas y de arrancarles ideas nuevas. La poesía de Gutiérrez no tiene sino una nota íntima, profunda, dolorosa; su verso es un gemido. ¡Y qué gemido! Sólo en los labios de Byron hemos escuchado otros iguales. Pero su poesía no piensa, no inventa, no crea. Es siempre la misma, aunque no fatigue en ocasiones a pesar de su repetición, por su intensidad profunda. Todos sus cantos son un canto. Su verso está admirablemente modulado para dar expresión a un grito de dolor”.<sup>9</sup>

Avellaneda reconocía que existen temas, del mundo exterior o del interno, que son poéticos por su universalidad emotiva; el poeta auténtico es quien sabe encontrar la forma adecuada a la intensidad original del contenido. Sus comentarios presuponen un estado poético anterior a la realización verbal; así se explica el reproche al poema más representativo de Echeverría, observado en su inadecuada formulación métrica: “*La Cautiva* está escrita en el octosílabo de callejuela, no por simplicidad, sino por esterilidad de expresión”. El admirador deslumbrado de Chateaubriand no podía librarse de la imagen de una literatura con contenido grandioso y forma del mismo nivel, imprescindible para conseguir los valores de belleza que debían imponerse sobre los sentimientos personales. Ese equilibrio sólo podía ser alcanzado por quienes estaban ampa-

8. La carta de Avellaneda fue escrita a propósito de: Isaacs, Jorge. *Poesías*. Introducción de Santiago Estrada. Buenos Aires, Igon Hnos., 1877. La síntesis del juicio sobre el colombiano concreta: “El señor Isaacs es versificador, y sus versos incorrectos no tienen música para el oído, ni ritmo para el alma. Es poeta, y no construye palacios aéreos [. . .]. No hay poesía sin música, sin creación, sin sueños y sin tempestades” (Avellaneda, N. *Escritos y discursos*. t. I; p. 80).

9. En: *La Biblioteca*; pp. 346-348; en: *Escritos y discursos*. t. III; pp. 79-81.

rados por la inspiración; en la apretada semblanza de Andrade apoya este reconocimiento: “Nada es casual en la producción poética, cuando es espontánea y obedece solamente al capricho o a la inspiración”.

Tuvieron que pasar varios años, hasta 1887, para que Avellaneda aceptara una forma de poesía semejante a la del condenado Bécquer. En una nota de entonces admite que “la más alta poesía no es a veces expresión directa de nuestros sentimientos, sino una especie de ritmo o de refrán que se les asocia”; poesía que obra sobre los lectores “casi como la música”. La ejemplifica con un fragmento de Heine, “*Es ragt ins Meer der Runenstein. . .*” (*Verschiedene*, 14), en su traducción española. Es posible que a esta altura de su desenvolvimiento intelectual Avellaneda hubiera podido comprender las *Rimas* de Bécquer, buen ejemplo de ese sentido musical de la lírica que lo deleitaba en Heine: “Acompaña, mece el pensamiento. No lo expresa”.<sup>10</sup>

El juicio negativo de Avellaneda sobre Bécquer puede ilustrar la actitud de los lectores mayores de esta América; hacia esa fecha una generación más joven leía con apasionamiento las páginas del poeta, y no sólo las leyó devotamente, sino que becquerizó, desde México a Buenos Aires, con regular constancia. Las revistas de entonces ejemplifican abundantemente la copia aplicada de las composiciones becquerianas. En Buenos Aires, la *Revista Literaria* fundada en 1874 multiplica en sus páginas las imitaciones del sevillano; lo prueban composiciones de Alberto Navarro Viola (1857-1885), Rodolfo Rivarola (1857-1942), Adolfo Mitre (1859-1884), José Nicolás Matienzo (1860-1936) y Martín García Mérou (1862-1905), entre otros.

Un buen registro de las influencias en el perímetro mejicano está consignado por las reseñas de Gutiérrez Nájera, tan sensible a las novedades que registraban los escritores de su patria. La originalidad de Bécquer, irreductible a las condiciones del romanticismo peninsular como al hispanoamericano, es situada por Gutiérrez Nájera en el nivel de la poesía germánica; fundamentalmente en la brevedad lírica del *lied*. En 1876, una caracterización del mejicano parece la respuesta al rechazo de Avellaneda; acota Gutiérrez Nájera de la forma preferida por Heine: “una composición poética breve y ligera en la forma, que ora encierra algún pensamiento filosófico, o moral, ora arranca a nuestros labios una sonrisa con la sal ática del sarcasmo, o bien encanta nuestro sentimiento con la incomparable dulzura de la melodía. La misma brevedad y ligereza de su forma, da concisión al pensamiento filosófico, aumenta la fuerza del sarcasmo, o embellece la melodía, dándole el brillo y rapidez del fuego fatuo”. La definición aparece en un artículo dedicado a Agapito Silva (1850-1896), con motivo de sus *Páginas sueltas*; al reconocer esa modalidad en su compatriota, Gutiérrez Nájera rubrica la relación entre los poetas alemanes y el discípulo sevillano, reiterando una de las constantes de los primeros críticos de Bécquer: “Heine, Uhland, Rückert y Geibel en Alemania, y el inspirado sevillano Gustavo Adolfo Bécquer en España, han cultivado este género poético con singular éxito; y en sus bellísimas obras debe estudiarse el verdadero carácter del *lied* alemán”.<sup>11</sup>

10. En: *La Biblioteca*; pp. 340-341; en: *Escritos y discursos*. t. III; p. 99.

11. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras. Crítica literaria*, 1, *Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación de E. K. Mapes; Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez; Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

La brevedad septentrional que se atribuye a las *Rimas* de Bécquer sugiere otra vez el elogio de Gutiérrez Nájera, en reseña dedicada a *Ensueños* de Pedro Castera (1838-1906): "Hay almas que sólo pueden prorrumper en un lamento, pero en ese lamento se compendia toda una historia, todo un poema. Ese lamento puede ser la frase gráfica de Körner, la sonrisa sarcástica de Heine, el suspiro desgarrador de Bécquer". En este texto se marca una diferencia entre el contenido de la poesía heiniana y el de la becqueriana; distingo reforzado en 1886, al comentar *Vibraciones y cadencias* de José Peón del Valle (1866-1924): "¿Por qué despreciar la miniatura? En la hojita azul de un nomeolvides, cabe la misma gota de rocío que la ponzoña; en esas hojitas de nomeolvides, Bécquer consuela y Heine mata".<sup>12</sup>

En 1891, reseñando los poemas primeros de Luis G. Urbina (1864-1934), Gutiérrez Nájera traza el cuadro general de las lecturas que descubre la producción del debutante; la síntesis puede extenderse a casi todos los poetas jóvenes que entonces se estrenaban en México:

Parece imposible que poesía tan fresca no se entequé en su encierro. Porque la poesía de Urbina es fresca, por más que él quiera enfermarla. ¡Bah...! ¡Todavía esas lágrimas son de las que evapora el sol, de las que seca el aire libre! Son lágrimas de otros... de Musset, de Bécquer, de Lamartine, de Heine. La flor cree que ha llorado cuando se siente húmeda de rocío; y no, no ha llorado ella, lloró el cielo.<sup>13</sup>

Estas referencias al volumen de *Versos*, 1890, prologado por Justo Sierra, junta a maestros de la generación anterior —Lamartine y Musset— con los que ya se han hecho rituales en la más reciente —Heine y Bécquer—. Al mismo tiempo se manifiesta una especie de fastidio ante la regularidad de esos estímulos. La actitud puede completarse con las referencias de 1894, "El cruzamiento en literatura", publicado en la *Revista Azul*, en años de madurez crítica de Gutiérrez Nájera. La discriminación de la influencia heiniana en la poesía española le da oportunidad para distinguir entre Bécquer y Campoamor, sobre la referencia a los numerosos imitadores del primero, abundantes en la península como en esta América: "La influencia de Heine, que es una corriente literaria tan visible como visible es el *gulf stream*, apenas se echa de ver en la poesía española; a pesar de que Bécquer la sintió y de que Bécquer tuvo muchos y malos imitadores Sólo en Campoamor *hay* Heine".<sup>14</sup>

Con el aporte de nuevas lecturas, el mejicano apunta a dos temas que han interesado fundamentalmente a los críticos de Bécquer: las relaciones de las *Rimas* con Heine, y las semejanzas entre ciertas composi-

---

Centro de Estudios Literarios, 1959; pp. 117 y 122. Corresponden a un largo artículo publicado en: *La Iberia*, 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876.

12. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras. Crítica literaria*, I; pp. 170-171 y 288, respectivamente. La primera cita corresponde a un artículo en: *El Federalista*, 17 y 27 de marzo de 1877; la segunda, a una reseña en: *El Partido Liberal*, 17 de octubre de 1886.

13. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras. Crítica literaria*, I; p.435. En: *El Partido Liberal*, 5 de febrero de 1891.

14. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras. Crítica literaria*, I; p. 103. "El cruzamiento en literatura" apareció en: *Revista Azul*, 9 de setiembre de 1894.

ciones becquerianas y algunas de Campoamor. Va matizando así la comprensión de Bécquer, sin que su nombre despierte ya el entusiasmo de un lustro antes.

En 1881, al reseñar las *Trovas colombianas* de José Peón y Contreras (1848-1907), Gutiérrez Nájera había tenido que reconocer: "Creí, al abrir el libro, que me encontraba con una edición nueva de Gustavo Bécquer".<sup>15</sup> Entre 1876 y 1881 las alusiones a Bécquer aparecidas en las páginas críticas de Gutiérrez Nájera responde con regularidad a la comprobación de reflejos becquerianos en la producción poética de México. Reconocimiento que parece llegar al hartazgo, muy previsible en la inquietud del iniciador modernista, tan atento a las novedades francesas e italianas, sin que éstas lecturas borrarán el apoyo conscientemente español de su poesía. En el condenable estatismo que veía en los contemporáneos de la península, sólo dos nombres sobresalen: Bécquer y Campoamor, ambos vistos por el lector mejicano en relación con Heine.

Los románticos de nuestra América habían conocido la influencia alemana a través de las traducciones francesas que se concretaron en el ochocientos; gracias a ellas pudieron aproximarse a la vaguedad germánica que tanto cuenta en las antítesis demostrativas del romanticismo. El conocimiento de Bécquer desplazó la relación con las versiones de Heine: en el español descubrían los caracteres de una lírica que contaba como forma esencial el *lied*. La composición estrófica y el vocabulario de Bécquer, en la sencillez honda de sus elementos, parecieron un reflejo fiel de la lírica germánica.

La actitud crítica de Gutiérrez Nájera, como las huellas becquerianas en sus poemas y en algunos cuentos, ejemplifican un sistema de relaciones literarias comprobable en otros iniciadores modernistas. Lo prueba, en Cuba, Julián del Casal. En 1885, al caracterizar al español Manuel Reina (1856-1905), discípulo de Bécquer, traza el cuadro universal de lo que Lamartine ha llamado "poesía ligera":

Este género ha sido cultivado por Anacreonte en Grecia, por Horacio en Roma, por Hafitz en Persia, por Byron y Moore en Inglaterra, por Heine y Uhland en Alemania, por Saint Evremond, Chaulieu, Voltaire, Alfredo de Musset y otros varios en Francia, por Villegas, Meléndez, Bécquer y algunos más en España. Las obras de esta índole, como dice el divino autor de *Jocelyn*, no se examinan sino se admiran, no sirven de alimento al espíritu sino lo embriagan.<sup>16</sup>

Aunque el cuadro de relaciones literarias en que se sitúan las *Rimas* de Bécquer no pase de una de las petulancias críticas de Casal, siempre alardeoso de sus conocimientos en letras extranjeras del pasado y del presente, interesa señalar que Bécquer aparece junto a dos neoclásicos

15. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras. Crítica literaria*, I; p. 193. La reseña, aparecida en *El Nacional*, 30 de junio de 1881, continúa: "Junto a la regia octava, de clámide pomposa, ajusta su corpiño azul de labradora la coqueta quintilla; el hectasílabo dibuja su pequeña frente angosta al lado de la página severa que cortan los renglones desiguales de la silva, y confundidos con los romances ampulosos de once sílabas, se exhiben la flaca décima y el artificio remendado de las estrofas becquerianas. Todo este desbarajuste tipográfico podía indicar seguramente un volumen de rimas alemanas, alguna recopilación de cantos populares, todo, menos un poema".

16. Del Casal, Julián. *Prosas*. Tomo I. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963; p. 180. Artículo aparecido en *La Habana Elegante*, 20 de diciembre de 1885.

españoles, como rubricando una situación que era todavía muy confusa para el cubano, pero que Cossío ha dilucidado con argumentos sagaces.

De la caracterización de Casal interesa especialmente la forma en que se considera la comunicación de Bécquer con sus lectores: admiración y embriaguez señalan las intenciones de ese tipo de "poesía ligera", que representó para los iniciadores del modernismo una forma de salida del poema romántico extenso y presuntuoso. De esa peculiaridad deriva el elogio de su influencia en Reina, adelantado modernista en España; al relacionarlo con Bécquer se diseña una tradición literaria, de continuidad muy significativa para los nuevos desde las perspectivas que cerró la muerte temprana del autor de las *Rimas*: "Gustavo Adolfo Bécquer, árbol tronchado en la primavera de la vida, cuando sus flores iban a convertirse en frutos, cuando veía alzarse en el horizonte negro de su existencia el áureo sol de la inmortalidad".<sup>17</sup>

Los imitadores y los prolongadores de Bécquer, que ambas nociones aparecen distinguidas en las críticas de Casal, buscan los frutos de las posibilidades que el sevillano no alcanzó en plenitud total. El destino de tantos románticos, muertos cuando se sentían más cerca de la gloria literaria, funcionó como un símbolo reiterado por los iniciadores del modernismo; Bécquer contaba como buena ilustración de esa modalidad existencial, que deja en sus herederos el hueco de una forma que debe llenarse sin traicionar al artífice primero.

En 1893 se imprimió un libro de Casal, *Bustos y Rimas*, que junta textos en prosa y poemas; los segundos, con el significativo título del poemario becqueriano. En uno de los *Bustos*, el dedicado a José Fornaris (1827-1890), se intenta una caracterización emotiva de los representantes de la poesía moderna, encabezados por la presencia clave de Baudelaire. El nombre de Bécquer es el único de escritores de lengua española, y está otra vez junto a Heine:

un neurótico sublime, como Baudelaire o Swinburne, mitad católico y mitad pagano; o un nihilista, como Leconte de Lisle o Leopardi, que no ve más que la esterilidad de los esfuerzos humanos, ni aspira más que a disolverse en el seno de la nada; o un blasfemo, como Carducci o Richepin, que escupe al cielo sus anatemas; o un desesperado, como Alfredo de Vigny, que lanza incesantemente contra la naturaleza gritos de rebelión; o un analista cruel, como Sully-Prudhomme o Paul Bourget, que nos crispera los nervios o un pintor, como Teodoro de Banville o José María de Heredia, que sólo ve formas y colores; o un músico como Mallarmé, que asocia la armonía de la idea a la armonía de las palabras; o un alucinado, como Poe o Villier de l'Isle Adam, que nos comunican sensaciones experimentadas; o un satiriásico, como Cátulo Mendès o Alejandro Parodi, que sólo canta la belleza carnal de las ninfas antiguas o de las hetairas modernas; o un gran subjetivista, como Heine o Bécquer.<sup>18</sup>

El catálogo propuesto con petulancia por Casal adelanta apretadamente la actitud que Darío habrá de depurar y fijar en el ejemplario de *Los Raros*. Es significativo de la relación de los modernistas con Bécquer, que éste integre la galería de creadores extraños, los que marcan el tono de la época nueva.

17. Del Casal, Julian. *Prosas*. Tomo I; p. 181.

18. Del Casal, Julián. *Prosas*. Tomo I; p. 278.

En Colombia, y utilizando elementos comparativos semejantes a los allegados por Gutiérrez Nájera y por Casal, Silva aprovecha el prólogo al poema *Bienaventurados los que lloran*, de Federico Rivas Frade (1858-1922), para situar a Bécquer en una constelación de modernos que incluye también a jóvenes colombianos:

Rivas Frade pertenece al grupo literario que Catulle Mendès ha bautizado con el nombre de *sensitivos* y del cual forma parte Gustavo A. Bécquer. Hasta hoy han ido aglomerándose, y para consuelo de los redactores de periódicos escasos de material y de los curiosos lectores, seguirán aglomerándose por muchos años, los estudios en que la paciencia de los críticos busca analogías entre la obra del poeta sevillano y las de Heine y entre las composiciones cortas y tristes, escritas hoy, con las del maestro sevillano. Heine, triste, escribía versos cortos, y se quejaba de la vida, Bécquer, imitador de Heine, y Rivas Frade y José Angel Porras, y otros, imitadores de Bécquer, todos melancólicos, impresionados por la muerte, autores de poesías que, como dice de las rimas dolorosas de Emilio Antonio Escobar el ilustre crítico don Juan Valera, tiene olor de cementerio y cancamurria de gorigori.<sup>19</sup>

Al remarcar el tono moderno de la poesía becqueriana, relacionándola con la de sus imitadores, Silva apunta a una situación colombiana que engloba sus comienzos de poeta, tan atentos a la lección de Bécquer. Seis composiciones juveniles de Silva aparecieron en *La lira nueva*, antología de 1886, prologada por José María Rivas Groot; en este volumen abundan las muestras de la influencia becqueriana, junto a la de Hugo, Núñez de Arce y Campoamor, como a ecos de colombianos de la generación anterior: los dos Caro, Fallón, Isaacs, Pombo.

También en las obras juveniles de Rubén Darío se marcan muchas huellas de Bécquer, reconocibles hasta 1888, el año de *Azul...*, su primer libro de madurez definida; en los cuentos de este volumen se confirma la lectura atenta de Bécquer, también un creador moderno para el concepto que el nicaragüense afirmó en su temporada chilena.

En 1886 al escribir sobre el francés Maurice Rollinat, Darío adelantó la consideración de la rareza de ciertos creadores, entre los cuales incluye al sevillano, víctima de la sensibilidad exasperada que marcaba el tono de la época nueva:

Sí, enfermo, muy enfermo de aquel mal incurable que padeció Heine, que sufrió Baudelaire, que mató a Bécquer y a Bartrina; neurosis misteriosa, de la cual están libres los que no tienen más que pura masa cerebral entre las cuatro paredes del cráneo.<sup>20</sup>

La ya consabida comparación con Heine, que se guardaba regularmente en los límites de la poesía, se ha extendido a las reacciones existenciales, para ser refrendado en un cuadro de seres semejantes, que

19. Silva, José Asunción. *Obras completas*. Bogotá, Banco de la República, 1965; p. 323.

20. Darío, Rubén. *Obras desconocidas. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad, 1934; p. 69. El artículo, "Apuntaciones y párrafos", apareció en *La Época* de Santiago, 3 de octubre de 1886.

tiene como centro al poeta maldito de la época moderna: Baudelaire. Como Silva, Darío se apoya en esos nombres y se autojustifica, condicionando la extrañeza de su posición creadora.

En una reseña de 1888 en que repasa los caracteres literarios de la América Central, Darío vuelve a invocar el nombre de Bécquer, situándolo como uno de los guías básicos de los centroamericanos, junto al ecuatoriano Montalvo, precursor del movimiento que estaba cuajando en la América española: "Y así a Bécquer, en verso, y a Juan Montalvo, en prosa, se les ha tomado como norma, quien más, quien menos, y a otros autores, siquier medianías en España, se les ha rendido el mismo tributo".<sup>21</sup>

Para comprobar que la influencia de Bécquer se había impuesto también en Chile, basta recordar la reseña que hizo Darío de un libro de Eduardo de la Barra (1839-1900), en donde el autor de las *Rimas* es exaltado por un epíteto que lo sitúa al margen de las dos corrientes literarias invocadas por las otras figuras a las cuales es allegado:

De la Barra es de tendencias indefinibles, porque dotado de una flexibilidad y potencia de ingenio muy raras, imita todos los estilos, sigue a todos los poetas que quiere, y así puede engañar al más lince, haciéndole pasar por obras del clásico Menéndez Pelayo, del romántico Zorrilla, o del originalísimo Bécquer, versos que sólo son suyos. Por eso se encuentran en sus producciones, desde el alto poema hasta la ligera rima.<sup>22</sup>

Tal era la característica vacilante de muchos de los libros de poemas publicados entonces por los jóvenes, y no sólo en Chile; a las influencias neoclásicas y románticas comenzaban a sumarse estímulos nuevos, entre los cuales se destacaba el becqueriano. Huella de una novedad actual para la producción que cubre la década del ochenta, cuando en Chile se publicaron cuatro ediciones de Bécquer. No puede olvidarse que en 1887 se promovió un certamen en que el premio correspondería a quien emulase las composiciones poéticas "del género sugestivo e insinuante, de que es tipo el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer". Al llamado se presentaron cuarentaisiete concursantes; entre ellos Darío, con catorce composiciones.

José Martí supo comprender con nitidez el desarrollo de la influencia becqueriana; no en balde es el más alerta y lúcido de los iniciadores del modernismo. También el que ilustra más semejanzas con el sevillano, no por derivaciones textuales aunque éstas existan, sino por coincidencias en una concepción de la poesía, según lo ha señalado con pruebas textuales Iván A. Schulman. Por su parte Eugenio Florit ha indicado en composiciones de Martí las semejanzas con textos de Bécquer.<sup>23</sup> Esta

21. Darío, Rubén. *Obras desconocidas*; p. 209. El ensayo "La literatura en Centro América" apareció en: *Revista de Artes y Letras*, ts. XI y XII. Santiago, 1888.

22. Darío, Rubén. *Obras desconocidas*; p. 248. El artículo "A propósito de un nuevo libro" apareció en: *La Epoca*, Santiago, 16 de noviembre de 1888.

Para situar esta etapa dariana, v.: Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Editorial Gredos, 1956.

23. Schulman, Iván A. "Bécquer y Martí: coincidencias en su teoría literaria" (En: *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. El Colegio de México / Washington University Press, 1966; pp. 66-94).

Florit, Eugenio. "Bécquer y Martí" (En: *La Torre*. Revista General de la Universidad de Puerto Rico, 3, Nº 10. San Juan de Puerto Rico, 1955; pp. 131-140).

relación se extiende hasta *Ismaelillo*, 1882, el primer poemario modernista.

Si las *Rimas* becquerianas se alejaron deliberadamente de los caracteres habituales en el romanticismo español, *Ismaelillo* superó con creces la tradición romántica hispanoamericana y las posibilidades entonces nuevas del naturalismo, abriéndose a perspectivas insospechadas por sus contemporáneos: las del “verso natural”, cargado de esencias, que se alza contra el verso “retórico y ornado”. En el panorama general de la poesía de lengua española, el poemario de Martí cuenta tanto como el de Bécquer, aunque ninguno de estos dos libros produjera el deslumbramiento que en 1896 provocaría *Prosas profanas* de Darío.

Desde sus comienzos literarios Martí afirmó con insistencia la raíz americana de su literatura; así lo declaró en una carta a José Joaquín Palma, de 1878, en que evoca a maestros y situaciones de la poesía europea, para rubricar sobre las tentaciones de esas lecturas la busca de la originalidad americanista. Importa la mención del nombre de Bécquer, pues certifica la alta estima por su importancia universal:

Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Víctor Hugo, herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer, arrojarse en las cimas de Manfredo; abrazarse a las ninfas del Danubio; ser propio y querer ser ajeno; desdeñar el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa; trocar las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro, vale tanto ¡oh amigo mío! tanto como apostatar. Apostasías en Literatura, que preparan muy flojamente los ánimos para las venideras y originales luchas de la patria. Así comprometeremos sus destinos, torciéndola a ser copia de historia y pueblo extraños.<sup>24</sup>

La preocupación martiana por Cuba y por nuestra América, obsesión lúcida de toda su vida, no le impidió abrirse al conocimiento de las literaturas antiguas y modernas del panorama universal; de este conocimiento viene la precisión de sus juicios, tan definidos en la captación individual de los poetas. En el folleto *Guatemala*, del mismo 1878, lo comprueba al caracterizar a José Batres (1809-1844) en relación con Heine y Bécquer: “Sufrió como Bécquer, amó como Heine, cantó poco porque tenía poco grande que cantar. Murió de vida, como el autor de las *Rimas*. Se reía, pero se moría”.<sup>25</sup>

La relación entre Bécquer y Heine no se convencionaliza en los ensayos de Martí, sino que va avanzando en la dilucidación de semejanzas y diferencias. Así lo prueba en la semblanza de Oscar Wilde, publicada en enero de 1882:

Ni la huella que en Núñez de Arce ha dejado Byron, ni la que los poetas alemanes imprimieron en Campoamor y Bécquer, ni una que otra traducción pálida de alguna obra alemana o inglesa bastan a darnos idea de la literatura de los eslavos, germanos y sajones, cuyos poemas tienen a la vez del cisne níveo, de los castillos derruidos, de las robustas mozas que se asoman a su balcón lleno

24. Martí, José. *Obras completas*. Edición conmemorativa del Cincuentenario de su muerte. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez. La Habana, Editorial Lex, 1946; 2 vols. Vol. I; p. 736.

25. Martí, José. *Obras completas*, vol. II; p. 226.

de flores, y de la luz plácida y mística de las auroras boreales. Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas. . . <sup>26</sup>

La afirmación final, programa para sí mismo y para los escritores nuevos de América, es un compendio nítido de la posición que el modernismo adoptaría frente a sus estímulos de la hora primera. Así lo comprueba el mismo Martí en un artículo 1890, abundante en ideas generales sobre la posición mental de los hispanoamericanos:

En América se padece de esto más que en pueblo alguno, porque los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido reciben de España; ni tienen aún, por la población revuelta e ignorante que heredaron, un caracter nacional que pueda más por su novedad poética, que las literaturas donde el genio impaciente de sus hijos se nutre y complace. Ya lo de Bécquer paso como se deja de lado un retrato cuando se conoce al original precioso; y lo de Núñez de Arce va a pasar, porque la fe nueva alborea, y no ha de regir la duda trasnochada, porque traiga, por único mérito, el manto con menos relumbrones que el del romanticismo. <sup>27</sup>

De esta manera se cierra el ciclo de la influencia becqueriana directa en los iniciadores del modernismo; el conocimiento de las fuentes que estimularon al sevillano lo destituye de las preferencias.

Entre la nota de Avellaneda, escrita en 1878 por el representante de una generación que no estaba educada para comprender a Bécquer, y la síntesis de Martí, publicada en 1890, se extiende el juego de rechazos y adhesiones que modula el sentido de un conocimiento fructífero de las *Rimas*. Los ejemplos textuales, abundantes en todos los países de nuestra América, están signando el itinerario que descubren los modernistas, ya preparados para esa comprensión de Bécquer por precursores más o menos borrosos del movimiento. El proceso de la influencia becqueriana encuentra una explicación abarcadora en las caracterizaciones de Cossío: Bécquer interesó a los jóvenes de esta América en la medida en que se había alejado de las condiciones habituales en el romanticismo de lengua española.

Juan Carlos Ghiano

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*

26. Martí, José. *Obras completas*, vol. I; p. 935. El ensayo sobre Wilde fue publicado en *El Almendares*, La Habana, enero de 1882.

27. Martí, José. *Obras completas*, vol. I; p. 801. El artículo, sobre *Poesías* de Francisco Sellén (1836-1907), apareció en *El Partido Liberal*, México, 28 de setiembre de 1890.

# GUSTAVO ADOLFO BECQUER

## Y JOSE ENRIQUE RODO

### *Bécquer a través de la crítica de Rodó.*

La primera referencia crítica de José Enrique Rodó sobre el poeta de las *Rimas* aparece el 5 de marzo de 1895 en un artículo, que data del año anterior, publicado en la primera entrega de la juvenil *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Trata el mencionado artículo sobre *Dolores*, el libro del desaparecido Federico Balart, cuyos versos, “desnudos de gala y arte”, “lágrimas son que turbias se aglomeraron, /que en informes estrofas se coagularon,/ y en un alma nacieron que el duelo enluta”.

El joven crítico traza allí una reseña de la lírica castellana a partir de fines del siglo XVIII hasta la segunda mitad del XIX, desde Manuel José de Quintana a Gaspar Núñez de Arce, pasando por José de Espronceda, José Zorrilla, y Ramón de Campoamor, entre cuyas figuras —“cimas” las llama— sitúa a Gustavo Adolfo Bécquer. Reconoce Rodó que no es la poesía del sentimiento íntimo.

...delicado, que se manifiesta en la penumbra de resignadas tristezas, de suaves melancolías —que presenta atenuada la intensidad de los dolores considerándolos en el recogimiento de la meditación o en la perspectiva serena del recuerdo, y expresa las emociones del amor con menos fuego que ternura; la poesía que busca por natural afinidad el consorcio de la forma sencilla y opuesta a todo efectismo de estilo y de versificación, el género que da la nota dominante en el concierto de la lírica española de nuestro siglo.<sup>1</sup>

Y, en efecto, no es la inspiración de Quintana, “el tribuno dantoniano del verso”, la que más se adecua a la “expresión de las íntimas congojas y las confidencias individuales”. De los dos representantes “excelsos” del romanticismo, Espronceda, da “voz a las nostalgias de un espíritu excéntrico y soberbio” infundiéndole a su poesía “la fuerza de la ardiente pasión y una forma, un tanto declamatoria de imprecaciones y sarcasmos”. En cuanto a Zorrilla, “mucho más brillante que sentido”,

1. Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1967; p. 758. Para las siguientes transcripciones se utilizará la presente edición.

señala que “rara vez es el poeta que habla directamente al corazón que sufre con palabras que no se les muestran teñidas de colores o engastadas de pedrería”. Y enseguida destaca el contraste con la poesía del sevillano.

La sinceridad lírica renace bajo los auspicios de un espíritu poético que puede ser considerado como la viva antítesis de la ostentosa verbosidad del anterior. El poeta de las *Rimas* es el gran intérprete del sentimiento individual en la España del siglo XIX, el soberano dominador de la forma pura y sencilla y el sentimiento espontáneo y caudaloso.

No obstante, la personalidad literaria de Bécquer ha carecido de verdadero influjo en la España de la segunda mitad del siglo:

Pero el aislado soñador sevillano, de quien, por la índole tan poco meridional y castiza de su inspiración, ha podido afirmarse, con expresiva paradoja, “que nació proscrito”, no ha tenido en España ni émulos ni continuadores. El aislamiento melancólico en que aparece su personalidad no se desmiente por la multitud de los imitadores y secuaces que el genio del maestro enteramente deslumbra.<sup>2</sup>

Es de notar que estas características apuntadas por Rodó recuerdan la distinción de Bécquer, contenida en el prólogo a *La soledad* de Augusto Ferrán, entre una poesía “magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua”, y otra “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye. . .”<sup>3</sup>

Puede agregarse, por otra parte, que frente a la poesía declamatoria y ostentosa de los autores reseñados por el crítico de la *Revista Nacional*, se había ido forjando tímidamente una nueva manera de concebir la lírica, representada por los nombres de Eulogio Florentino Sanz y Sánchez, José Selgas y Carrasco, José María de Larrea, el mencionado Ferrán, Angel María Dacarrete, entre otros, a los que cabe agregar el los chilenos Guillermo Matta y Guillermo Blest Gana. Todos ellos colaboraron con sus diversas tentativas de dar con ese nuevo estilo, en la creación de un clima propicio para la poesía becqueriana. Por cierto que no es posible exigir de Rodó el conocimiento de este ambiente prebecqueriano, por ser él un logro de la crítica de las últimas décadas. No deja, sin embargo, de recordar como predecesores en “la cuerda del sentimiento íntimo” a Enrique Gil y a Ventura Ruiz Aguilera. En otro escrito de la misma época menciona asimismo a Nicomedes Pastor Díaz como “el más sentimental, el más íntimo, el más suave, de los poetas de nuestra habla que preceden a Bécquer”.<sup>4</sup>

2. *Ibidem*.

3. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Las “Rimas” y otras páginas*. Prólogo y notas de José María Monner Sans. Buenos Aires, Angel Estrada y Cía., Colección Clásicos Castellanos, 1956; p. 240. La presente edición se utilizará para las transcripciones.

4. Tal juicio se halla contenido en el artículo “Méndez Pelayo y nuestros poetas”, aparecido en la *Revista Nacional* del 25 de febrero de 1896. Entre los juicios y referencias que Rodó pudo haber aprovechado para su interpretación de la poesía becqueriana, merecen señalarse, entre los más notables de esa época, los de Ramón Rodríguez Correa, Emilia Pardo Bazán, Rafael M. Merchán, Boris de Tannenberg, Juan Valera, y el padre Francisco Blanco García. Cfo. Benítez, Rubén. *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

Este artículo sobre Balart, que es también el primer trabajo crítico de Rodó, concluye con una expresión de advertencia ante el “afán de los procedimientos artificiosos y las sensaciones nunca expresadas” dominante en las nuevas escuelas poéticas de fines del siglo —“la verdadera y envidiable originalidad se identifica en poesía contemporánea con el gusto de lo puro y sencillo”, llega a sostener—, asegurando que no hemos de asistir a un despertar del género lírico si éste antes no se acerca a la sinceridad del sentimiento.

Mientras tanto, y entre actitudes de reserva y hasta de rechazo, el crítico se va dejando impregnar por ciertas influencias provenientes del modernismo, del que más tarde intentará difundir un nuevo concepto, como “manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo”.

En otro artículo aparecido en la Revista Nacional del 10 de diciembre de 1895 con el título “De dos poetas”, dedicado al comentario de *Ecos lejanos* de Carlos Guido y Spano y de *Bajo-relieves* de Leopoldo Díaz, alude Rodó, en un tono de elegante humorismo, al mito de la inspiración romántica, tan arraigado entre los poetas hispanoamericanos de otras épocas:

Eran los tiempos en que solía tenerse por consustancial a la naturaleza del poeta, el don divino de la composición enteramente fácil y espontánea y de la producción abundosa. Confiábase demasiado en las abstracciones de cierta psicología estética que atribuía una sobrada realidad al mito del “numen” y acaso era tildada de prosaica la porfía difícil y tenaz de la labor. —Diríase que el romanticismo se inclinó a no reconocer sino la “magia negra”, la magia no aprendida, en la taumaturgia del Arte—. Era adorado el misterio de la inspiración que desciende al espíritu del poeta envuelta en nubes.

Para de inmediato, afirmar su propia convicción en lo referente al problema de la forma:

Hoy encontramos más poesía en los afanes de esa lucha hermosa y viril que empeña con el material rebelde el espíritu enamorado de la perfección: la lucha que llevaba la razón del Tasso a la locura, que torturaba el pensamiento de Flaubert, con alternativas de angustia y júbilo infinitos, y que el autor de *Levia Gravia* ha simbolizado en una imagen soberbia: los afanes del sátiro perseguidor de la ninfa leve y esquivada en el misterio de los bosques.<sup>5</sup>

Interesa destacar que, si bien Rodó se hace eco de ideas ya generalizadas en su circunstancia hispanoamericana, éstas, en lo que se refieren a la inspiración, no eran ajenas al autor de las *Rimas*. Es, en efecto, característica notable de la actitud creadora de Bécquer su experiencia consciente de una elaboración interior de las impresiones recogidas. En la segunda de sus *Cartas literarias a una mujer*, refiriéndose al supuesto axioma de que “nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión como en el momento en que ésta se levanta, semejante a un gas desprendido, y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles, cual si las tocara alguna chispa eléctrica”, declara:

5. *Op. cit.*; p. 817.

Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.

Y agrega:

Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo, como el que copia de una página ya escrita; dibujo, como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes.<sup>6</sup>

Esta actitud de exigencia consciente frente al hecho de la creación poética ha sido destacada por José Pedro Díaz, quien la vincula con posiciones estéticas semejantes de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, afirmando así su carácter de modernidad: “Tanto en ellos como en Bécquer, y en este caso por parecidas razones, se advierte la formación de un criterio moderno que se caracteriza por una delimitación más precisa de las fronteras de la poesía y por el reconocimiento de su relativa independencia de la experiencia vital”.<sup>7</sup>

En cuanto a la “lucha hermosa y viril que empeña con el material rebelde el espíritu enamorado de la perfección”, Bécquer nunca compartió el optimismo en las posibilidades expresivas del lenguaje que tal lucha implica, pues sentía de antemano que tal perfección era imposible. “Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas, en la que os pudieráis envolver como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. Más es imposible”, les dice el poeta a los hijos de su fantasía en la “Introducción sinfónica” a las *Rimas*. Y ello es así porque “entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos”.<sup>8</sup>

Más adelante, refiriéndose a la personalidad literaria de Guido y Spano, establece el crítico una distinción entre “dos supremas manifestaciones de la belleza poética en la forma —según la poesía, que reúne y armoniza en cierto modo las calidades de las demás artes bellas, se incline a participar del dominio de las artes del dibujo o de la indeterminación del espiritualismo melódico”.<sup>9</sup>

6. *Op. cit.*; pp. 260-261.

7. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1964; p. 322.

8. *Op. cit.*; pp. 84-85.

9. Puede señalarse que esta concepción de la poesía constituyó el inasequible anhelo becqueriano por la expresión de “un himno gigante y extraño”, con palabras que al mismo tiempo fuesen “suspiros y risas, colores y notas”.

Por una parte, la línea firme, el ritmo vencedor de la inmaterialidad de la palabra, el culto de las apariencias materiales y tangibles del verso que dan la sensación de contornos mórbidos de estatua, el arte de la imagen precisa, dotada de relieve, que puede hacerse pasar de la estrofa al mármol o al bronce; el procedimiento, en fin, que pone en manos de los poetas, ya el martillo y el cincel del escultor, ya —como símbolo de los primores parnasianos— el diamante del grabador de piedras finas.

Luego hace la caracterización de la segunda manera de poesía, la musical, apelando a imágenes que aluden a lo más etéreo y evanescente:

Por otra parte, el tejido tenue y aeriforme de los líricos en quienes tiende la poesía a la vaguedad sentimental de la música; el de las rimas de Bécquer, el del *lieder* heiniano; semiclaridad de crepúsculo, levedad etérea, graciosa suavidad de una forma desdeñosa del efecto plástico y el “número sonoro”; pero que, modelada para expresar las vaguedades del ensueño y la aspiración de lo inefable, encuentra su arte propio rehuyendo la severa precisión de la línea, espiritualizando los contornos de la imagen y la expresión, a la manera de muy trémula y vaporosa atmósfera del pensamiento, que parece pugnar por desasirse de los límites de toda concreción y toda forma, o de levísimo incienso que aspira a la inmaterialidad.<sup>10</sup>

Resulta evidente que, aun cuando el crítico asocia por sus condiciones formales las rimas de Bécquer y los *lieder* heinianos, tal caracterización parece referirse con más propiedad al arte del poeta de las *Rimas* que al de Heinrich Heine; no sólo por atribuirle a esta segunda manifestación de la belleza poética el rasgo de “la aspiración de lo inefable”, sino también porque la sabia irregularidad métrica de Bécquer, sobre todo con su particular uso de la asonancia, contribuye a la creación de un fondo musical de mayor delicadeza y sugestión.

En el ensayo “La novela nueva”, publicado en la *Revista Nacional* del 25 de diciembre de 1896 y recogido el año siguiente junto con “El que vendrá” en el primer folleto de la serie *La vida nueva*, de título significativo, el crítico que poco antes había predicado la sencillez y espontaneidad del sentimiento en poesía, reconoce que:

La sencillez del sentimiento y del espíritu es afectación cuando la realidad no da de sí la sencillez. Hijas nuestras almas de un extraño crepúsculo, nuestra sinceridad revelará en nosotros, más que cosas sencillas, cosas raras. —Nada sería tan engañoso como identificar la sinceridad con el candor.<sup>11</sup>

Ya hacia aquella fecha Rodó se siente identificado con la corriente modernista, pero con un modernismo que sea el reflejo de los impulsos y estremecimientos que alimentan la inquietud contemporánea. No obstan-

10. *Op. cit.*, pp. 817-818. En el fragmento de este artículo recogido en *El mirador de Próspero*, el desarrollo de este extenso párrafo aparece simplificado, ganando en precisión y eficacia estilística: “. . . modelada para expresar las vaguedades del ensueño y la aspiración de lo inefable, encuentra su arte propio rehuyendo la severa precisión de la línea, espiritualizando los contornos de la idea y de la imagen, como la onda de incienso que, al paso que más alto sube, más gana en inmaterialidad”. (*Ibidem*, p. 744).

11. *Ibidem*; p. 163.

te, las condiciones prevaletientes en la literatura hispanoamericana del momento alejan las esperanzas de una renovación profunda en este sentido. La juventud literaria se entretiene cultivando trivialidades pintorescas.

En "Un poeta de Caracas" (10 de agosto de 1897), artículo sobre las *Pentélicas* de Andrés A. Mata, Rodó se muestra severo al juzgar las tendencias entonces dominantes en la poesía modernista, orientadas hacia el arte puro, con despreocupación de todo lo que signifique hacer pensar o sentir profundamente. El reparo fundamental, se dirige, pues, a la superficialidad de este modernismo, no hacia sus innovaciones formales, ni a su defensa de la independencia del arte de fines ajenos a la realización de la belleza:

Veo en esta ausencia de contenido *humano*, duradero y profundo, el peligro inminente con que se ha de luchar en el rumbo marcado por nuestra actual orientación literaria. Al modernismo americano le matará la falta de vida psíquica. Se piensa poco en él, se siente poco. Le domina con demasiado imperio un vivo afán por la novedad de lo aparente, que tiene a la frivolidad muy cercana.

El crítico comprende entonces que sólo Rubén Darío, dueño de una personalidad literaria excepcional, puede quedar liberado de toda obligación común:

A Rubén Darío le está permitido emanciparse de la obligación humana de la lucha, refugiarse en el Oriente o en Grecia, *madrigalizar* con los abates galantes, hacer la corte a las marquesas de Watteau naturalizándose en el "país" donoso de los abanicos. —Una individualidad literaria poderosa tiene, como el verdadero poeta según Heine, el atributo regio de la irresponsabilidad.

Rodó juzga, en cambio, duramente la obra de los imitadores.

Sobre los imitadores debe caer el castigo, pues es de ellos la culpa. A los imitadores ha de considerárseles los falsos demócratas del arte, que, al hacer plebeyas las ideas, al rebajar a la ergástula de la vulgaridad los pareceres, los estilos, los gustos, cometen un pecado de profanación quitando a las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad.<sup>12</sup>

Y a este poeta, a quien declara irresponsable, dedica su primer trabajo crítico de importancia: *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, aparecido en 1899 en el segundo opúsculo de *La vida nueva*. La última obra a que el título se refiere es *Prosas profanas*, que se había publicado a fines de 1896 en Buenos Aires.

Define allí a Darío como "gran poeta exquisito", joya rara en América, cuyo *sens des nuances* lo separa del uso de los colores francos y firmes de la anterior poesía hispanoamericana. Aunque advierte enseguida que la literatura española contemporánea no se distingue por la abundancia de escritores que puedan calificarse de exquisitos:

12. *Ibidem*; p. 869.

Agreguemos, incidentalmente, que tampoco es fruto fácil de hallar, dentro de la moderna literatura española, el de la exquisitez literaria; entendiéndose por tal la selección y delicadeza que se obtienen a favor de un procedimiento refinado y consciente; no lo “delicado” sentimental e instintivo de las *Rimas*. Suele tener aquella condición la prosa de don Juan Valera, por ejemplo; pero es indudable que, ni la genialidad tradicional de la raza, ni mucho menos las actuales influencias del medio sobre la producción, conspiran a favorecer, en el solar de nuestra lengua, tal modalidad de la belleza y del arte.<sup>13</sup>

Respecto de la alusión a Bécquer, es cierto que la sencillez y trémula sugerencia de las *Rimas* mal pueden parangonarse con el don de la aparente impassibilidad y el riguroso principio selectivo que distinguen al artífice de *Prosas profanas* en la elección de sus imágenes, reveladoras sólo de los aspectos delicados y escogidos del mundo material: oro, mármol, púrpura —según caracteriza Rodó la personalidad literaria del poeta.<sup>14</sup> Pero también es verdad que lo que procura ante todo Bécquer es expresar el hecho poético esencial, sin permitir que valores accesorios u ornamentales lleguen a subordinarlo o sustituirlo. El autor de las *Rimas* tendió siempre hacia una poesía “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía”. La becqueriana es “poesía sustantiva”, como la llama Díaz, quien asegura: “La forma es allí sierva sumisa de la emoción que ha de expresar. No puede ni independizarse ni usurpar un primer plano. Un vaso trabajado no siempre deja ver con nitidez su contenido; el artesano que Bécquer prefiere es el que procura la más limpia transparencia.”<sup>15</sup>

En cuanto a la “genialidad tradicional de la raza” y a las influencias negativas del medio sobre la producción literaria española, se recordará que ya anteriormente el crítico había aludido al soñador sevillano, refiriéndose a “la índole tan poco meridional y castiza de su inspiración”, y al “aislamiento melancólico en que aparece su personalidad”.

Se puede cerrar el capítulo de las referencias críticas sobre Bécquer con la carta de Rodó a Juan Ramón Jiménez del 2 de julio de 1902, en la que el crítico montevideano agradece al lírico de Moguer el envío de sus *Rimas*.

13. *Ibidem*; p. 170.

14. En lo referente a la definición de impassibilidad, debe recordarse que Darío en *Cantos de vida y esperanza* (1905), cuya primera sección está dedicada a Rodó, nos revela que la estatua bella de su jardín que “se juzgó mármol” era “carne viva”, y “una alma joven habitaba en ella, sentimental, sensible, sensitiva”. Por lo demás, la crítica contemporánea suele considerar a Bécquer como un antecedente de la renovación modernista. Así para Ricardo Gullón, quien afirma que “para Rubén [Darío], para Unamuno, más aún para Antonio Machado y Juan Ramón [Jiménez], la poesía de Bécquer fue una influencia enriquecedora, una experiencia que marcó su obra”. (*Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos, 1963, p. 17). Y, más adelante, agrega (p. 27): “En lo mejor del modernismo sigue vigente el impulso interiorizante y sentimental de la poesía becqueriana (mezclado con otras muchas cosas), y en fecha tan tardía como 1923 publicó don Miguel de Unamuno la colección de rimas titulada *Teresa*, sobre cuya filiación no cabe ni sombra de duda.”

15. Díaz, José Pedro. *Op. cit.*; p. 373.

Después de la experiencia de *Almas de violeta* y de *Ninfeas*, Jiménez, en busca de un ahondamiento lírico, retoma las huellas de Bécquer, despojando a su poesía de elementos exteriores e inauténticos. Produce entonces las *Rimas*. Rodó reconoce en su carta la filiación con Bécquer, y destaca los rasgos del estilo becqueriano:

La vinculación de su poesía con el *becquerianismo* es evidente, y, tratándose de un temperamento como el de usted, muy natural y muy laudable. Esa manera alada, suave, desdeñosa del efecto plástico y dotada de recóndita virtud sugestiva, no debe dejarse perder en el verso castellano.

Y se resume luego todo lo que de esencial y perdurable posee la forma poética creada por Bécquer:

Bécquer creó y selló con su genio toda una forma poética nueva, que tiene eficacia bastante para persistir, como tal forma, al través de las modificaciones del gusto y el sentimiento en poesía, pues ofrece inefables ventajas con sujeción a ciertos matices de la lírica que no perecerán jamás, cualesquiera que sean los cambiantes a que se presten, porque son, en cierto sentido, los más esencialmente *líricos* de todos.<sup>16</sup>

Además de reconocer “semejanza de temperamento, de alma” entre el sevillano y Jiménez, Rodó no deja de señalar rasgos originales en la personalidad de este poeta: “usted es aún más heiniano que él, —opina el crítico— y, sobre todo, tiene usted personalidad propia y distinta”, y asegura que la “sincera y simpática sencillez” con que la manifiesta “imprime a su libro el *interés humano*, que vale más que todo en poesía y para el cual no son, por cierto, necesarias búsquedas de inauditas rarezas, porque nada más natural y verdadero que su manera de sentir, y nada más sin artificio que sus tristezas, sus aspiraciones y las imágenes de sus sueños”. Rodó descubre, pues, en la poesía de Jiménez algo que hasta entonces había echado de menos en el modernismo hispanoamericano.<sup>17</sup>

Aunque también reconoce que “ni en el espíritu ni en la forma” de su poesía faltan “influencias más nuevas y más adaptadas al gusto dominante”; pero lo considera plausible tratándose de quien, como Jiménez, “tiene suficiente personalidad propia y pulcritud y delicadeza de gusto y un sentido suficientemente fino del carácter del verso castellano, para poder exponerse, sin temor, a sugerencias que, convenientemente recibidas, tienen que ser fecundas en resultados benéficos para una fantasía tan inmovilizada en viejos moldes, como la de nuestro idioma”.<sup>18</sup>

16. *Op. cit.*; p. 1409: La repercusión en España de ecos becquerianos en poetas de características tan distintas como Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, Federico García Lorca, Luis Cernuda, y Rafael Alberti, entre otros, confirma el juicio citado de Rodó.

17. En *Españoles de tres mundos*, al trazar el retrato lírico de José Martí, Jiménez asegura que “nunca me conquistaron las princesas exóticas, los griegos y romanos de medallón, las japonerías ‘caprichosas’ ni los hidalgos ‘edad de oro’. El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior”. (Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. (Caricatura lírica) (1914-1940)*. Buenos Aires, Losada, 1958; p. 34).

18. *Ibidem*. Ya anteriormente, en su *Rubén Darío*, al tratar sobre las reformas métricas de *Prosas profanas*, había declarado encontrarse “muy dispuesto al estímulo para toda tentativa que

## *La lucha con “el rebelde, mezquino idioma”*

En una página de la *Revista Nacional* donde Rodó reseña su ideario crítico, tituladas precisamente “Notas sobre crítica”, del 10 de enero de 1896, se expresa lo siguiente:

La lucha del “contenido inefable” que existe en todo espíritu con la insuficiencia del verbo limitado y rebelde, que hacía anhelar al poeta de las *Rimas* poder trocar el “idioma mezquino” de los hombres por otro que diese a un tiempo sensación de suspiros y de risas, de notas y colores, suele atormentar también el espíritu del crítico, al esforzarse por traducir en palabras ciertas reconditeces del pensar, ciertas delicadezas de la emoción estética, ciertos matices del juicio.

Y corrobora su afirmación con otra de Leopoldo Alas, que hacia aquellos años ejerció una influencia rectora en su formación de crítico:

Tiene, entendida así, un sentido profundo la frase con que termina el autor de *Apolo en Pafos* su examen de cierto libro de Pereda: “La crítica debiera auxiliarse a veces de la música. Sólo con una melodía muy tierna y dulce podría juzgarse de la belleza más recóndita de la última parte de *La Montálvez*”.<sup>19</sup>

Merece recordarse lo que Bécquer declara con respecto al conflicto entre una “idea”, demasiado vasta y profunda, y una “forma” limitada, que no alcanza a contenerla. En la *Carta literaria II* se lee:

Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfnas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en su caos. . .

Y más adelante el poeta se pregunta:

¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?

Para responderse: “Imposible”.<sup>20</sup> Asimismo en la rima I expresa:

Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora  
y estas páginas son de ese himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras.

---

se encamine a comunicar nueva flexibilidad y soltura a los viejos huesos de esta poesía castellana, cuyo soporoso estado de espíritu se complementa – como dos achaques de una misma vejez – con una verdadera anquilosis del verso”. (*Ibidem*; p. 190).

19. *Ibidem*; p. 823.

20. *Op. cit.*; p. 263.

Lo inefable, es decir ese “himno” que el poeta lleva en sí, es “gigante y extraño”, inmenso pero inasequible en su totalidad. Sólo quedan de él ráfagas, cadencias, notas perdidas, cosas muy leves e impalpables que pueden sugerirse pero no expresarse. El poeta se halla constreñido por la palabra:

Yo quisiera escribirlo, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra  
capaz de encerrarlo, y apenas ¡oh hermosa!  
si, teniendo en mis manos las tuyas,  
podría, al oído, cantártelo a solas. <sup>21</sup>

Vale decir que la poesía, “único idioma que acierta a balbucear algunas de las frases de su inmenso poema”, según afirma en la mencionada *Carta literaria*, puede sólo florecer en gesto delicado y sutil, y en color y melodía; pero captable únicamente por el sentimiento, a través de la comunión de dos almas (que son en realidad poeta y lector). <sup>22</sup>

Ahora bien, el pensamiento expuesto por Rodó en el párrafo anteriormente citado era en él producto de una convicción muy arraigada. En su notable ensayo sobre Darío surge de nuevo, al referirse el crítico a una composición de *Prosas profanas* que considera encantadora, pero que, no obstante, renuncia a “justificarlo en las formas habituales de la crítica”. “Leedla vosotros”, pide a sus lectores. Y añade:

Por mi parte, sigo creyendo lo que afirmé en otra ocasión: ese ingrato pelear con la insuficiencia de la palabra, limitada y rebelde, que hizo que el poeta anhelara trocar el idioma mezquino de los hombres por otro que diese a un tiempo sensación “de suspiros y de risas”, que fuese color y fuese música, atormenta, más inútilmente aún, el espíritu del juez en cosas literarias, al esforzarse por traducir en vocablos ciertas sutiles reconditeces de la impresión, ciertos matices y delicadezas del juicio. <sup>23</sup>

En esta segunda versión de un mismo pensamiento notamos que, además de superior estilísticamente, aparece acentuada la convicción del crítico. En efecto: “suele atormentar también el espíritu del crítico”, había afirmado en la anterior “Nota sobre crítica”. Ahora asegura, en

21. *Ibidem*; p. 91. El tema de la leyenda “El Miserere” se refiere igualmente a esta lucha del artista por expresar lo inefable.

22. Es evidente, que el conocimiento, por parte de Rodó y demás escritores modernistas hispanoamericanos, de los autores del simbolismo francés, fue una experiencia que contribuyó a favorecer una más adecuada comprensión de Bécquer, pues, como señala Gullón (*op. cit.*; pp. 11-12): “si la voluntad de sugerir en la poesía algo inefable, indefinible, es una de las notas distintivas del simbolismo, el más caracterizado precursor del modernismo, Gustavo Adolfo Bécquer, es testimonio de que, desde hace casi cien años, antes del parnasiomodernismo, en la poesía de lengua española se manifestaba esa pretensión”.

23. *Op. cit.*; p. 187.

cambio, que la lucha con la insuficiencia de la palabra “atormenta, más inútilmente aún”, al crítico que al poeta. Por otra parte, el crítico de *Rubén Darío* ya no necesita apuntalar su opinión con cita ajena.

Para indagar las razones de tal desesperanza, resulta ilustrativo detenerse en su concepción de la crítica. Puede adelantarse que Rodó entendía la crítica como una actividad de creación, sólo que de creación refleja. En un escrito recogido en *Los últimos motivos de Proteo* indica:

La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación. [...] En la común contemplación estética hay ya implicado un principio de actividad y cooperación, sin cuya asistencia no se comprenderá todo el carácter y virtud de la capacidad contemplativa.

La emoción y el juicio que se desprenden de la contemplación de una obra de arte llevan en sí un germen de actividad; y originalidad que difieren sólo en grado de las que son propias del genio del artista:

La crítica no es sino la expresión consumada y perfecta de la aptitud de contemplación artística, y ese elemento activo que en la pura contemplación germina, en el gran crítico se magnifica y realza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista.<sup>24</sup>

Más adelante sostiene que el crítico, como el actor, puede llegar a crear belleza donde no la hay, o descubrir motivos de belleza en obras donde éstos no han sido plenamente expresados. Claro está, que estos resultados no se logran por la vía del conocimiento analítico, sino por la de la simpatía, “esa segunda vista de la sensibilidad” que es capaz de penetrar hasta el “fondo inconsciente e inefable de cada espíritu”, según expresa en una página de *Liberalismo y jacobinismo*. Prosigue diciendo Rodó que

La esencia vital, el soplo que por la obra se difunde y la anima, no se entregará jamás sino a la mirada apta para llegar a lo hondo de la conciencia del poeta y conocerle como cada uno a sí mismo se conoce por intuición inmediata, transformándose momentáneamente en él; no se entregará sino al conocimiento por amor, por transporte al mismo centro del objeto, que es la manera de conocer propia del artista, la penetración poética, la interpretación a que en la obra del artista damos nombre de *creación*.<sup>25</sup>

Luego, la intuición crítica es comparada a la del artista mismo, o sea, a la cualidad del poeta llamada inspiración: “Es la propia intuición artística, con la diferencia de que tiene por punto de partida el dato reflejo, en vez del natural e inmediato. . .”.

De manera que aunque la intuición crítica, guiada por la simpatía, penetre hasta los abismos de la conciencia del poeta, allí se encuentra con un fondo de naturaleza inefable, que el crítico se esforzará vanamente por desentrañar de modo completo configurándolo con los medios expresivos que pone a su alcance el “idioma mezquino de los hombres”

24. *Ibidem*: p. 963.

25. *Ibidem*: p. 965.

Hay, sin embargo, páginas en las que el autor de *Ariel* manifiesta una actitud de confianza en la capacidad expresiva del lenguaje. En “La gesta de la forma” (recogido en *El mirador de Próspero*), por ejemplo, comenta la “prodigiosa transformación que sufren las palabras, mansas, inertes, en el rebaño del estilo vulgar, cuando las convoca y las manda el genio del artista”, y de la “embriaguez del vencedor”, del “clamoreo salvaje del triunfo”, y “los altos y divinos júbilos” que embargan al escritor, cuando consigue subyugar una frase en las luchas de esa “epopeya que tiene por campo de acción nuestra naturaleza íntima”.<sup>26</sup> Actitud muy distinta a la de Bécquer, por cierto, quien estaba convencido anticipadamente de la imposibilidad de su intento: “Yo quisiera escribirlo. . . / Pero en vano es luchar; que no hay cifra/ capaz de encerrarlo. . .”

Pero, en general, en este aspecto de las cuestiones relacionadas con el lenguaje, la posición mental de Rodó se encuentra vinculada con ciertas corrientes antiintelectualistas de su época, en particular el bergsonismo. Como ha señalado Arturo Ardao, Rodó “Apresando el sentido más sutil de las tendencias de su tiempo, huye de la construcción sistemática, comprensivamente advertido, de acuerdo con esas mismas tendencias, de las celadas encubiertas en las relaciones entre el lenguaje y el pensamiento, así como entre la psicología y la lógica de la inteligencia.”<sup>27</sup>

En un pasaje de *Motivos de Proteo* señala:

El lenguaje, instrumento de comunicación social, está hecho para significar géneros, especies, cualidades comunes de representaciones semejantes. Expresa el lenguaje lo *impersonal* de la emoción; nunca podrá expresar lo *personal* hasta el punto de que no queden de ello cosas inefables, las más sutiles, las más delicadas, las más hondas. [. . .] Piedras irregulares con que intentamos cubrir espacios ideales son las palabras.

La superioridad del poeta consiste en que éste es capaz de agrupar las palabras para que den “la intuición aproximada de esa originalidad individual del sentimiento, merced a la sugestión misteriosa que brota del conjunto de las palabras que el genio elige y reúne. . .” La importancia de la mirada reveladora de un gran poeta queda certificada en los siguientes conceptos:

Por la *llegada* de un gran escritor, de un gran poeta, se determina siempre la revelación de nuevas tonalidades afectivas, de nuevas vibraciones de la emoción. Es que ese hombre acertó a expresar con precisión maravillosa lo *suyo*; otros experimentaron ante el mismo objeto estados de alma no menos ricos, acaso de originalidad; no menos fecundos, acaso, en interés; pero, por no hallar modo de expresarlos, los condenaron al silencio, o bien pasaron por

26. *Ibidem*; pp. 524-525.

27. Ardao, Arturo, “La conciencia filosófica de Rodó”. (En: *Número*, año 2. Nros. 6-7-8, Montevideo, enero-junio de 1950; p. 73). Cfr. asimismo: Ardao, Arturo. *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 31-34. Es interesante destacar que, en este sentido, Rodó comparte inquietudes con su coterráneo el filósofo Carlos Vaz Ferreira, cuya *Lógica viva* (1910) es fruto de un curso dictado el año anterior (el mismo de la publicación de *Motivos de Proteo*).

mediocres escritores y poetas, sólo porque no supieron, como el genio sabe, traducir en palabras *casi todo* lo que sintieron, ya que *todo* hemos de entender que excede de la capacidad de las palabras.<sup>28</sup>

En el citado pasaje quedan manifestadas la confianza de Rodó en la aptitud de un gran poeta para expresar la originalidad de su sentimiento individual (“como el genio sabe...”), y, al mismo tiempo, la desesperanza, siempre latente, por la expresión de lo inefable con los medios del “rebelde, mezquino idioma” de los hombres.

Con referencia a la prosa de Rodó, esta doble actitud se traduce en una sintaxis de períodos amplios y ramificados y, en general, en un gusto característico por la duplicación y la multiplicación de elementos. Teniendo en cuenta estos rasgos, Carlos Real de Azúa afirma que “Rodó parece haber escrito tanto bajo la obsesión de la palabra exacta como bajo la desesperanza de hallarla; los dos torcedores le llevaban a multiplicar las variantes para que, entre todas las versiones de la idea o la impresión, el lector pudiera no perder nada del matiz buscado.”<sup>29</sup>

Raul Alberto Luisetto

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*

28. *Op. cit.*, pp. 483-484, CXLVI. Esto en lo que se refiere a la expresión del sentimiento individual; en lo que respecta a las ideas, Rodó afirma: “No ya la inmutabilidad del dogma en que una idea cristaliza, y la tiranía de la realidad a que se adapta al trascender a la acción: el solo, leve peso de la palabra con que la nombramos y clasificamos, es un obstáculo que a menudo basta para trabar y malograr, en lo interior de las conciencias, la fecunda libertad de su vuelo”. Y agrega: “La necesidad de clasificar y poner nombre a nuestras maneras de pensar no se satisface sin sacrificio de alguna parte de lo que hay en ellas de más esencial y delicado”. (*Ibidem*; p. 466, CXXIX).

29. Real de Azúa, Carlos. “Prólogo” a Rodó, José Enrique. *El mirador de Próspero*. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1965, t. I, pp. CIII-CIV. Valga como ejemplo de esta actitud, un famoso pasaje de *Ariel*: “Próspero acarició, meditando, la frente de la estatua; dispuso luego al grupo juvenil en torno suyo; y con su firme voz –voz *magistral*, que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu, bien la esclarecedora penetración del rayo de luz, bien el golpe incisivo del cincel en el mármol, bien el toque impregnante del pincel en el lienzo o de la onda en la arena–, comenzó a decir, frente a una atención afectuosa...” (*Op. cit.*; p. 207).



## SUPERVIVENCIA DE BECQUER EN ZORRILLA DE SAN MARTIN

A mediados del siglo XIX empiezan a manifestarse en Europa las reacciones contra el romanticismo. A través de Francia, ellas llegan a América, donde la fusión de las distintas corrientes literarias producirá algo después un fenómeno nuevo llamado modernismo. Entre las corrientes provenientes de Francia, se encuentra el simbolismo, que será una especie de puente para la interpretación de los valores reales de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Al conocimiento de estos valores seguirá la temprana admiración e incluso la imitación que Bécquer despertará en América, y cada generación comprenderá mejor los méritos esenciales de su obra, que no fueron reconocidos en su tiempo, como lo señala *Azorín*, quien se refiere a Bécquer como el poeta pobre y desconocido por sus contemporáneos; desconocido, tal vez más exactamente, en cuanto se refiere a lo más hondo de su pensamiento y a las anticipaciones de formas, que su propia tierra llegará a valorar mucho después.<sup>1</sup> América, que lo descubre y acoge, asumirá elementos de su arte, que fructificarán en pensamientos nuevos y distintos. Uno de estos pensamientos pertenece al excelente poeta de la lengua: Juan Zorrilla de San Martín; por eso el objeto de este estudio será ver los puntos de contacto entre el modo de sentir y de expresión becquerianos y los del poeta uruguayo en su obra *Tabaré*.

Se ha señalado con acierto que el *tono* becqueriano, evidente en *Tabaré*, depende de una íntima compenetración y una afinidad espiritual muy honda entre ambos autores. Y si bien esto es exacto *a priori*, se

1. Para la ampliación de este tema pueden consultarse los siguientes estudios: Torres-Rioseco, Arturo. *Precursores del modernismo*. Madrid, 1925; pp. 104-105; Henríquez Ureña Max. "...Influencias españolas en la poesía americana. Zorrilla, Bécquer Nuñez de Arce". (*El retorno de los galeones*. Madrid, Renacimiento, 1930; pp. 23-27); Torres-Rioseco, Arturo. "Darío y Bécquer" (Del cap. "Rubén Darío y los poetas españoles del siglo XIX", en *Rubén Darío. Casticismo y americanismo. Estudio precedido de la biografía del poeta*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1931; pp. 217-220); Fraker, Charles F. "Gustavo Adolfo Bécquer and the modernist". (En *Hispanic Review*, v. III, Nº 1, Filadelfia, jannuary 1935; pp. 36-44); Arrieta, Rafael Alberto. "Becqueriana" (En *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1936); Mc Clelland, I. L. "Bécquer, Rubén Darío and Rosalía de Castro" (En *Bulletin of Spanish Studies*, Nº 16, Liverpool, 1939; pp. 63-83); Espresati, Carlo G. "Resonancias becquerianas en la lira de Rubén Darío" (En *Cuadernos de Literatura, Revista General de las Letras*, t. VII, Nº 19, 20 y 21, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, enero-junio de 1950; pp. 267-285).

tratará de mostrar en qué consiste ese reflejo de Bécquer en Zorrilla de San Martín.<sup>2</sup>

Los ejemplos se pueden multiplicar a partir de su primer libro de poesías, *Notas de un himno* (1877), cuyo epígrafe está tomado de las *Rimas*, y en el cual se incluye una composición dedicada a Bécquer. La compenetración de Zorrilla de San Martín con la obra becqueriana, señalada en *Tabaré*, parece aún más evidente en *Notas de un himno*: sus versos quisieran ser suspiros y lágrimas, lo que sale del alma o llega a ella sin que intervenga la razón; “. . . poesía de soledad y de silencio, misteriosa y vaga, para ‘las almas tristes y las almas solas’, como declara su autor”.<sup>3</sup> Esta poesía resulta hondamente espiritual; sólo le interesa el alma y las impresiones que a ella llegan, y por eso se mezcla con el misterio y lo imposible; la poesía se hace entonces blanda, tierna, vaga. Los grandes motivos presentes en Zorrilla de San Martín: la madre muerta cuando niño, la novia ausente y la presencia de Dios como motor de los destinos humanos, encuentran expresión en ella. Con respecto al primero de los temas, pueden recordarse pasajes de “¡Madre mía!”:

Ni un recuerdo siquiera  
De tu imagen consigo;  
Ni una chispa salvada del incendio  
Que mi dicha abrazó siendo tan niño.

¡Qué felices los hombres  
Que, de sufrir rendidos,  
Pueden decir llorando: ¡Madre mía!  
Y fundir su dolor en un suspiro!

2. Juan Zorrilla de San Martín nació en Montevideo, el 28 de diciembre de 1855. Fueron sus padres D. Juan Manuel Zorrilla y Doña Alejandrina del Pozo; cuando tenía un año y medio de vida, murió su madre. Su abuela materna y sus tías mantuvieron siempre vivo en él el recuerdo de la ausente y “de este modo se entregaba desde los primeros años a un sentimiento profundo y elevado, sin correspondencia humana ni objeto en el mundo y acostumbraba su espíritu a la absorción de una idea, al trato íntimo con lo inmaterial y misterioso” dice *Lauxar*. Sus estudios secundarios los realizó en el Colegio de los Padres Jesuitas en Santa Fe, donde estuvo pupilo entre 1865-1867 y desde 1872 a 1873. Entre el 67 y el 72 estudió en Montevideo, primero en el Colegio de los Padres Bavoneses y después en la Universidad. La cultura uruguaya era entonces anticatólica y el padre del joven lo envió a Chile a terminar su carrera; allí estuvo en casa de los Padres Jesuitas, y allí se produjo su descubrimiento de Shakespeare a través de *Hamlet*; en él reconocía al “gran creador de almas desbordantes y trascendentes de pasión y de misterio” (*Lauxar. Motivos de Crítica*, Montevideo, 1914-1929). También conoce entonces a Bécquer, y de él aprende la forma de la nueva poesía. *Lauxar* comenta que por aquellos años el culto de la madre muerta, y el recuerdo de la novia ausente, que llenan su alma, lo asemejan a la poesía intensa y profunda de Shakespeare y a la de Bécquer. Pero en este período chileno logra otro tema importante: uno de los Padres Jesuitas, el P. Enrich, que se dedicaba a investigaciones históricas, le cuenta un relato curioso, cuyo protagonista es un indio de la tribu boroa, una de las especies de los araucanos del sur de Chile, tribu que presentaba, como rasgo característico, los ojos claros. Uno de estos boroas cae prisionero durante la conquista, y ofrece a los españoles que, a cambio de su libertad, rescatará a la esposa del jefe de la plaza, raptada por un indio de otra tribu; el indio cumple su extraña promesa. Este indio se adentró tanto en el alma del poeta, que con el tiempo se fundió en ella. Le sirvió de argumento para un drama en verso. La huella que dejan en su alma estos años se revela sobre todo en una profunda formación religiosa, la cual se mantendrá viva a lo largo de su existencia. Toda su obra estará signada por la visión cristiana de los acontecimientos, en los que siempre se encuentra la intervención divina.

3. Zorrilla de San Martín, Juan. *La leyenda patria. Versos. Notas de un himno*. (En: *Obras completas*. Prólogo de *Lauxar*. Montevideo, 1930; pp. 45-46).

Yo no; yo marchó solo;  
Lloro, pero escondido,  
Y venero tu ser, cual se venera  
El inviolable altar de un sacrificio  
.....

Por fin, entre tus brazos,  
Descansaré tranquilo,  
Y verteré en tu seno, madre mía,  
El llanto que en el mundo no he vertido.

Un tema semejante, con reminiscencias becquerianas más acentuadas, se encuentra en "No era un sueño":

¿En qué la conocí? ¿Quién me lo dijo?  
Yo no lo sé.  
Yo la estreché, como se abraza un sueño  
Y sin ella, sin madre, desperté.

No era un sueño; los sueños en el alma  
Tanto rastro no dejan:  
Madre mía, descíframe el misterio  
Que a tu sombra envolvió la noche aquella.

Se acercó. . . Me abrazó, como sin duda  
Abrazarán las madres de la tierra;  
¡Que hasta el beso inefable de las madres  
Es para mí un misterio de mis penas!  
.....

Al perderse hasta el ruido de sus pasos,  
Se volvió, torné a verla. . .  
Desperté. . . sentí el llanto entre mis ojos,  
Y mis labios, plegarias para ella.

Esta composición puede considerarse una variación de la rima LXVIII, aunque en Zorrilla la angustia nace de algo más concreto: la memoria de la madre muerta. En *Tabaré* se encontrará una nueva imagen del tema, sugerida por el recuerdo de Magdalena en el mestizo.<sup>4</sup>

Nuevas relaciones pueden encontrarse, si se comparan algunos de los poemas primeros de Zorrilla de San Martín con elementos que aparecen en *Tabaré*; así, la transfiguración del paisaje uruguayo del Libro III, que está esbozada en "El poema de las hojas"; en "El tiempo" se crea un personaje mitológico que contempla el paso de la humanidad, prefigura-

4. Otro ejemplo, en la poesía "¡Siempre lágrimas!", que no apareció en *Notas de un himno*. (En: *Páginas olvidadas de Zorrilla de San Martín*. Insertas en "La estrella de Chile", Santiago, 1874-1877. Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos literarios, 1956): "Yo he soñado. . . Quedaron en mis ojos / Tristes rasgos de lágrimas, / Y en el alma esa huella religiosa / Que dejan en el templo las plegarias. . . Entre lauros y cantos, / Entre auroras y tímidas plegarias, / ¿Quién lleva hasta el sagrado de mis sueños / Lágrimas, siempre lágrimas?"

ción de las imágenes de la “Introducción” de *Tabaré*; pero el poema que más aproximaciones presenta es “El ángel de los charrúas”, que anticipa el fin de la raza aborígen uruguaya. En medio del desenvolvimiento de la anécdota, y separando los núcleos de la misma, se intercalan *leit-motivs* como:

¡Cayó una raza inocente!  
¡Sin dar un paso hacia atrás  
Dobló la bronceada frente!  
¡Cayó una raza inocente  
Para no alzarse jamás!

Era el ángel transparente  
Que el indio libre adoró;  
Rayo de un astro doliente,  
El último ¡ay! inocente  
De una raza que murió.

Con el tema de la amada ausente, se encuentran varias composiciones, entre ellas “Piensa en mí”, “¿Te acuerdas?” y “Ultimo insomnio”; la presencia de Dios se hace evidente en el desarrollo de “Credo!”, poema que abre el libro.

El rastreo menudo de las similitudes de *Notas de un himno* con las *Rimas* encontraría evidentes parecidos; se señalan sólo algunos a manera de ejemplo: “Tus ojos” y la rima XIV. Un tema semejante, aunque cargado de connotaciones filiales, aparece en “Buscándola”.

### *El pensamiento épico*

De la comunión entrañada de ambos poetas surgen muchas semejanzas; entre ellas se tratará de ver cómo una forma acabadamente lírica, como la de las *Rimas*, pudo renacer en una estructura ajustada a un contenido épico.

Para este planteo debe partirse de lo que Zorrilla de San Martín entendía por épico: “La encarnación de las leyes misteriosas del Creador en los sucesos humanos se llama creación épica”. En *El libreto de Tabaré* señala: “El que indico es pues, el único camino por donde podría llegarse, en mi concepto, a la interpretación musical de lo verdaderamente hondo que no sé si existe en mi poema, pero yo tuve la intención de inocular, sin darme cuenta, en su frágil organismo: la de un espíritu épico que ha querido hacerse visible en sus formas infantiles; la sustitución de una raza por otra en un continente predestinado y la oblación compasiva de la raza vencedora para aplacar los manes de la vencida muerta. O mucho me equivoco o ese pensamiento es épico”. *Lauxar* comenta el planteo del autor con una explicación convincente:

Juan Zorrilla de San Martín ha querido escribir en *Tabaré* la epopeya de la raza charrúa. “Yo llamaba a la epopeya” dice en una nota. “Quien me ha respondido no lo sé. He escrito la repuesta en este libro. ¡La epopeya! oigo exclamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonantado y sin octavas reales!

“¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo, que venero al viejo padre Homero, yo, que no concibo el arte sin la *belleza de la forma*, no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza*.

“Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya.

“¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote*, a *La vida es sueño*, o a los cantos de *Ossian*?

“La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e impone desenlace a la acción.

“¿Y lo maravilloso? se me dice. Precisamente lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que ésta sea movida por una fuerza superior.

“Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador. [. . .]

En la “Introducción” confiesa igualmente que ha intentado infundir en su obra “el ser de la epopeya”.

En esta epopeya aparecen elementos que no coinciden con las *Poéticas* tradicionales, de origen aristotélico. El primer rasgo señalado por Aristóteles diferencia los caracteres de la epopeya de los de la historia, ya que en esta última “. . . se ha de poner en manifiesto no una acción, sino un período de tiempo, es decir: todo lo que en tal lapso pasó a uno o a muchos hombres, aunque cada cosa en particular tenga con otra pura relación casual”. La epopeya, en cambio, ha de tener fundamentalmente, una acción única, con principio, medio y fin, y además peripecias, reconocimientos y padecimientos; bellos discursos en bello lenguaje.<sup>5</sup> Hay un concepto interesante en la *Poética* aristotélica que señala en la epopeya la imposibilidad de “ver con vista de ojos a los actores reales”, y por eso “es posible y aún mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable suele engendrarse lo admirable”.

Con el romanticismo se abren nuevas perspectivas a la epopeya. Johann Wolfgang Goethe y Federico Schiller se replantearon el problema y señalaron caracteres distintivos, que encontrarán expresión más acabada en el pensamiento de los hermanos Guillermo y Federico Schlegel y los sucesivos juicios que culminarán en el planteo de Jorge Guillermo Federico Hegel. De varias conversaciones entre Goethe y Schiller surgió un tratadito sobre las poesías épica y dramática, que señala como principal diferencia el que la épica “representa los hechos como perfectamente pasados y la dramática como perfectamente presentes”. Los asuntos de ambos géneros deben ser profundamente humanos y patéticos; la epopeya representa lo que necesita extensión en el espacio; la tragedia, en cambio, el padecimiento de un alma, de un desarrollo reducido. Hay tres mundos que pueden mostrarse: el físico, el moral, y el de la fantasía, que incluye la fatalidad y el destino; pero es el mundo físico el que pertenece a la epopeya. De aquí surge la idea de Schiller de que este género debe “agotar un ciclo de la humanidad” y unir al mundo físico, el mundo moral, pues “los personajes poéticos no son más que símbolos que expresan y representan aspectos generales de la humanidad”.<sup>6</sup> Federico

5. Ghiano, Juan Carlos. *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Nova, 1961; pp. 70-77.

6. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1943; t. IV, p. 101.

Schlegel rechaza el parentesco entre épica y tragedia, pues considera a la primera como fragmentaria, atomizada y de sucesos casuales, y la segunda como íntegra, trabada, expresión de necesidad y fatalidad inexorables; de sus ideas parte la concepción impersonal y objetiva de la épica. Para William Wordsworth, “ningún asunto sino el religioso puede satisfacer el anhelo del alma en el supremo género de esta especie de poesía”. También Samuel Taylor Coleridge la considerará objetiva, y señalará como rasgo esencial la sucesión de acontecimientos y personajes. En Francia, Madame de Staël propone que los personajes deben ser representantes del carácter primitivo de su nación.<sup>7</sup> El abate Batteux llegó a dar una interesante definición de la epopeya considerándola como “la historia de la Humanidad y de la Divinidad”; pero Hegel será el verdadero fundador de la teoría del poema épico, según lo reconoce Marcelino Menéndez Pelayo.<sup>8</sup> Después de apuntar de dónde viene la idea equivocada, que algunos autores foman como cierta, de que para Hegel la epopeya sea “enciclopedia” y “biblia”, Menéndez Pelayo concluye que es ante todo “un vastísimo poema narrativo, que relata una acción humana interesante para todo un pueblo, y en la cual todas las fuerzas vivas de un pueblo aparecen empeñadas”. Hegel comprendió, por otra parte, el estado de civilización propio de la epopeya, “sobre lo maravilloso y lo divino, intervención tan propia de tiempos en que andaban mezclados el cielo y la tierra...”. Por último debe tenerse en cuenta que para el filósofo, la epopeya era el objetivo, y que dependía, por lo tanto, de una ley superior, y cuyos efectos alcanzaban a toda la nación o pueblo.

A partir de estos tópicos, con los cuales el romanticismo amplía sus horizontes teóricos, se consideran obras épicas, aunque no en el sentido tradicional, a *La divina comedia*, el *Quijote* y *La vida es sueño*; a *Joselyn*, epopeya lírica, y a *La légende des siècles*, epopeya fragmentaria.

Zorrilla de San Martín reelabora en su concepción sobre la épica, algunos de los argumentos señalados, y es en este sentido que *Tabaré* puede considerarse obra épica.

### *La concepción heroica*

Una particularidad debe anotarse en la creación de Zorrilla de San Martín: el hecho de cantar una raza destinada a desaparecer, y no una que empieza a constituirse; pero no hay que olvidar que sobre las cenizas de estos héroes, “sin redención y sin historia”, se levantará la nueva patria, asentada firmemente sobre un comienzo glorioso. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, el sentido teológico que anima la idea del autor; así lo señala *Lauxar*: “La obra entera responderá a esta inquietud de la conciencia ante el misterio de la tribu extinguida, con una explicación indecisa, articulada entre sollozos. Recuérdese que en ‘El ángel de los charrúas’ Zorrilla de San Martín llamaba inocente a esa raza y lamentaba su extinción inicua. En *Tabaré* vuelve sobre el mismo tema para justificar la voluntad exterminadora de Dios. Los charrúas, incapaces de regenera-

7. Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Trad. J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid-Buenos Aires, Gredos, 1962; t. II, *passim*. (Biblioteca Románica Hispánica).

8. Menéndez Pelayo, Marcelino. *op. cit.*; pp. 226-228.

ción cristiana, han desaparecido; concebidos en la iniquidad, en el pecado, en ellos han muerto por inescrutable designio; la justicia terrible del Dios de los castigos y las venganzas está hecha.[. . .] Esta incertidumbre quita en parte al retrato de la raza charrúa la seguridad de rasgos usada en las epopeyas para describir a los pueblos que en ellas se cantan”.<sup>9</sup>

El sentido heroico del personaje radica en un ser factible de redención; el sacramento del bautismo, que lo ha hecho nacer a una vida nueva, le permite su entrada en el reino de Dios. Pero también se da en él la lucha desesperada con el elemento bárbaro indígena y con la incompreensión de los españoles.

### *El tono*

La primera posibilidad de comprensión de *Tabaré* se apoya en la concepción de que no son necesarios en la epopeya ni un héroe en el sentido aristotélico, ni un tema histórico o legendario; la dulzura de tono, que podría parecer desajustada en un poema épico tradicional, concebido en función exclusiva de lo heroico, armoniza a la perfección con el modo lírico y elegíaco con que el autor desarrolló la historia, que en cambio de la firmeza épica, presenta “una vaguedad misteriosa”. Por esto *Tabaré* resulta un largo poema sentimental; ni su tema es histórico, ni lo son sus personajes: todo es producto de la fantasía de su autor. Zorrilla mismo reconocía el tono elegíaco dominante en su poema: éste debía ser el canto que brota de la naturaleza ante la extinción de una raza, la destrucción de una estirpe que se consuma en la figura de Tabaré, el mestizo de ojos azules; con él terminará su tribu. A este clima elegíaco se suma un tema semejante al que crean las *Rimas*: de delicada intimidad, suave y vago, sugerente más que demostrativo. Resulta fácil multiplicar los ejemplos de esta actitud; así en el Libro I, Canto I, X:

Vosotros, los que, al peso de la tarde,  
Inclináis, tristemente la cabeza,  
Y amáis el cielo cuando en él agita  
Su ala tremante la primera estrella;  
Calzáos las sandalias  
Con que hasta el alma del dolor se llega.

Idea que ya aparece en la “Introducción”, II:

Vosotros, los que amáis los imposibles;  
Los que vivís la vida de la idea;  
Los que sabéis de ignotas muchedumbres.  
Que los espacios infinitos pueblan,

Y de esos seres que entran en las almas,  
Y mensajes oscuros les revelan,  
Desabrochan las flores en el campo,  
Y encienden en el cielo las estrellas;

9. Zorrilla de San Martín, Juan. *op. cit.*; pp. 104-105.

Los que escucháis quejidos y palabras  
En el triste rumor de la hoja seca,  
Y algo más que la idea del invierno,  
Próximo y frío, a vuestra mente llega.

Y en el Libro II, Canto I, I, en su totalidad:

Los que sentís quejidos y palabras  
Donde el silencio reina,  
Y algo más que la idea del invierno  
Os sugiere el rodar de la hoja seca,

Escuchad el acorde arrebatado  
Al rumor misterioso de la selva;  
La voz de aquella noche sin aurora  
Que difunde su sombra en mi leyenda.

También puede citarse el Libro II, Canto II, III:

¿Qué impulso los condujo  
A la salvaje tierra americana?  
¡Quién sabe! Acaso el mismo misterioso  
Que úne las notas que en el aire vagan,

En prolongado acorde  
De transparentes arpas,  
Que suenan en el viento, en los recuerdos,  
En los vagos crepúsculos del alma;

Que, en las noches serenas,  
Y en los rayos de luna columpiadas,  
Se acercan, y se alejan, y, en los aires,  
Las lentas trovas del dolor ensayan;

Ese impulso secreto  
Que aún de entre las lágrimas  
Hace brotar a veces las sonrisas,  
Como luces que rielan en las aguas.

El sentido de vaguedad y de misterio que encierra *Tabaré*, se refuerza con la creación de seres vagos, indefinidos, espíritus invisibles que se mueven en el aire, semejantes a genios o silfos; espíritus a los que el poeta solicita entrada en su mundo para seguir al protagonista. (Libro III, Canto I, I y II). La presencia de estos seres crea una atmósfera musical, cuyos ecos se oyen todavía en el Libro III, Canto I, VI y VII:

Los rumores que pasan, van dejando  
Por la extensión vacía,  
Como esos remolinos que las barcas  
Hacen surgir del fondo de las linfas,

Resonancias que brotan en las sombras,  
Tumultos que se agitan,  
Silencios prolongados, que, de nuevo,  
Estallan en confusas vocerías,

O dan paso a una voz, triste y aislada,  
Voz que parece amiga,  
Y dice algo al oído, en una lengua  
Inteligible, pero nunca oída.

Quizá el más significativo de los ejemplos del tono lírico del poema sea el último, referido a las armonías de sonidos y silencios, a los que se compara con los remolinos que produce el río al paso de una nave.

Si por pasajes estas salidas líricas provocan un desajuste entre la naturaleza del tema y la blandura del tratamiento, hay otros, como los episodios guerreros y la “Introducción”, que sostienen el sentido épico del relato; así puede señalarse:

Lavantaré la losa de una tumba;  
E, internándome en ella,  
Encenderé en el fondo el pensamiento,  
Que alumbrará la soledad inmensa.

(“Introducción”, I)

Igual carácter tiene la presencia de Yamandú, en el Libro III, Canto II, XVI.<sup>10</sup> A Tabaré y al mundo de los blancos los rodea un halo de encantamiento, y este contraste con el mundo indígena de una variación que equilibra los elementos del poema, con un carácter épico lírico.

### *El pasado*

Del material poetizado por *Tabaré* surge un clima de melancolía y tristeza, con hondas resonancias becquerianas, para cantar la desaparición de la raza. Se trata de un tema nacido de la fantasía del autor, pero enmarcado en un contexto histórico: el correspondiente al pasado del Uruguay. El gusto por el pasado era un tema romántico que Bécquer había recogido y que expresaba así: “. . .No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar

10. Es el cacique *Yamandú*. Los indios  
Se alzan, y lo rodean.  
¿Qué quiere *Yamandú*? Reclama el mando  
Mostrando sus heridas y su fuerza.

Nadie como él se descompone el rostro.  
Con espantosa mueca,  
Ni lanza el alarido que, en la lucha,  
Brotó del hueco de su boca abierta;

Nadie como él, en el hinchado labio,  
La señal, atraviesa  
Que distingue a los indios de las tribus  
Que más espanto infunden en la guerra.

con lo que parece y volver los ojos con cierta triste complacencia hacia lo que ya no existe; ello es que en el fondo de mi alma, consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tiene para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa la puesta del sol de un día espléndido, cuyas horas llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre”.<sup>11</sup>

La diferencia entre Bécquer y Zorrilla consiste en que este último debe crear ese pasado, dado que la apenas naciente tierra americana no tiene los recuerdos que por siglos resguarda la historia europea. Las figuras humanas de su poema surgen con aspecto fantasmal, desde el fondo de una tumba, en la cual se guarda la raza extinguida. De esta circunstancia deriva el sentido de fantasma y de símbolo del que participa el héroe, como el Manrique becqueriano de “El rayo de luna”; pero en el uruguayo será espectro de una raza y símbolo de su destrucción. En *Tabaré* el gusto por lo fantasmal se advierte desde la “Introducción”; en el segundo apartado hay una invocación del poeta a los que aman las cosas imposibles, a los que conocen las muchedumbres que llenan los espacios:

Y de esos seres que entran en las almas,  
Y mensajes oscuros les revelan,  
Desabrochan las flores en el campo,  
Y encienden en el cielo las estrellas.

En la misma “Introducción”, apartado IV, se diseña todo el mundo fantasmagórico que habrá de encarnarse en el poema. A Zorrilla de San Martín lo guía el propósito de dar una interpretación del pasado, que sirva de punto de partida a la nueva nación, aún sin tradiciones locales que la definan. También en este intento se encuentra una semejanza con el pensamiento de Bécquer: “La vida de una nación, a semejanza de la del hombre, parece como que se dilata con la memoria de las cosas que fueron, y a medida que es más viva y más completa su imagen, es más real esa segunda existencia del espíritu en lo pasado, existencia más preferible y positiva tal vez que la del punto presente. Ni de lo que está siendo, ni de lo que será, puede aprovecharse la inteligencia para sus altas especulaciones, ¿qué nos resta pues de nuestro dominio absoluto, sino la sombra de lo que ha sido?”.<sup>12</sup>

### *La realidad y el sueño*

El hecho de operar con una realidad ya muerta, y de existencia casi desconocida, salvo para los estudiosos de etnografía, hace riesgosa y difícil la labor de Zorrilla de San Martín. El poeta logra evadirse de toda

11. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*. (En: *Obras Completas*. 2a. edición, Madrid, Afrodiseo Aguado S.A., 1950; p. 62).

12. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Op. cit.*; pp. 63-64.

intelectualización del objeto poético, al crear, por el juego de la fantasía, seres que pertenecen al mundo fantasmal, y que se mueven entre la realidad y el sueño: (“Introducción”, III)

Tipos que hubieran sido y no fueron,  
Y que aún el ser esperan;  
Informes creaciones, que se mueven  
Con una vida extraña o incompleta;

Proyectos, modelados por el tiempo,  
De razas intermedias;  
Principios sutilísimos que oscilan  
Entre la forma errante y la materia.

Y IV:

Tipo soñado, sobre el haz surgido  
De la infinita niebla;  
Ensueño de una noche sin aurora,  
Flor que una tumba alimentó en sus grietas:

Cuando veo tu imagen impalpable  
Encarnar nuestra América,  
Y fundirse en la estrofa transparente,  
Darle su vida, y palpitar en ella;

.....

Yo te ofrezco, ¡oh, ensueño de mis días!  
La vida de mis cantos, que en la tierra  
Vivirán más que yo. . . ¡Palpita y anda,  
Forma imposible de la estirpe muerta!

Ambos mundos, como en la rima LXXI, se manifiestan por igual y se entrecruzan en una sola visión: “No dormía: vagaba en ese limbo / en que cambian de formas los objetos, / misteriosos espacios que separan / la vigilia del sueño”.

Lo mismo ocurre en la rima LXXV, que liga elementos del mundo real y proyecciones de la fantasía: “¿Será verdad que cuando toca el sueño / con sus dedos de rosa nuestros ojos / de la cárcel que habita huye el espíritu / en vuelo presuroso? // ¿Será verdad que huésped de las nieblas / de la brisa nocturna al tenue soplo, / alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros? ”

Lo real se desrealiza, se tinte con un tono fantasmal; por este procedimiento, varias criaturas de Bécquer participan de doble vida: la del hombre real y la del ser misterioso, casi producto de un sueño.<sup>13</sup> Esta dualidad se encuentra con mayor frecuencia en personajes y hechos

13. Guillén, Jorge. “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”. (En: *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1962; pp. 143-186).

Cossío, José María de. “Moradora de las nieblas”. (En: *Poesía española. Notas de asedio*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1936; pp. 311-317).

de las *Leyendas*; así el ya citado Manrique; Fernando de Argensola, el de “Los ojos verdes”; el Conde de Gomara, de “La promesa”. En tal sentido es ilustrativa la comprensión de José Pedro Díaz, acerca de la fantasía de Bécquer, término que toma de Francesco De Sanctis: “. . . creemos posible identificar el proceso poético con la creación de un fantasma, de una figura capaz de significar el sentimiento o la experiencia del poeta”.<sup>14</sup>

### *El misterio*

La expresión del misterio es otro elemento común entre ambos poetas. Lo misterioso es el tema básico que impregna todas las *Leyendas*, que han sido caracterizadas así por César Barja: “Es siempre Bécquer [. . .] el poeta de los sueños maravillosos, de las visiones extraordinarias, de las apariciones quiméricas, de las armonías naturales, de las coloraciones brillantes, de las galas múltiples. . . Elementos sobrenaturales, fuerzas invisibles, cuadros de prodigio y de misterio, sorprendentes tradiciones, tal es lo que el prosista nos presenta”.<sup>15</sup> Es el misterio de la creación, de la intervención divina en las cosas humanas, no siempre clara a los espíritus que no son poéticos. Esta misma atmósfera invade también a varias rimas, en las cuales el misterio se encuentra referido al poeta (II, V) y a los seres (LXXV).<sup>16</sup>

Zorrilla de San Martín valora el misterio como entorno del asunto poético. No sólo aparece éste en composiciones juveniles, como “El ángel de los charrúas”, “La inspiración” y “El poema de las hojas”, sino que también se da bajo distintos aspectos en *Tabaré*: el protagonista siente “misteriosas reminiscencias por su madre”, muerta cuando era niño; la misma forma en que aparecen estos seres de fantasía es un misterio profundo, “Introducción”, III:

Y así cuajó en mi mente, obedeciendo  
A una atracción secreta,  
Y entre risas y llantos y alaridos,  
Se alzó la sombra de la raza muerta.

14. Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*. Madrid, Gredos, 1958; p. 279. (Biblioteca Románica Hispánica).

15. Barja, César. Citado por: Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español del siglo XIX*. Madrid, “*Revista de Filología Española*”, Anejo L., 1949; cap. VI, pp. 219-223.

16. “Saeta que voladora / cruza, arrojada al azar, / y que no sabe dónde / temblando se clavará; // hoja que del árbol seca / arrebatada el vendaval, / sin que nadie acierte el surco / donde al polvo volverá; // gigante ola que el viento / riza y empuja en el mar, / y rueda, y pasa, y se ignora / qué playa buscando va; // luz que en cercos temblorosos / brilla, próxima a expirar / y que no se sabe de ellos / cuál el último será; // ese soy yo, que al acaso / cruzo el muro, sin pensar / de dónde vengo, ni a dónde / mis pasos me llevarán”.

“Espíritu sin nombre, / indefinible esencia, / yo vivo con la vida / sin formas de l. idea. // . . . Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas, / y sé de esos imperios / de que ni e nombre queda. // Yo sigo en rauda vértigo / los mundos que voltean / y mi pupila abarca / la creación entera. // Yo sé de esas regiones / a do un rumor no llega / y donde informes astros / de vida un soplo esperan. // Yo soy sobre el abismo / el puente que atraviesa; / yo soy la ignota escala / que el cielo une a la tierra. // Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea. // Yo, en fin, soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta”.

“¿Será verdad que cuando toca el sueño / con sus dedos de rosa nuestros ojos / de la cárcel que habita huye el espíritu / en vuelo presuroso? // . . . ¡Yo no sé si ese mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros; / pero sé que conozco a muchas gentes / a quienes no conozco!”

En el Libro I, Canto II, V, Magdalena, al bautizar al niño, lo llena de la maravillosa gracia cristiana; todo este pasaje está traspasado por el efecto de fuerzas sobrenaturales.

Tabaré siempre es un ser caracterizado por el misterio; así se lo ve en el Libro II, Canto II, VIII y X:

Las grietas del sepulcro  
Han engendrado un lirio amarillento;  
Tiene el hálito triste de la muerte,  
Su extrema palidez y su misterio. (VIII)

—¿Lo sé yo, acaso? Ese hombre es un misterio,  
Todo misterio, Blanca.  
Al cruzar aquel bosque lo encontramos  
En actitud de duelo o de plegaria. (X)

Una fuerza misteriosa se interpone entre Tabaré y Blanca; al verla, él siente confusión y miedo:

Busca a la niña. y huye al encontrarla;  
Huye de la ilusión y del misterio.

Ligada a la imagen de la madre, la caída de Tabaré en la selva de Caracé, sobre el sepulcro de Magdalena, expresa nuevamente la idea del misterio:

¿Qué habló con el salvaje aquella noche  
El alma errante que en la cruz palpita?  
Es el secreto de la sombra eterna. . .

(Libro III. Canto I, VII)

Relacionado también con el aspecto fantasmal y misterioso, se puede analizar el mundo de genios, vírgenes y seres maravillosos que pueblan la selva en *Tabaré*. Bécquer escribió una leyenda, “Los ojos verdes”, sobre el espíritu de una fuente; “La corza blanca”, en la que aparecen genios, silfos y otros seres sobrenaturales; “El gnomo”, en la que dialogan mujeres jóvenes con el agua y el aire. En *Tabaré*, reminiscencias de esta sinfonía becqueriana se escuchan en el Libro III, Canto I, I a IV. Incluso se encuentra el símbolo de la hoja seca que cae del árbol; esta imagen de la hoja representa al poeta que llora en la rima V, y muestra la capacidad de entender la naturaleza y descifrar su oculto mensaje, en la leyenda “Las hojas secas”.

La posibilidad del poeta de captar ciertos aspectos de la realidad que el común de la gente no logra vislumbrar, señalado por la “Introducción” a *Tabaré*, demuestra que Zorrilla se sintió atraído por una tendencia casi mística del romanticismo, que procuraba lograr, por medio del lenguaje poético, la aprehensión de esa suprarrealidad. Esto implica también una compenetración profunda con la naturaleza, que contempla al hombre que pasa, ser finito y aún raza desaparecida, mientras ella permanece inmutable, símbolo de lo permanente. En este sentido la naturaleza es superior al hombre, al que contempla y acompaña en su

dolor de ser efímero. Es interesante este planteo en el comienzo del poema, en el Libro I.

### *El proscrito*

Frente a la naturaleza permanente, que es testigo del sufrimiento del hombre, éste se siente solo, reconociendo la soledad como una tristeza muy honda, y una compañera inseparable, a la que teme:

El Uruguay y el Plata  
Vivían su salvaje primavera;  
La sonrisa de Dios, de que nacieron,  
Aún palpita en las aguas y en las selvas;

Aún viste al espinillo  
Su amarillo *tipoy* ; aún en la yerba  
Engendra los vapores temblorosos,  
Y a la calandria en el *ombú* despierta;

Aún dibuja misterios  
En el *mburucuyá* de las riberas,  
Anuncia el día, y, por la tarde, enciende  
Su último beso en la primera estrella.

La naturaleza que rodea al Uruguay fue prefigurada por “El ángel del Guabiyú”; en esta leyenda exalta Zorrilla: “¡El Uruguay! inmenso raudal de plata que se desprende del corazón de la América para acariciar y fecundar las encantadas riberas uruguayas, risueños paraísos que el Creador se complació en plantar en mi patria, derramando en ellos a manos llenas la riqueza, la hermosura y la más ardiente poesía! ¡El Uruguay! extenso y bruñido espejo donde se retrata un cielo encantador de nácar y esmeralda, en cuyo marco parecen haberse realizado los más bellos ideales de los poetas! El que viaja por el Uruguay, el que contempla ya su magestuosa grandeza, ya sus caprichosas sinuosidades, se siente trasportado al centro de aquellos naturales jardines, de aquellos bosques de sauces y de palmeras; allí, en brazos de la más dulce melancolía, siente elevarse su espíritu a las regiones de lo ideal y de lo infinito, mientras que sus ojos ven escrito por doquiera, con caracteres de luz y de majestad, un nombre: ¡Dios! ”.

En la “Introducción” del poema, Tabaré surge de las inmensas soledades. En toda la composición del mismo aparece, implícita o explícita, la idea del proscrito, tan cara a la mentalidad de los románticos; tema importante, dada la característica del personaje: un mestizo, extraño entre los indios y misterioso y distinto entre los blancos. Es el hombre marginado, que no encuentra hogar permanente en ningún sitio; un desarraigado, para quien no existe una raza propia, ni una tierra a la cual pueda considerar suya. No tiene los signos de la barbarie que caracterizan a los indios, pero se siente distinto entre los españoles. La conciencia clara de su condición aparece en el pasaje en que ve a Blanca perderse para siempre:

El charrúa la vio tenue, impalpable;  
La siguió con estúpida mirada;  
La vio volver de nuevo la cabeza,  
Y ocultarse, por fin, entre los talas.

Cuando la vio perderse para siempre,  
Sintió la soledad. Toda su raza  
En él moría; muda, si quejarse,  
Hundíase en la noche de su alma.

(Libro II, Canto VI, V)

El mismo Zorrilla, en la leyenda en prosa antes señalada, alude a su situación como la de un proscrito: “¡Cuánto gozaba entonces al ver tus playas, adorada patria! ¡Cómo me envanecía de ser tu hijo! ¡Cómo vagaban mis recuerdos por mi hogar encerrado en tu seno! y sin embargo, proscrito, me alejaba de tí, te abandonaba”!. Este concepto, que había tenido su máxima expresión en la primera generación romántica rioplatense, conservaba su prestigio, y por eso no sólo el personaje es un desheredado de su patria, también el poeta se siente así. El tema había tenido resonancias en Bécquer; en la rima LII, el poeta le pide a las olas, al huracán y a las nubes de tempestad que lo lleven con ellas, ya que teme la soledad: “Llevadme, por piedad, adonde el vértigo / con la razón me arranque la memoria. . . / ¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!”.

Y algo semejante expresa la rima LXV: “¡Llegó la noche y no encontré un asilo / y tuve sed! . . . mis lágrimas bebí: / ¡y tuve hambre! . . . Los hinchados ojos / cerré para morir. // ¡Estaba en un desierto? Aunque a mi oído / de las turbas llegaba el ronco hervir, / yo era huérfano y pobre. . . ¡el mundo estaba / desierto. . . para mí!”.

### *Lo abismal*

Existe en *Tabaré* una obsesión constante del abismo. El poeta arroja la lira al fondo del abismo, para que ésta le refiera la historia, para que desde allí le conteste (“Introducción” I). Se anticipa así la descripción de los indios prisioneros del Libro II, Canto, IV:

Son el hombre-charrúa,  
La sangre del desierto,  
¡La desgraciada estirpe, que agoniza,  
Sin hogar en la tierra ni en el cielo!

Se estrechan, se revuelven,  
Las frentes sobre el pecho,  
En los ojos oscuros el abismo,  
Y en el abismo luz, luz y misterio.

Tabaré se halla al borde del abismo en el Libro II, Canto V, VIII; así siente que de su alma se levanta el indio feroz y temible que él había sepultado bajo la pupila azul:

Como del fondo obscuro del abismo  
Vuelan las aves negras,  
Del fondo de su alma se levantan  
Las fierezas ingénitas.

Blanca se encuentra frente a Tabaré como ante un abierto abismo, en el Libro II, Canto VI, IV. Otro sentido tiene este abismo en el Libro III, Canto IV, XIV; es ahora un abismo entrañable, que de ser salvado le entregaría al ser que ama:

La niña vio la luz en el abismo;  
Y alguien, que habló en su alma:  
“Esa es, le dijo, tu soñada lumbre;  
Pero ese abismo, sólo Dios lo salva”.  
.....  
Todo lo comprendió. Y amó a aquel hombre  
Como las tumbas aman;  
Como se aman dos fuegos de un sepulcro,  
Al fundirse en una sola llama;  
.....  
Como de dos deseos imposibles,  
Se unen las esperanzas;  
Cual se ama desde el borde del abismo,  
El vértigo que vive en sus entrañas.

Este tema es, en esencia, becqueriano; la rima LXXIV expresa notas semejantes: “Me sentí de un ardiente / deseo llena el alma: / Como atrae un abismo, aquel misterio / hacia sí me arrastraba. // Mas ¡ay! que de los ángeles / parecían decirme las miradas: / —¡ El umbral de esta puerta / sólo Dios lo traspasa! ”.

### *La fatalidad*

La idea de lo fatal se une estrechamente a la del abismo. En Bécquer, la fatalidad se hace presente en varias leyendas, y en algunas rimas muy características, como la LIII, en la que el pie quebrado aumenta la tensión adelantada por el futuro, con cierto tono fatídico. En *Tabaré* llega a tal extremo el sentido de lo fatal e inexorable del destino de la raza, que un crítico —Roberto Bula Píriz— afirma:

Tabaré es la soñada personificación de una estirpe muerta, que luchó por mantener su independencia y que por un designio de la Fatalidad estaba condenada a perecer:

La eterna noche  
Es solo del Creador la eterna ausencia.

La Fatalidad es el protagonista auténtico del poema. Tabaré está condenado anticipadamente por una ley ineluctable que dispone que una raza llamada salvaje deje lugar a una que se dice civilizada.<sup>17</sup>

17. Zorrilla de San Martín, Juan. *Obras sociales*. Edición, Estudio Preliminar y notas de Roberto Bula Píriz. Madrid, Aguilar, 1967; pp. 21.

Los *leit-motivs* refuerzan el sentido de fatalidad. El que comienza: “¡Cayó la flor al río!” anticipa, a partir del segundo canto del Libro I, la idea del desenlace infortunado de Magdalena, pero a la vez sirve para marcar mismo clima de fatalidad en diversas partes de la obra, aún cuando no se conozca el trágico fin de la española. En estos últimos casos apoya el sentido de premonición.

### *La figura*

La construcción de la figura o estampa es también un elemento de aproximación entre Bécquer y Zorrilla. En el español no se trata sólo de una posibilidad de la palabra; se sabe que ilustró algunas de sus rimas a medida que las escribía; de esta actividad hay pruebas con la rima LXXVI: en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, puede verse un apunte de una “gótica tumba”, sobre la que se ha colocado a una mujer de perfil. En la leyenda “Los ojos verdes”, al referirse a la imagen que ha quedado grabada en él desde que ha visto esos ojos, concede: “De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en éste que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día”. Y en otra leyenda, “Tres fechas”, menciona su cartera de dibujo, plena de ligeros apuntes hechos durante sus excursiones semiartísticas a Toledo.

En relación con esta modalidad, varias de las rimas logran una imagen plástica acabada en configuración del elemento poetizado; así ocurre en la rima LXVIII: “Noté, al incorporarme, / húmeda la almohada; / y por primera vez sentí al notar lo / de un amargo placer henchirse el alma. . .”. En la rima XLIII: “Dejé la luz a un lado, y en el borde / de la revuelta cama me senté; / mudo, sombrío, la pupila inmóvil / clavada en la pared. // ¿Qué tiempo estuve así? No lo sé: al dejarme / la embriaguez horrible del dolor, / expiraba la luz, y en mis balcones / reía el sol”. En la XLV: “En la clave del arco mal seguro, / cuyas piedras el tiempo enrojeció, / obra de cincel rudo, campeaba / el gótico blasón. // . . . Penacho de su yelmo de granito / la hiedra que colgaba en derredor / daba sombra al escudo, en que una mano / tenía un corazón”. Y en la rima LXX: “¿Cuántas veces trazó mi triste sombra / la luna plateada, / junto a la del ciprés que de su huerto / se asoma por las tapias! . . . Cuando en sombras la iglesia se envolvía, / de su ojiva calada, / ¿cuántas veces temblar sobre los vidrios / vi el fulgor de la lámpara!”. En la rima LXXIII: “Cerraron sus ojos / que aún tenía abiertos, / taparon su cara / con un blanco lienzo, / y unos sollozando, / otros en silencio, / de la triste alcoba / todos se salieron. // La luz, que en un vaso, / ardía en el suelo, / al muro arrojaba / la sombra del lecho, / y entre aquella sombra / veíase a intervalos, / dibujarse rígida / la forma del cuerpo”. . . . Y en la rima LXIV: “Las ropas desceñidas, / desnudas las espadas, / en el dintel de oro de la puerta, / dos ángeles velaban”.

A estas configuraciones del mundo real hay que sumarles las imágenes de lo irreal creadas por el sueño; ambos mundos se confunden, se borran sus límites, y por esta razón participan de una misma vida; así la rima LXVIII: “No sé lo que he soñado / en la noche pasada; / triste, muy triste debió ser el sueño, / pues despierto la angustia me duraba”.

En Zorrilla de San Martín se animan los fantasmas, hasta cobrar

existencia y realidad a partir del momento en que el poeta abre la tumba de la raza muerta: estos seres, rescatados del olvido, adquieren formas humanas. La construcción de la imagen de cada uno está cabalmente lograda, y los personajes así diseñados son símbolos de las razas que se enfrentan. La naturaleza forma el marco en el cual se insertan las figuras. Y en la descripción de esta naturaleza, Zorrilla muestra flexible maestría; crea un mundo que acompaña a sus héroes, y en medio de él coloca a Magdalena, (Libro I, Canto I, VII y VIII):

Y, los que no cayeron,  
Huyen despavoridos por las breñas,  
Dejando sangre en la salvaje playa,  
Y una mujer en la sangrienta arena.

.....

Parece flor de sangre;  
Sonrisa de un dolor; es la primera  
Gota de llanto, que entre sangre tanta,  
Derramó España en nuestra virgen tierra.

Pálida como el lirio,  
Sola con vida entre los muertos queda.

.....

En el Canto II, Magdalena será un ser envuelto en una infinita tristeza, más una sombra que una mujer, que se moverá en el escenario, en el que surgirá la figura de Tabaré, el de los ojos azules. Y por fin, la estampa del sueño, el de la vida en el mestizo, el de la muerte en Magdalena, completa este primer libro, X:

La madre lo estrechó; dejó en su frente  
Una lágrima inmensa, en ella un beso,  
Y se acostó a morir. Lloró la selva,  
Y, al entreabrirse, sonreía el cielo.

Y XI:

Hijo y madre ya duermen los dos sueños.

En el Libro II, Canto I, desfilan en apretada danza las figuras de los caciques indios por los que el autor se pregunta; de ellos ya nada, o casi nada queda, ni siquiera el recuerdo. Este pasaje evocador, con el tema del *ubi sunt*, aparece también en Bécquer, aunque el poeta español no se pregunte directamente qué se han hecho las golondrinas de la rima LIII, pues las que volverán serán otras y no aquéllas a las que espera el amante.

En el panorama de América, Zorrilla coloca a Gonzalo de Orgaz, Luz y Blanca, su esposa y su hermana, respectivamente (Canto II). La creación de una estampa alcanza pleno sentido plástico en el mismo Canto II, XI:

Duermen los indios prisioneros, duermen.  
Tendidos en el suelo, como masa  
De bronce, que se mueve y que palpita,  
Con aliento vital en las entrañas.

Sobre aquellas cabezas que en los brazos  
Y entre cabellos rígidos descansan,  
No se siente pasar un solo ensueño;  
Nada invisible por los aires anda.

Pero entre el grupo de dormidos cuerpos,  
Despierta una figura se destaca,  
Inmóvil, con los ojos encendidos,  
Clavada en el vacío la mirada.

Las horas, una a una, la encontraron,  
Como una sombra vana:  
La vio la noche, la abrazó el insomnio  
Y así la halló la claridad del alba.

Esta misma imagen continúa en el canto III, I:

Entre el grupo cobrizo, allí entregado  
A su profundo sueño,  
Siempre tropezaré vuestra mirada  
Con dos ojos diabólicos despiertos.

Pasajes como los señalados aparecen a lo largo de todo el poema. En algunos, la imagen se hace desde la realidad distinta que es el ensueño:

Es que cierra los ojos, y, no obstante,  
Ve su forma flotar, entre los velos  
De una aurora confusa, muy remota,  
Que ilumina el nacer de sus recuerdos.

¿Es ella la que flota en su pasado?  
¿Es la blanca visión de sus ensueños?  
A una mujer tan blanca como aquella,  
Oyó cantar los cánticos maternos.

Se puede establecer una relación entre este último texto y las rimas XIV y LXXV.

También puede compararse la figura de don Gonzalo de Orgaz, cuando se entera de la suerte de su hermana (Libro III, Canto III, IX) y la rima XLII:

Cuando se lo dijeron,  
La planta vaciló de Don Gonzalo,  
Perdió el mundo las formas a sus ojos,  
Y, para no caer, se asió de un árbol.

Zumbaron sus oídos,  
Con gritos y lamentos prolongados,  
Y ese llanto sin lágrimas que riega  
La raíz del dolor, secó sus párpados

(Libro III, Canto III, IX)

Cuando me lo contaron sentí el frío  
de una hoja de acero en las entrañas,  
me apoyé contra el muro, y un instante  
la conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche;  
en ira y en piedad se anegó el alma. . .  
y entonces comprendí por qué se llora,  
y entonces comprendí por qué se mata.

### *La naturaleza*

El tratamiento de la naturaleza es un nuevo elemento de aproximación entre las obras de Zorrilla y Bécquer. Para el análisis de esta relación se partirá del distingo que hace José P. Díaz entre *natura naturata* y *natura naturans*, en su estudio sobre Bécquer; al referirse a la primera explica: “El hecho poético consistirá entonces en la relación que el poema pueda establecer entre dos entes: (hombre y mundo) de índole diferente. En una relación de este tipo, la naturaleza es *natura naturata*, una mera existencia que testimonia, por su fijeza o por la repetición cíclica y eterna de sus movimientos, el frágil devenir y perecer de lo humano[. . .] Los acontecimientos naturales, de una manera general, el mundo físico, sirven de marco a la imagen dramática de la vida humana. El contraste que así se produce agudiza el sentimiento de nuestra temporalidad y señala su dirección irreversible. La naturaleza contempla inmóvil, mudo e invariable —o repetido— testigo, el fluir y el perecer de los hombres”. Como ejemplos de lo que significa para la poesía este fluctuar de las cosas y del hombre, que Antonio Machado llamó “palabra en el tiempo”, pueden señalarse las rimas XXIX: “¿Cuánto duró? Ni aun entonces / pude saberlo; / sólo sé que no se oía / más que el aliento, / que apresurado escapaba / del labio seco. / Sólo sé que nos volvimos / los dos a un tiempo”; XL: “Sus manos entre mis manos, / sus ojos en mis ojos, / la amorosa cabeza / apoyada en mi hombro, / Dios sabe cuántas veces, / con paso perezoso, / hemos vagado juntos / bajo los altos olmos, / que de su casa prestan / misterio y sombra al pórtico. / Y ayer. . . un año apenas / pasado como un soplo”, [. . .]; XLIII: “¿Qué tiempo estuve así? No sé: al dejarme / la embriaguez horrible del dolor, / expiraba la luz y en mis balcones / reía el sol. // Ni sé tampoco en tan horribles horas / en qué pensaba o qué pasó por mí. / Sólo recuerdo que lloré y maldije, / y que en aquella noche envejecí”; LXX: “¿Cuántas veces al pie de las musgosas / paredes que la guardan / oí la esquila que al mediar la noche / a los maitines llama! // ¿Cuántas veces trazó mi triste sombra / la luna plateada, / junto a la del ciprés que de su huerto / se asoma por las tapias! ”; LIII: “Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar, / y otra vez, con el ala a sus cristales / jugando llamarán. . .”.

Con respecto a la *natura naturans*, a la que Díaz llama además naturaleza y fantasía, señala que "...también vive ella por sí misma, capaz de encarnar en su propio movimiento vital los movimientos espirituales del poeta. En una visión neoplatónica del universo, Bécquer hace circular por lo inanimado la misma corriente espiritual de que se siente animado él mismo". La rima XVI es un magnífico ejemplo: "Si al mecer las azules campanillas / de tu balcón, / crees que suspirando pasa el viento / murmurador, / sabe que, oculto entre las verdes hojas, / suspiro yo. // Si al resonar confuso a tus espaldas / vago rumor, / crees que por tu nombre te ha llamado / lejana voz, / sabe que entre las sombras que te cercan / te llamo yo. // Si se turba medroso en la alta noche / tu corazón, / al sentir en tus labios un aliento / abrasador, / sabe que, aunque invisible, al lado tuyo / respiro yo".

Partiendo de esta clasificación, tan ajustada a la realidad de la poesía de Bécquer, se analizará cómo el distingo aparece en *Tabaré*. De las dos variantes de *natura* se encuentran numerosas formas en Zorrilla; tal vez sean más intensas y más hondamente sentidas aquellas en que trasmite al mundo exterior un sentimiento. Resulta interesante considerar en primer término el sentido de eterno testigo de la fugacidad del hombre que adquiere en el Canto I, del Libro I. En el Libro II, Canto V, I, se vuelve a conseguir esa imagen de la naturaleza como cuadro perfectamente compuesto, en el que se destacan distintos elementos a medida que se fija en ellos la atención del poeta. Este paisaje, sin embargo, es independiente del estado de ánimo de los personajes y del poeta, que hace gala de su maestría en el arte de reflejar la vida de la naturaleza, con alarde que se encuentra en otros pasajes del poema.

Si se buscan ejemplos del segundo modo en que puede aparecer la naturaleza, basta analizar el Libro III, Canto I, I a VII; todo está visto en él a través de los ojos afiebrados de *Tabaré*:

Tabaré escucha. En el profundo hueco  
De sus ojos inmóviles,  
Introduce los dedos el delirio,  
Que atruena sus cabezas con sus voces.

Y ora fugaces, ora persistentes,  
Comenzaron entonces  
A hablar, y cobrar vida, los espacios,  
La tierra. el aire, el corazón del bosque.

Resulta aún más intensa la visión de la naturaleza que acompaña la muerte del indio, y con él, la de su raza; Libro III, Canto VI, XII:

El sol entre los árboles  
Ha dejado su adiós más lastimero,  
Triste como la última mirada  
De una virgen que muere sonriendo.

Cuelgan, entre los árboles del bosque,  
Largos crespones negros:

Cuelgan, entre los árboles las sombras,  
Que como aves informes, van cayendo.

Cuelgan, entre los árboles del bosque,  
Tules amarillentos;  
Cuelgan, entre los árboles, los últimos  
Lamos de luz, como sudarios trémulos.

### *La versificación*

Bécquer prefiere un tipo de composición breve y escueta; así aparecen sus *Rimas*. Partiendo de esa simplicidad, Zorrilla elabora un largo poema de tono semejante. El tema elegido por Zorrilla requería una extensión mayor, a la que presta agilidad el tipo de composición estrófica que adopta: el cuarteto que se llamó *becqueriano*, por utilizarse frecuentemente en las *Rimas*; un cuarteto que combina endecasílabos graves con heptasílabos graves, o agudos; el heptasílabo corresponde a la sección del endecasílabo determinada por el apoyo de la sexta sílaba. Este tipo de cuarteto, en el que se combinan hepta y endecasílabos, se introdujo bajo diversas formas en el siglo XVI, para la adaptación de las estrofas horacianas; en el momento en que Bécquer lo retoma, gozaba de popularidad en España, como puede verse en el estudio de José P. Díaz; pero quienes lo cultivaron eran poetas menores y sin mayor trascendencia. Los ejemplos pueden multiplicarse en las *Rimas*; así la LII: “Olas gigantes que os rompéis bramando / en las playas desiertas y remotas, / envuelto entre la sábana de espumas, / llevadme con vosotras! ”; la LIV: “Cuando volvemos las fugaces horas / del pasado a evocar / temblando brilla en sus pestañas negras / una lágrima pronta a resbalar”; la LVIII: “¿Quieres que de ese néctar delicioso / no te amargue la hez? / Pues aspírale, acércale a tus labios, / y déjale después”.

Una valiosa observación en cuanto a la versificación de *Tabaré* destaca Enrique Anderson Imbert: “Como si Zorrilla quisiera machacar en las diferencias entre charrúas y españoles, hace prevalecer, cuando hablan los primeros, la tendencia del guaraní paraguayo a la acentuación aguda de las palabras, y así la rima se hace aguda sólo cuando hablan los charrúas: cuando Tabaré responde a Blanca (Libro II, Canto III, IV); cuando los indios gritan frente al cadáver del cacique (L. III, C. II, XII); cuando Yamandú reclama el poder y llama a la guerra (L. III, C. II, XVI y XVII); cuando Tabaré, que ha vencido a Yamandú, tranquiliza a Blanca (L. III, C. IV, XIV). Sólo la española Magdalena moribunda, habla con pentasílabos llanos (L. I, C. II, X); sólo su hijo Tabaré, al estremecerse con el recuerdo misterioso de la madre muerta, habla con pentasílabos agudos (L. II, C. III, IV)”.<sup>18</sup> Este paso brusco de formas llanas a agudas determina un corte que rompe la monotonía posible en una larga serie de versos de igual tono.

18. Anderson Imbert, Enrique. “La originalidad de Zorrilla de San Martín” (En: *Los grandes libros de occidente y otros ensayos*. México, Ediciones De Andrea, 1957; pp. 151-152. (Colección Literaria, 5).

Libro II, Canto III, IV: “— ¡Tú hablas al indio! ¡Tú, que de las lunas / Tienes la claridad! / ¡Por qué lo hieres con tu voz tranquila, / Tranquila como el canto del *sabid*?”; Libro III, Canto

Retomando el tema de la extensión, es interesante recordar que a pesar de la diferencia aparente que surge de las formas breves usadas por Bécquer y el largo poema de Zorrilla, pueden encontrarse algunos puntos de contacto: en primer lugar, las *Rimas* ordenadas temáticamente, constituyen algo semejante a un tratado sobre diversos motivos: la poética becqueriana, el amor triunfante, el desengaño amoroso y la soledad del amante. Es verdad que dentro de esta uniformidad hay variaciones, y que cada una de las rimas constituyen un cuadro con su propio marco que las distingue de las demás. Zorrilla, al dividir su obra en "Libros", "Cantos", y "partes" diseña breves poemas, con los cuales separa distintos momentos, cuadros, lugares, personajes, recuerdos. Y encadena todos estos elementos diferentes por medio de *leit-motivs*, que confirman el poema mayor.

### *Rasgos de estilo*

Resta por analizar un rasgo: el retorcimiento de la frase, característico de la lírica de Bécquer, que comienza por los complementos y deja el núcleo gramatical para el final de la estrofa. Se marca así una suspensión narrativa. El mismo recurso se da en Zorrilla: "¡Cuántas noches lloraron su rocío / De aquel charrúa sobre el cuerpo enfermo!" (L. II, C. IV, VI); "Sobre el sayal del monje, / Del charrúa quedó la primer lágrima;" (L. II, C. VI, VI); "Tras él, clamores de dolor y angustia / Turban del bosque el funeral silencio. . ." (L. III, C. VI, III); "Ya un sollozo de Blanca, aún abrazada / de Tabaré con el inmóvil cuerpo. . ." (L. III, C. VI, IX).

### *Conclusión*

El intento de mostrar la pervivencia de formas y modos becquerianos en la obra de Zorrilla de San Martín de ninguna manera quita méritos a *Tabaré*; por el contrario, hace más evidente el valor de haber concretado una obra que resulta más original si se tiene en cuenta el ajuste que el autor logró al armonizar un tema de carácter épico con un sentimiento hondo de la naturaleza americana, y unirlos en una forma lírica, diferente a lo conocido.

Mirta Griselda Nuñez

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*

---

II, XII: "¡Ahú! ¡Dejad al muerto! / ¡Dejad al *tubichá*! / ¿Por qué sopláis las llamas de sus fuegos? / ¡Dejad al muerto, *Añang*!"; Libro III, Canto II, XVI: "¡Ahú! grita, con grito prolongado / Aquí, en el *urunday*, / El indio *Yamandú* clavó su lanza. . . / ¡Nadie la arrancará!"; y XVII: "¡Nadie, prosigue el indio, estremeciendo / La turba con su voz, / Nadie, la lanza que clavó mi brazo / De su tronco arrancó!"; Libro III, Canto IV, XIV: "¿Por qué la virgen hiere con los labios / Al indio *Tabaré*, / Que ha contado las horas de sus noches / Todas negras correr?"; Libro I, Canto II, X: "Duerme, hijo mío. Mira, entre las ramas / Está dormido el viento; / El tigre en el flotante camalote, / Y en el nido los pájaros pequeños; / Hasta en el valle / Duermen los ecos"; Libro II, Canto III, IV: "— ¡Oh, sí! Yo sé que acechas / Mis horas de dolor; / Sé que remedas alas de jilgueros / Donde yo estoy".



AMOR, NOCHE Y POESIA EN LA OBRA  
POETICA DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER  
Y EN UN CUENTO  
DE ROBERTO J. PAYRO

*I. Origen de la estructura general del cuento "Poesía"  
en el concepto de poesía y amor de Bécquer.*

La historia del cuento se apoya en tres elementos fundamentales, íntimamente relacionados: amor, poesía y noche. Los tres tienen exacta correspondencia en expresiones dramáticas, épicas y líricas. Amor y poesía forman una unidad de acción y contenido, mientras que la noche es el ámbito donde se produce el desarrollo dramático. Entre las dos primeras se entabla la dialéctica que concluye en la expresión poética del personaje principal: el aprendiz de payador Pancho. Como vínculo de ambos está la noche, que permite la aparición de la leyenda del payador Santos Vega y su desarrollo temático.

Después de la descripción inicial, a modo de escenografía, un acontecimiento precipita el diálogo entre los peones de la estancia de don Juan Manuel García. Una "exhalación", como dice el autor, trae a colación el tema de las almas de los difuntos. Se habla de varias categorías de ellas de acuerdo con las virtudes que tuvieron en vida, y el coloquio culmina con una pregunta burlona de uno de los personajes al aprendiz de payador:

Por su irritabilidad de enfermo, a don Braulio se le ocurrió lanzarle un sarcasmo disimulado, sólo manifiesto por el tonito arrastrado y cantor:

—Y los payadores, decime. . .<sup>1</sup> (p. 139)

Entonces se cumple la inspiración y quedan unidos en una sola expresión los temas de las almas y de Santos Vega, símbolo de todos los payadores, esto es, de los poetas y de la poesía:

Pancho contrajo con esfuerzo los músculos de la cara, sintió en la garganta una especie de nudo, pero logró contestar, como si alguien le dictara las palabras:

1. Payró, Roberto J. *Pago Chico y Nuevos cuentos de Pago Chico*. 11a. ed. Buenos Aires, Losada, 1967 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 36).

Los payadores de láy,  
los payadores de veras,  
no mueren nunca, paisano,  
ni son ánimas en pena. . .  
¡siguen cantando no más,  
lo mismo que Santos Vega! . . . (p. 133)

La impresión en quienes oyen es muy profunda; después que en silencio se han retirado uno a uno, cuando va a hacerlo Pancho, ocurre el episodio final en el que se manifiesta la unión de amor y poesía:

Y al pasar junto a la puerta, ya tenebrosa, de la cocina, en medio de la envolvente y acariciadora sombra, sintió Pancho de pronto un hálito más intenso, más tibio, más húmedo que el de la noche, y una vocecita que susurraba junto a su oído:

— ¡Pancho! ¿Quién te enseña esas cosas tan lindas?

Y él, azorado un instante, trémulo y atrevido luego, como un héroe que es todavía un recluta, abrazó con ímpetu a Petrona y — ¡Vos! — la besó en la boca. (pp. 133-134)

Payró, excepcionalmente, ha puesto a este cuento un título y un epígrafe que revelan el sentido de su composición al dar un indicio de las fuentes de donde extrae la relación entre amor y poesía: “poesía eres tú”, tomado de la “Rima XXI” de Bécquer, quien comienza a expresar este concepto en la “Rima IV”, en la cual establece la eternidad y la omnipresencia de la poesía. De ella el poeta no capta en sus obras sino reflejos<sup>2</sup>:

No digáis que agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira.  
Podrá no haber poetas; pero siempre  
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso  
palpiten encendidas;  
mientras el sol las desgarradas nubes  
de fuego y oro vista;

Mientras el aire en su regazo lleve  
perfumes y armonías;  
mientras haya en el mundo primaveras,  
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance  
las fuentes de la vida  
y en el mar o en el cielo haya un abismo  
que al cálculo resista;

2. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Con un prólogo semblanza de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. 10a. ed. Madrid, Aguilar, 1961.

Mientras la humanidad, siempre avanzando,  
no sepa a do camina;  
mientras haya un misterio para el hombre,  
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma,  
sin que los labios rían;  
mientras se llore sin que el llanto acuda  
a nublar la pupila;

Mientras el corazón y la cabeza  
batallando prosigan;  
mientras haya esperanzas y recuerdos,  
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen  
los ojos que los miran;  
mientras responda el labio suspirando  
al labio que suspira;

Mientras sentirse puedan en un beso  
dos almas confundidas;  
mientras exista una mujer hermosa,  
¡habrá poesía!

La estructura de esta poesía consta de dos partes: la primera estrofa, es un prólogo; las restantes, agrupadas de a pares, son su desarrollo. En el prólogo se dice que la poesía es eterna y que trasciende por ello a los mismos poetas. Quiere decir el poeta que antes que esta, nuestra poesía, hecha de palabras y según nuestro arte y entendimiento, hay otra anterior que es su causa, aunque no declara cuál es ella explícitamente. En las otras estrofas, se percibe un movimiento o itinerario ascendente desde lo más cercano a lo más lejano, de lo más bajo a lo más alto, de lo más material a lo más espiritual; tránsito cuyos pasos o grados pueden discernirse del modo siguiente:

1. *La naturaleza*; que consta de estas partes:
  - a: agua (ondas)
  - b: fuego (sol)
  - c: aire (aire)
  - d: tierra (primavera-mundo)
2. *La sabiduría o el saber*; que son:
  - a: ciencia (ciencias naturales)
  - b: cálculo (ciencias físico-matemáticas)
  - c: destino (¿?)
  - d: misterio (¿religión?)
3. *El sentimiento*; es:
  - a: el gozo y la pena
  - b: el genio y la memoria

#### 4. *El amor*

El amor es, pues, el sumo grado poético consumado en el beso que confunde las dos almas.

En otra rima, la XXI, identifica Bécquer la poesía con la mujer amada:

¿Qué es poesía? , dices mientras clavas  
en mí tu pupila azul;  
¿qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía. . . eres tú.

En las dos últimas estrofas están el beso y la respuesta a la amada, que en el cuento de Payró se resumen en el renglón final:

— ¡Vos! — la besó en la boca.

## II. *La noche. Niveles de su significado en la estructura de "Poesía".*

De la tríada amor-poesía-noche, la noche es considerada por Payró como espíritu y como fenómeno natural. En ambos niveles constituye el escenario de la acción. Sin embargo en el primer caso, la noche como sentimiento, corresponde a una estructura conceptual íntima de la obra; mientras que en el segundo, la noche como fenómeno natural, lo hace a una estructura externa. En aquel plano íntimo la noche es un elemento lírico; el segundo plano no es sino una manifestación física o sensible, esto es, hablando con términos teatrales, escenografía. Como escenario y trasfondo lírico es muy frecuente en obras románticas argentinas. En el caso de Payró, y en general en todos aquellos en quienes aparece el tema de Santos Vega o de los payadores, constituye, además, un elemento principal y obligatorio.

En *La cautiva* Esteban Echeverría, primer poeta romántico argentino, ubica varias escenas en el ámbito nocturno como noche de los espíritus y como correspondencia anímica de la acción y de los personajes<sup>3</sup>. José Hernández, como todos los autores tradicionales argentinos,

3. Echeverría, Esteban. *La Cautiva. El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Angel J. Battistessa. Ilustraciones de Eleodoro E. Marengo. 2a. ed. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958.

Una de ellas pertenece a la segunda parte, "El festín", que en sus versos iniciales dice:

Noche es el vasto horizonte,  
noche el aire, cielo y tierra.  
Parece haber apiñado  
el genio de las tinieblas,  
para algún misterio inmundado,  
sobre la llanura inmensa,  
la lobreguez del abismo  
donde inalterable reina. (p. 23)

Más adelante incluye el autor el tema de los espíritus nocturnos. Echeverría contrapone a la noche del festín salvaje y de la huida la alborada en que el cristiano destruye al indio. El romanticismo de los personajes se extiende a los elementos naturales, que pasan a constituir un ámbito armónico de la acción. El escenario nocturno se repite en la sexta parte, "La espera", donde concuerda con la agonía de Brian. Aquí la descripción encabeza un desarrollo dramático,

presenta en *Martín Fierro* una noche de los espíritus.<sup>4</sup> Pero la más importante y que tiene profunda conexión con la del cuento "Poesía", es la correspondiente a una Edad de Oro del gaucho argentino.<sup>5</sup> La descripción más extensa y circunstanciada del ámbito nocturno en relación con el arte de los payadores fue hecha por Rafael Obligado en *Santos Vega*.<sup>6</sup> En Obligado se amalgaman los influjos nacionalistas y poéticos de Echeverría y de Bécquer. Es por ello que *Santos Vega* constituye la culminación del ideal patriótico y poético al mismo tiempo. El poema está dividido en cuatro cantos de temática y ubicación temporal diferentes, pero en todos ellos tiene importancia primordial la noche. En el primero, "El alma del payador", Obligado se vale de múltiples referencias y descripciones de la noche y del día para demostrar la perduración en el campo argentino de la existencia del payador muerto, símbolo de la

---

como en el cuento de Payró. Los actores, que en la primera parte eran los espíritus y el genio de las tinieblas, son ahora los dos protagonistas:

Triste, oscura, encapotada  
llegó la noche esperada,  
la noche que ser debiera  
su grata y fiel compañera;  
y en el vasto pajonal  
permanecen inactivos  
los amantes fugitivos. (p. 75)

En este punto, la relación con Payró es evidente en la personificación de la noche, no como es: triste, oscura y encapotada, sino como debería ser en forma ideal: grata y fiel compañera, con lo cual se quiere sugerir la imagen de una esposa y, en este caso concreto, de María como modelo romántico de esposas.

4. Hernández, José. *Martín Fierro. El Gaucho Martín Fierro. La Vuelta de Martín Fierro*. Edición crítica de Angel J. Battistessa. Ilustraciones de Alberto Güiraldes. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958.

5. En el canto II, versos 193 y 198, la noche, de acuerdo con la épica tradicional, está vista como una transformación al modo de la tierra del mito de las edades, cuyo desarrollo se extiende desde el verso 139:

Entonces. . . cuando el lucero  
brillaba en el cielo santo,

hasta el 255, donde se introduce la clásica comparación del pasado con el presente: "pero aura. . . ¡barbaridá! . . .".

En este contexto épico y mítico el ámbito nocturno concuerda con el de "Poesía", de donde puede inferirse que se trata también de una Edad de Oro, dada la naturaleza épica de *Pago Chico*. Compárese esta estrofa con la escena de Payró:

Y verlos a los gauchos al cáir la noche  
en la cocina riunidos,  
con el juego bien prendido  
y mil cosas que contar,  
platicar muy divertidos  
hasta después de cenar.

La última referencia a la noche en *Martín Fierro* surge en una disputa de payadores entre el protagonista y un moreno, quien define los cantos de la noche como "secretos misterios", "ruidos" sin origen visible y "ecos que responden".

6. Obligado, Rafael. *Poesías*. Edición dirigida y prologada por Augusto Cortina, con un "Romance final" de Carlos Obligado. 6a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 19 (Colecc. Austral, 197).

tradición. Sin embargo, aunque su figura puede ser vista en cualquier momento, incluso en las noches neblinosas y tormentosas, su música sólo puede ser oída en las noches claras y serenas. En el segundo canto, “La prenda del payador”, el músico se encuentra con la mujer amada y, en plena noche, se manifiesta su arte:

Cerró la noche. Un momento  
quedó la Pampa en reposo,  
cuando un rasgueo armonioso  
pobló de notas el viento.  
Luego, en el dulce instrumento  
vibró una endecha de amor,  
y, en el hombro del cantor,  
llena de amante tristeza,  
ella dobló la cabeza  
para escucharlo mejor. (p. 174)

En el tercero, el payador, llegando ya la noche, interrumpe el juego de los gauchos para cantarles un himno patriótico que ensalza a los nuevos héroes nacionales. Al final, cuando ya es noche, los incita a la lucha. En “La muerte del payador”, último canto, Juan sin Ropa, personificación del diablo y del progreso, despierta a Santos Vega de su sueño nocturno, lo desafía a una disputa poéticomusical y lo vence en “una triste noche oscura”. Esta última parte es una alegoría de la lucha entre Progreso y Tradición, realizada con notable ambigüedad y con evidentes contradicciones en lo profundo, pero en todo caso concorde con la realidad nacional. Su significado es, como en *Martín Fierro*, el fin de la edad de oro.

Hay muchos puntos de contacto entre Payró y los escritores argentinos mencionados, cosa que podría hacerse extensiva a Bécquer, a Cervantes, como se verá, y en general a cuantos retomaron de alguna manera el tema tradicional antiquísimo de la noche, el amor y la música. En primer lugar, el hecho de que la noche es el ámbito en que se manifiestan las almas y la música de Santos Vega (trasfondo órfico). En segundo lugar, a veces es el mismo poeta quien presenta directamente la temática de lo nocturno, a veces lo hace por intermedio de personajes que la incluyen en sus cuentos; pero siempre se da una escena en que hay un payador que canta o un hombre sobresaliente que cuenta, por un lado, y los paisanos que escuchan, por otro. En tercer lugar, debe notarse cómo la noche y la tierra o la pampa se personifican invariablemente e independientemente de la corriente literaria en que el autor milita, en armonía con los buenos o malos sucesos. Por otra parte, la noche bella recuerda la edad de oro ya pasada. En ella se restauran el amor y la poesía o la música, y el buen orden de las cosas. En esta noche la memoria mira hacia atrás, retorna a la bondad del tiempo ido y vuelve para advertir acerca de la tristeza y miseria del presente. Por ello muchas veces se la incluye en alegorías que, como en el poema de Obligado y en el cuento de Payró, simbolizan ejemplares luchas entre el bien y el mal, y es buena si triunfa aquél, pero mala si lo hace éste. El quinto aspecto, en todo consecuente con el anterior, es el sentido dramático de la acción y de los personajes que se mueven en la noche, la cual se convierte en un

trasfondo de naturaleza escénica, cosa que es evidente en Obligado, por ejemplo, cuando habla del campo como *escena*.

En la obra de Payró la noche, además de servir de escenografía, es sobre todo el elemento que relaciona en una unidad de sentimiento el amor y al poesía. La profundidad intencional de la concepción de la noche en este autor es mayor que en los precedentes, puesto que ellos dejan el ámbito nocturno en el plano de las correspondencias anímicas con los personajes actuantes sin ahondar en el sentido de éstas, o en el de la escenografía, dentro de una estética romántica y, en última instancia, en el nivel de lo obligatorio impuesto por el mismo tema tratado: las almas y Santos Vega. En Payró, la noche, como núcleo de sentimiento, es generadora del conflicto dramático, por cuanto pertenecen a su misma constitución íntima los elementos dramáticos en juego. A medida que nos acercamos a estructuras más externas, la noche va perdiendo profundidad porque, como en los autores anteriores, se transforma paulatinamente en ente escenográfico. Para comprender en todo su valor la obra de Payró debe tenerse en cuenta la verdadera profundidad de la concepción de lo nocturno; pero esto sólo podrá ser logrado en gran parte si se reconoce y valora cuál es su relación con la poesía de Bécquer, quien, tanto en las *Rimas* cuanto en las *Leyendas*, considera ciertos aspectos tradicionales no tenidos en cuenta por otros poetas argentinos, pero sí por Payró.

Todo el conflicto dramático del cuento se desarrolla en tres niveles, de los cuales el primero y generador es la noche. Esta intuición de la noche como originaria del amor y de la poesía se cumple de dos modos estilísticos; el primero corresponde a la noche en cuanto amor, mediante la personificación; en el segundo caso, la noche en cuanto poesía, el autor no acierta a concretar sus concepciones en una forma estética adecuada y es por ello que recurre a la repetición y acumulación inconsistente de atributos. Si bien en el primer caso la realización es pesada y convencional, el concepto noche = amor se resuelve bastante bien en las imágenes. Pero no ocurre así en el segundo, donde las imágenes se esfuerzan penosamente en transmitir una leve sensación de la igualdad noche = poesía.

En la composición del cuento intervienen cuatro partes descriptivas. La primera está concebida a modo de introducción; la última, como conclusión; las dos intermedias sirven de desarrollo paralelístico de los temas generados en la primera. La noche como amor aparece en la primera y última parte, mientras que su aparición como poesía es más compleja y gradual. En las tres primeras partes se señala el influjo psicológico de la noche sobre los personajes, similar en todos y de manera para ellos imperceptible; pero en la última se produce evidentemente. Dice en la introducción:

La noche de verano había caído espléndida sobre la pampa poblada de infinitos rumores, como mecida por un inacabable y dulce arrullo de amor que hiciese parpadear de voluptuosidad las estrellas y palpar casi jadeante la tierra tendida bajo su húmeda caricia. (p. 130)

Se describe aquí la noche en vínculo amoroso con la pampa, personificadas ambas para contrastar con nitidez el aspecto activo y masculino de la noche o del cielo nocturno y el pasivo y femenino de la tierra. Aunque

no afecten el sentido de esta unión, deben ser advertidas la confusión y ambigüedad del período, causadas por la falsa relación de la palabra *mecida*. En el párrafo siguiente se personifica también la brisa:

La brisa, cálida como una respiración, se deslizaba entre las altas hierbas agostadas, fingiendo leves roces de seda, vagos susurros de besos.

Continúa en la descripción de las luciérnagas la imagen del amor conyugal, idea principal, idea subyacente de esta introducción: “Las luciérnagas bailaban una *nupcial* danza de luces”.

La imagen central consiste, pues, en las nupcias de la noche con la tierra, con lo cual quieren declararse la propiedad engendradora de aquella en contacto con un ser fecundo, según la señalada oposición de principios activo y pasivo. Esta unión tiene en la cultura hispana raíces que van mucho más allá de sus orígenes latinos y griegos.

En otro nivel la noche es activa también respecto a los hombres, y no solamente con la tierra. En este caso la imagen matrimonial es un símbolo de la potencia germinadora de la inspiración sobre el espíritu, cosa que se confirma con el influjo psicológico constante del ámbito nocturno:

Era una noche de ensueño, de esas que tienen la virtud de infiltrarse hasta el alma, sobreexcitar los sentidos, encender la imaginación. (p. 130)

Así dice en el primero de los párrafos descriptivos. Más adelante continúa:

Y los peones de la estancia de don Juan Manuel García, tendidos en el pasto, al amor de las estrellas, iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche.

En el segundo es presentado Pancho; se advierte el influjo nocturno y aparece el otro elemento esencial de la noche, todavía muy velado, en el carácter payadoresco del personaje y en la imagen del pájaro cantor, concluida en la tercera parte:

Pancho, el aprendiz de payador, que andaba siempre a vueltas con la guitarra y se esforzaba por descubrir el mágico secreto de Santos Vega, con el instinto del pájaro cantor que reclama a su compañera, querida en secreto, Pancho que vio aparecer en la puerta de la cocina la delgada silueta de Petrona, destacándose en negro sobre el fondo rojizo y cambiante del fogón, agregó melancólico y penetrado: . . . (p. 131)

En esta parte se asoma a la noche Petrona. Pancho recibe entonces el doble influjo de la noche, como los paisanos restantes, y el de la mujer amada. Es en la tercera parte donde la íntima relación inspiradora de la noche y de Petrona comienza a manifestarse claramente. Al mismo tiempo, completándose la imagen del pájaro cantor, se evidencia también el efecto de la noche sobre la misma mujer y el poder mágico que en ella ejerce la palabra poética:

Petrona se había acercado y, en la sombra más espesa del alero, escuchaba, invadida también por el avasallador hechizo de la noche y por el encanto de la palabra del payador. Como la compañera todavía indecisa del pájaro cantor estaba suspensa de sus trinos, hipnotizada ya, pero sin tender las alas todavía. (p. 131)

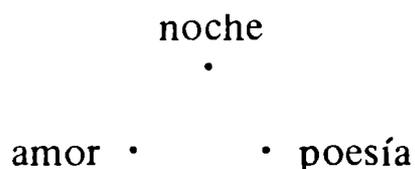
Aquí ya son perfectamente evidentes los tres elementos de la trilogía amor-noche-poesía.

Después del desafío de don Braulio tiene lugar la inspiración poética en Pancho, quien, como si alguien le dictara las palabras, improvisa los versos que llegan a los circunstantes con el mismo efecto con que habían sido movidos por la noche, lo cual es signo inequívoco de la igualdad entre poesía y noche:

Eran versos, inconscientemente medidos, y los lanzó con ritmo marcado y sentimental. A los otros les llegaron al alma. Hubo un silencio prolongado y lleno de sensaciones. . . Luego, uno a uno, fueron desgranándose los paisanos saturados por *la poesía total de la noche*. (p. 133)

Del mismo modo que la palabra poética y la noche colmaron el alma de los paisanos, así ocurre con Petrona. Pero en ella, ese silencio prolongado y lleno de sensaciones y esa saturación con la poesía total de la noche, se transfiguran en la culminación del amor.

La tríada amor-noche-poesía puede ser representada esquemáticamente del modo siguiente:



donde amor y poesía son los elementos activos o dramático-épicos, según se ha visto, y la noche, el lírico que contiene ambos. Podría decirse que, en realidad, lo activo aquí es la noche y que por ello le pertenece la acción épico dramática. La noche es hasta ahora una confluencia notoria de elementos psicológicos concretos (sentimientos, motivaciones, etc.), con un trasfondo ideal, originario y sentimental, tomado el sentimiento como entidad independiente no sujeta a persona. En el primer caso, contrapuesto al segundo, la personificación, es decir, la encarnación de una realidad o principio en personas particulares, es la principal característica. Ahora bien, en esta personificación existen dos elementos: lo personificado y lo que personifica, como dos seres, uno interior y otro exterior que lo manifiesta. El primero es genérico y abstracto; el segundo, particular y concreto. De la sustantividad de aquél depende la adjetividad de éste, que es su manifestación. Así pues, el núcleo de donde surge esta manifestación personal, el sentimiento puro y uno, lo naturalmente lírico, contiene todos los elementos restantes en esencia; es cada uno de ellos y los tres al mismo tiempo, sin poder diferir en ninguno. Del mismo modo la *naturaleza* es anterior a la persona manifestada, que pugna por retornar a ella. Puede completarse, pues el esquema precedente de la siguiente manera:

Noche I	Espíritu	Lírica
amor – noche II – poesía	alma	épica
hombre – noche III – mujer	cuerpo	dramática

De la noche primera se desciende por grados a través de sus distintas manifestaciones. Tomando un nivel acorde, llamo a la primera noche, total y una: Espíritu. En el segundo grado se produce la manifestación en tres seres distintos de la noche primera: amor, segunda noche y poesía. Por ser grado intermedio es personificación del primero, pero al mismo tiempo esencia y origen del tercero, del cual es abstracción, así como concreción del anterior. Su característica es anímica y se advierte en su actividad netamente psicológica. Aquí debe considerarse, pues, el amor en cuanto amor, la poesía en cuanto tal, y del mismo modo la noche. Pero en el tercer grado los tres seres adquieren carácter corpóreo: la noche se convierte en un fenómeno físico natural y sensible; amor y poesía, por su parte, existen en cuanto hay seres humanos que les dan vida: Pancho, aprendiz de payador; Petrona, moza de una estancia.

Así como se parte del centro originario, puede hacerse inversamente desde el ciclo más externo, esto es, desde los personajes actuantes en el cuento. Entonces se hacen evidentes tres estratos, de los cuales el primero (anterior tercer grado) es dramático; el intermedio, épico; el último, núcleo original, lírico. Significa esto que, si bien la inspiración reside en un movimiento lírico, en el caso específico de Payró se encamina naturalmente hacia una exteriorización épico-dramática que culmina en el drama.<sup>7</sup>

Desde el punto de vista de lo psicológico, si se hace un análisis de la conducta de los personajes, se encuentra que en un primer plano son seres comunes movidos por sus intereses particulares y ubicados en un determinado tiempo y lugar, y en un ámbito: el campo y la noche. Actúan según su propia conciencia, pero también impulsados. En un segundo plano existe en ellos un mecanismo anímico activado por el influjo externo de la noche, que opera como motivador. Más todo lo que hacen nace, además, de potencias y posibilidades espirituales anteriores a los actos mismos, que residen, en parte, en el propio espíritu de los seres que actúan, pero también, en parte, en otro espíritu primero, en el cual tiene aquél su centro y modelo, y del cual es imagen.

El alejamiento, entonces, de aquel centro nocturno, sentimental, lírico e innominado, que, pasando por lo genérico épico, llega a lo exterior y personal de la dramática, constituye el itinerario natural de la obra de Payró y del romanticismo. Sin embargo, no debe pensarse que sea itinerario privativo de este autor y de esta corriente artística, puesto que en más o menos aparece indefectiblemente en toda obra literaria de toda época. Pero donde se da con mayor claridad es en la poesía tradicional, en especial la de carácter popular (no vulgar), en que se

7. Lo que Payró es un movimiento natural desde lo épico-lírico hacia lo dramático, tiene cierta relación con las teorías del origen de la tragedia de Aristóteles y de Nietzsche. Para aquél está en la épica homérica, para éste, en el sentimiento musical épico-lírico de un coro del cual se disgregan formas gradualmente más personales y corpóreas.

inspiran tanto el romanticismo cuanto Payró. El Romancero es en este sentido un ejemplo típico del movimiento de las tres categorías de la realidad que en función de estética se llaman géneros, no sólo en la estructuración íntima de cada uno de los romances, sino que incluso en la histórica.<sup>8</sup> Algo similar podría decirse de la poesía de Bécquer.

### III. Configuración de la idea de la noche en los tres niveles estéticos.

*El drama.* Corresponde al nivel corporal exterior. Según su relación con el desarrollo dramático, los personajes se dividen en dos categorías: principales son Pancho y Petrona; secundarios, los peones de la estancia, a su vez divididos por jerarquías.

La acción dramática, en este nivel, corresponde al conflicto amoroso entre Petrona y Pancho y está ubicada en tiempo y lugar en una noche de verano en el campo. La composición del cuento está constituida por partes narrativas y descriptivas alternadas. Las narrativas se refieren a la acción de Pancho y Petrona y los paisanos; las descriptivas al escenario nocturno. De aquellas hay que destacar que las correspondientes a Pancho en relación con los peones son dialogadas y ocupan un lugar secundario en la acción. En cambio, las correspondientes a Pancho con Petrona no son dialogadas sino al fin de la obra, cuando el desenlace se produce. En la constitución de las partes narrativas en que interviene Petrona se encuentran elementos paralelísticos que determinan otros tantos momentos de la acción. Puede afirmarse, por esta circunstancia, que la acción dramática está íntimamente ligada a la persona de Petrona y a sus apariciones. Para destacar con nitidez estos momentos semejantes a los actos de una obra teatral, Payró emplea un elemento de gran contraste: la contraposición cromática de la oscuridad nocturna y la luz de un fogón, que surge a través del rectángulo de la puerta de la cocina. Esta misma luz sufre con el transcurso de la acción modificaciones que en cada caso adquieren diferentes valores simbólicos. Un sentido semejante tienen el fuego y la luz en muchas leyendas de Bécquer, quien por su parte repite tópicos antiquísimos. El cuento, pues, permite ser dividido en actos, cada uno de los cuales corresponde a sendos momentos de la acción dramática.

1. La obra comienza con una descripción del escenario: el ámbito nocturno. Inmediatamente se pasa a los personajes, comenzando por los peones de la estancia. Aparece entonces, para introducir la acción, la luz roja del fogón:

Y los peones de la estancia de don Juan Manuel García, tendidos en el pasto al amor de las estrellas, *iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina*, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche. (p. 130)

Así entran en la escena los peones. Hay que destacar dos rasgos interesantes: el primero es la conjunción “y” que encabeza el párrafo y

8. Para este problema, cf. Menéndez Pidal, Ramón. *La Epopeya Castellana a través de la literatura española*. 2a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1959. También Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

enlaza el escenario con un primer plano incluido en él. Podría decirse que la luz roja del fogón equivale a la que un iluminador proyecta sobre partes o personajes de la escena durante una representación, para destacarlos o agregarles caracteres o atributos en virtud de ciertos valores especiales contenidos en el color y en el efecto luminoso. En segundo lugar, hacia el final del párrafo presente se reitera un aspecto de la noche: el influjo psicológico sobre los personajes, que posteriormente incidirá cada vez más en la acción.

Los actores de este primer acto son los peones. La acción se desencadena cuando una luz repentina surca el aire.

2. El segundo acto comienza con la aparición de Petrona en el marco iluminado de la puerta. Inmediatamente provoca esto la acción en Pancho, aprendiz de pavadador, quien se pone a la cabeza de los peones. Puede afirmarse por ello que Petrona gobierna la acción principal, mientras que Pancho, la secundaria con los peones:

Pancho, el aprendiz de payador, que andaba siempre a vueltas con la guitarra y se esforzaba por descubrir el mágico secreto de Santos Vega, con el instinto del pájaro cantor que reclama a la compañera, querida en secreto, Pancho, que vio aparecer en la puerta de la cocina la delgada silueta de Petrona, *destacándose en negro sobre el fondo rojizo y cambiante del fogón*, agregó melancólico y penetrado. (p. 131)

Muchos e importantes son los elementos que deben destacarse en este párrafo. Aparece el personaje Pancho como símbolo del que es poeta porque ama la poesía. El autor insiste mucho en el aprendizaje y en el esfuerzo del poetizar para contrastarlo más adelante con el poder de la inspiración. La búsqueda poética es para Pancho algo instintivo que el amor dirige. Amor, por supuesto, no es aquí más que Petrona, la hermosura poética inspiradora. El poder inspirador de la mujer hace que el muchacho tome la palabra y gobierne desde ese momento el diálogo de los peones. A este poder inspirador se une el de la noche, realzado por un simbolismo de colores: Petrona se presenta en el marco rojo luminoso de la puerta como una silueta destacada en negro, como negra es también la noche. La luz del fogón cumple, entonces, dos funciones: destaca el personaje femenino en la escena y lo une cromáticamente a la noche, lo cual constituye una realización artística atinada de los conceptos señalados en el análisis de las estructuras.

Una palabra empleada de un modo peculiar advierte aquí acerca del poder inspirador de la hermosura femenina. Se trata del relativo *que*, referido a Pancho: “[...] Pancho, *que* vió aparecer la delgada silueta de Petrona [...] agregó [...]”. Esta palabra es aquí pronombre relativo, por cuanto posee un antecedente nominal y es sujeto en la oración que encabeza. Pero puede interpretarse también como conjunción causal o temporal-causal. En esta relación de causa y efecto la parte activa o causante corresponde a Petrona, pues es su aparición la que induce al hombre a la acción. En este acto Petrona hace entrar a Pancho en la acción principal gobernada por ella y logra, al mismo tiempo, que él guíe la secundaria.

3. El tercer acto es mucho más extenso que los anteriores y en él interviene un factor que, complicando la trama, lleva al desenlace final:

Petrona se había acercado y, en la sombra más espesa del alero, escuchaba, invadida también por el avasallador hechizo de la noche y por el encanto de la palabra del payador. Como la compañera todavía indecisa del pájaro cantor estaba suspensa de sus trinos, hipnotizada ya, pero sin tender las alas todavía. Y Pancho continuó [. . .] (p. 131)

En la última línea (*y Pancho continuó*) se relaciona este personaje con la escena anterior por medio de *y*. La correspondencia de párrafos sería, pues:

Pancho [. . .] agregó melancólico y penetrado: [discurso de Pancho y de Petrona]. Y Pancho continuó [. . .] (p. 131)

La aparición de Petrona señala un nuevo cambio en la acción. Ahora es ella quien recibe el influjo de la palabra del payador más el de la noche. Simbólicamente, por otra parte, la mujer se ha acercado al hombre y penetra, además, en las sombras de la noche (nuevo símbolo), tras abandonar el marco iluminado de la puerta. De este modo se realiza el enlace entre amor y poesía, y la fusión de amor y noche.<sup>9</sup>

Pancho continúa hablando hasta que uno de los peones lleva el desarrollo dramático a su nudo. Una acción secundaria provoca, así, el desenlace de la principal. Es el momento en que don Braulio pregunta a Pancho acerca del destino de los payadores más allá de la muerte. Entonces se cumple la inspiración y el payador poetiza. El acto poético concluye la acción secundaria, ya que sus actores, los peones, se van alejando poco a poco.

4. Ese mismo poetizar, nudo del drama, provoca el desenlace en la cuarta y última parte. Todos los peones se fueron, sólo quedan Pancho y Petrona:

*Y al pasar junto a la puerta, ya tenebrosa, de la cocina, en medio de la envolvente y acariciadora sombra, sintió de pronto un hálito más intenso, más tibio, más húmedo que el de la noche, y una vocecita que murmuraba junto a su oído:*

— ¡Pancho! ¿Quién te enseña esas cosas tan lindas?

Y él, azorado un instante, trémulo y atrevido y luego, como un héroe que es todavía un recluta, abrazó con ímpetu a Petrona y — ¡Vos! — la besó en la boca. (p. 133)

Los dos personajes se unen al fin. Ambos están inmersos en la noche, puesto que, significativamente, el fogón se ha apagado. Esta unión en la noche es el símbolo perfecto de la íntima relación entre noche, amor y poesía.

*La Lírica.* Los párrafos descriptivos iniciales contienen en germen todos los elementos de la noche que luego irán apareciendo desenvueltos en el transcurso de la historia. Se advierten en esta descripción tres aspectos diferentes del ámbito nocturno, individualizados en sendas partes

9. Bécquer, en la última parte de la leyenda "Tres fechas", presenta una escena semejante, tanto en lo formal, cuanto en lo simbólico de la composición.

separadas. El primero consiste en la imagen matrimonial de la noche, como ya se ha visto; el segundo, en la contemplación de ella por los hombres; el tercero, en el efecto que produce en quienes están incluidos en su interior. Cada uno de estos aspectos, por otra parte, presenta de alguna manera los tres niveles estéticos, pero están ellos subordinados en este plano al lírico dominante, el cual emerge con claridad en todo el contexto. El lirismo del primer aspecto es la celebración nupcial, que el autor concreta a modo de epitalamio. Su fundamento es musical y da sentido a toda la composición. No se trata aquí de las nupcias de la noche por sí mismas, como *imagen* de unión, sino de la musicalidad de su celebración en el canto y en la danza del epitalamio, como *sentimiento* (Gefühl). En el segundo, es lírico el sobrecogimiento y la emoción inefable de quienes contemplan la noche. En el tercero, el éxtasis y el arrebató que experimentan los hombres bajo su poder.

El autor trata de sugerir artísticamente, por otra parte, cada uno de estos aspectos, aunque no lo logra plenamente. En la *noche mística* o nupcial trata de emplear todos los elementos sensoriales posibles, así como las imágenes más sugestivas, pero tiene sumo cuidado de no introducir la vista en las descripciones:

La noche de verano había caído espléndida sobre la pampa poblada de infinitos rumores, como mecida por un inacabable y dulce arrullo de amor que hiciese parpadear de voluptuosidad las estrellas y palpar casi jadeante la tierra tendida bajo su húmeda caricia. La brisa, cálida como una respiración, se deslizaba entre las altas hierbas agostadas, fingiendo leves roces de seda, vagos susurros de besos. Las luciérnagas bailaban una nupcial danza de luces. (p. 130)

La *noche contemplada* o contemplativa está descripta con la vista. La intención del autor en este caso es deslindar netamente lo que es experiencia (sentimiento) de lo que es contemplación (visión). Desde el punto de vista de la técnica, es un intento de transcripción literaria del impresionismo plástico, dado en la indefinición del espacio, de la luz, las cosas y los *planos*:

El horizonte producía extraña impresión de claridad, aunque en derredor no pudiera discernirse un solo detalle, ni en los planos más próximos. (p. 130)

En el último aspecto, la *noche activa*, se la considera como potencia inspiradora de manera cuasi psicológica:

Era una noche de ensueño, de esas que tienen la virtud de infiltrarse hasta el alma, sobreexcitar los sentidos, encender la imaginación. (p. 130)

*La épica.* En este nivel la noche da sentido a múltiples elementos tradicionalmente unidos a ella. Se presentan transformados al modo de la tierra y giran en torno al poeta. Si se construyera una serie de círculos concéntricos, de los cuales el externo fuera el más importante y el que diera sentido a los restantes, que harían sucesivamente lo mismo con los cada vez más internos hasta llegar al centro, se tendría la imagen muy aproximada de la relación que existe entre los temas diferentes que integran este plano de la noche épica y que, ordenados desde el mayor al

menor, son: las nupcias de la noche (se entiende cielo nocturno) con la tierra; la edad de oro; la inspiración y gobierno de la poesía; la didáctica poética; la enseñanza de las almas y sus jerarquías; la vida bienaventurada. Pero del mismo modo que se consideran los temas como dependientes en concentricidad del círculo externo, es también lógico suponerlos subordinados al punto central, que aquí sería la vida bienaventurada.

a) *El mito de las nupcias de la noche con la tierra*

Payró, no es posible decir hasta qué punto con conocimiento del mito teogónico, pero con evidente sabiduría en cuanto a su relación y significado en la composición del cuento, retoma y reelabora una de las más antiguas y difundidas tradiciones religiosas del mundo: las nupcias del cielo nocturno con la tierra. En todos los pueblos el sentido de este mito tiene un componente común. Se trata del conocimiento, recuerdo y nostalgia del estado paradisiaco inicial que esta unión significa.<sup>10</sup> En la cultura grecolatina aquel primer paraíso está expresado por el mito de las edades, en particular por la Edad de Oro. Otro elemento común es la creencia de la perduración, después del alejamiento del cielo, de un vínculo entre ambos que permitiría a quien lo conociera remontarse hasta él. Este motivo, junto con el anterior, ha perdurado en las tradiciones místico-musicales de la religión dionisiaca, del orfismo y el pitagorismo, donde la escala hasta el cielo es de naturaleza musical.<sup>11</sup> Esta tradición ha pasado al cristianismo como fundamento de su teología musical y desde allí, a las literaturas europeas.<sup>12</sup>

b) *La edad de oro*

En todos los casos la noche de la Edad de Oro tiene ciertas características peculiares imprescindibles, entre las cuales pueden ser notados el cielo estrellado y sereno; el silencio de los campos contrastado por rumores de los elementos o por suaves sonidos de cantos e instrumentos; el amor apacible. Todos estos elementos existen en cierta manera en "Poesía", prefigurados en la introducción y desarrollados a lo largo de la historia, con lo cual se cumple el más importante de los fines del mito: ser fuente ejemplar de la armonía del universo. En este sentido, la música, encarnada aquí por el payador, es la potencia que conserva o restaura esa armonía.

En la literatura española el tema ha sido tratado con asiduidad desde sus orígenes con más o menos variantes, pero siempre con el componente musical.<sup>13</sup> Quizá el ejemplo más relacionado con el cuento sea el del

10. Cf. Eliade, Mircea. *Mitos, Sueños y Misterios*. Traducido por Lysandro Z. D. Galtier. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961. Para este punto en especial el Cap. III: *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*; pp. 75-93; y el Cap. VIII: *La Tierra-Madre y las hierogamias cósmicas*; pp. 187-229.

11. Guthrie, W. K. C. *Orphée et la Religion Grecque. Etude sur la pensée orphique*. Traduit de l'Anglais para S. M. Guillemin. Paris, Payot, 1956.

12. Spitzer, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963.

13. *Idem*.

famoso discurso de don Quijote tomado como prólogo de la tragedia de Grisóstomo <sup>14</sup>, considerando, pues, esta relación no tanto desde el punto de vista de la comunidad de elementos propios de la edad de oro, cuanto de su funcionamiento en la estructura de la historia integra a modo de núcleo originador del drama. Debe recordarse que don Quijote se ubica en la perspectiva de la edad de hierro y *recuerda* la de oro, por eso la de Grisóstomo es una tragedia; pero los personajes del cuento de Payró *están* en la edad de oro, por tanto el resultado obligatorio es un drama. La existencia de una tragedia en el ámbito enteramente feliz y lleno de armonía de esta edad sería un contrasentido absoluto. La misma oposición que hay entre “Poesía” y la historia de Grisóstomo y Marcela, se da también con respecto a los restantes cuentos de la obra, puesto que dentro del ciclo épico del conjunto de ellos, “Poesía” representa justamente el mito de la edad de oro. <sup>15</sup>

### c) *La inspiración y el gobierno de la poesía*

“La Musa es una figura como no se ha revelado a ningún otro pueblo. Su nombre —el único nombre divino griego que ha entrado en todos los idiomas europeos— se ha consagrado de tal manera entre nosotros con todas sus derivaciones (‘música’, etc.), que corremos peligro de interpretarlo conforme a nuestros conceptos de lo estético y artístico. Nada podría ser más erróneo. La musa es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad, se llaman a sí mismos sus servidores (*prospoloi*), sus ‘secuaces’ (*therápontes*) o ‘profetas’ (*prophétai*) y les dedican su veneración piadosa y ritual. Píndaro hasta llama a la Musa su ‘madre’ (*Nem., III*). Aquellos inspirados son plenamente conscientes de que no pueden reivindicar para sí lo que nosotros tan soberbiamente llamamos fuerza creadora, sino que no son más que *escuchas*, mientras que la diosa misma es la que canta”.<sup>16</sup> Esto que Walter F. Otto dice acerca de la inspiración poética corresponde a la poetización del *aprendiz de payador*, pues en él se realiza “como si alguien le dictara las palabras”. La misión del

14. Marasso, Arturo. *Cervantes. La Invención del Quijote*. Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1954; pp. 86-95.

15. Cuando se compara “Poesía” con el resto de *Pago Chico* y *Nuevos cuentos de Pago Chico*, surge el interrogante inevitable de cuál es la relación que guardan el tema, el clima y los personajes con los de los cuentos restantes, que, en general, están dedicados al asunto político, social y “económico” de Pago Chico. De los veintidós que contienen los dos volúmenes, sólo parecen escapar la ley común “Poesía” y “El diablo en Pago Chico”. Ambos se caracterizan por tener sus historias ubicadas fuera del pueblo; el último se refiere a un acontecimiento real con explicaciones fantásticas en apariencia (en realidad se trata de una alegoría del extranjero pernicioso enemigo de la tierra y de sus hijos, por lo cual es la exacta contraposición de “Poesía”, algo así como una destructora edad de hierro). En “Poesía”, por el contrario, se reproduce un hecho cotidiano y sin trascendencia como es la reunión de los paisanos tras la tarea habitual. Por el lugar y por el suceso en sí mismo o por los personajes se advierte que no tiene relación con los otros cuentos. En cuanto al clima, es notable también la incompatibilidad con el del pueblo. Si además de esto se tiene en cuenta la concepción heroica del gaucho, como hace Lugones en *El Payador*, y que los paisanos son “peones de la estancia de don Juan Manuel García”, nombre que quiere sugerir la idea del caudillo histórico y la época en la cual el gaucho completó su dimensión heroica, se llega por otro camino a la misma Edad de Oro, o por lo menos a la de los héroes, al modo de Hesíodo.

16. Otto, Walter F. *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968; p. 34.

poeta es cantar lo verdadero y lo grande. Sin embargo, también es suya la misión apolínea de cantar la comprensión, la medida y el orden, impuesta por la voluntad imperiosa del dios.<sup>17</sup> En Pancho; salvadas las distancias, como en la Sibila del libro sexto de la *Eneida*, el cuerpo sufre y resiste, pero la profetización al fin se cumple. El sentido de la poesía del joven adquiere ahora otra dimensión, como se comprobará por otros datos, puesto que ha sido inspirado por “alguien” semejante a Apolo, el instaurador de órdenes. En el cuento el joven gobierna con su palabra incluso a los ancianos mismos y a él llegan a honrar porque posee el “mágico secreto de Santos Vega”, que no es otro que el del dios, en cuya autoridad “fundan los Estados sus instituciones legales, es él quien indica el camino a los colonos emigrantes, es el patrono de la gente joven que entra en la adolescencia, el conductor de la edad viril, el dirigente de los ejercicios físicos del hombre noble. El muchacho, al convertirse en hombre, le consagra su larga cabellera. Apolo es el señor de gimnasios y palestras. Así, en la fundación de una ciudad, Píndaro le ruega que la pueble de hombres recios y capaces (*Pít., I, 40*).<sup>18</sup> Todo esto de alguna manera está en “Poesía”, claro que adaptado a la tierra y sin la nobilísima profundidad griega.

#### d) *La didáctica poética*

En lo que antecede queda expuesto el contenido de este subtítulo. Aquí se demostrará de qué manera la sabiduría poética va ganando terreno en profundidad y autoridad sobre quienes naturalmente tienen el derecho de la didáctica que da la vida.

Característica de la épica es que los héroes mayores en experiencia y años transmitan a sus discípulos conocimientos vitales. Caso típico en la literatura argentina es el de Martín Fierro cuando aconseja a sus hijos y al de Cruz. También puede mencionarse *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, donde el autor desarrolla épicamente la idea del “hacerse hombre”.

Los viejos tienen en la épica la virtud de conocer profundamente los secretos de la vida, como Anquises o Néstor.

En el cuento de Payró todos los personajes, exceptuada Petrona, se agrupan en tres categorías: los viejos (don Marto y don Braulio); sus jóvenes sucesores (Pancho y Juan, respectivamente); los peones (no intervienen (innominados) o lo hacen pero son amonestados por los viejos, como Jerónimo). De todos sobresale y dirige el diálogo Pancho. En su estructura se nota una evidente simetría entre los jóvenes y los viejos: se relacionan de a pares, correspondiente el primero a don Marto y Pancho, y el segundo a don Braulio y Juan. Don Marto, presentado como “el viejo don Marto”, es quien abre el diálogo:

— ¡De qué dijunto será es'ánima! —exclamó el viejo don Marto, santiguándose una vez pasado el primer sobrecogimiento. (p. 130)

Una interpretación surge de uno de los peones, Jerónimo, caracterizado como miedoso:

17. *Idem*; p. 111.

18. *Idem*; pp. 117-118.

— ¡Por la luz que tenía, de juro que de algún ray! —contestó medrosamente Jerónimo.

Don Marto no lo cree así y niega burlonamente:

¡De ánde sacás! . . . —dijo—. Si aquí no hay rays dende el año dies, cuando echamos al último quéstaba en Uropa. . . después de los ingresos. . . ¡Ray! Aura todos somos rays. . . y no tenemos corona, si no somos hijos del patrón. . . Será más bien de algún inocente. (p. 130)

Su teoría es retomada por Pancho, quien desde ese instante dirige la conversación. Don Marto coincide con las teorías que expone el joven y hasta les añade algún detalle completando magistralmente lo dicho por éste. Más adelante, cuando dice que las luciérnagas son los cigarros de las almas vagorosas, don Marto presenta su propia explicación; pero el payador se opone a ella. El diálogo entre los dos es interrumpido por una pausa, signo seguro de la indecisión del viejo. Entonces, Pancho saca ventajas a su interlocutor:

— ¡Si son ‘linternas’! —explicó don Marto magistral.  
—Luciérnagas, querrá decir, don. . . —siguió Pancho, impertérrito—. Parecen bichitos, es verdá, pero son los cigarros de las ánimas pitadoras.  
— ¡Callate! Y entonces en invierno, ¡por qué no pitan?  
—Sí, pitan. . . ¡Pero tienen frío y s’encierran en las casas a pitar al lau del jogón!  
— ¡Vaya un cigarro! ¡Si no quema el juego! . . .  
— ¡Los dijuntos son fríos! ¡Estaría güeno que tuvieran juego caliente! ¡Quema el otro, acaso, el de las ánimas en pena?  
Hubo una pausa. (p. 132)

Pancho supera ahora a don Marto por sus argumentos más elaborados y por su vocabulario más exacto, gracias a su cultura superior de payador. En adelante, el viejo expresa admiración por el joven:

Por eso, en cuantito tocan l’Hino Nacional, es un frío que da calor y que le corre a uno por el lomo.  
— ¡Ah, balaquiador lindo! — gritó don Marto, no sin admiración reprimida. (p. 132)

A partir de este momento la admiración se convierte en respeto: la figura del poeta se impone paulatinamente:

Y luego, con cierto matiz respetuoso, alentador como un premio en labios de tal paisano, agregó [don Márto]:  
Y, diga, don. . . (p. 133)

El anciano trata al joven con el apelativo “don”, que en el lenguaje de la tierra tiene un neto valor jerárquico, y con el tratamiento respetuoso de “usted”. El reconocimiento y la aprobación y respeto de un mayor (su ex maestro) son para el joven signo de su triunfo, el cual quedará completo cuando, después de haber poetizado, nadie vuelva a hablar y todos se retiren emocionados y en silencio.

e) *La enseñanza de las almas y sus jerarquías.*

Dentro del diálogo anterior se ubica este tema desarrollado por Pancho. En el cuento "Poesía" las almas aparecen clasificadas desde varios puntos de vista:

1<sup>o</sup>) *Por la luz que despiden.* Las más brillantes son las de los inocentes, según dice don Marto de la luz que aparece en el campo ("será más bien de algún inocente"). Pancho asiente:

— ¡Debe de ser! Las ánimas de los angelitos son las más lindas. Parecen de luz más... más caliente. Por eso se baila en los velorios: p'a festejarlas... (p. 131)

Las almas se oscurecen a medida que las culpas aumentan. Las de los malos por circunstancias de la vida son verdes. Habla Pancho:

—Las de los malos son esas luces verdosas que andan rastroando por el suelo y que juyen en cuantito si acerca un cristiano. Pero éstas son las de los dijuentos que todavía tienen vergüenza de lo que hicieron en vida: los que se disgraciaron por casualidá, los que engañaron a un amigo p'a salvarse... ¡y tantos otros! (p. 131)

Los malos verdaderamente pierden toda luz. Son ellos para Pancho, y para Payró en consecuencia, aquellos que con sus actos negaron las principales virtudes cívicas. Con esto expresa Pancho su conciencia apó-línea y se acerca Payró a Virgilio cuando en el libro sexto de la *Eneida* coloca entre los que reciben castigos en el Averno por faltas cometidas en la tierra, a aquellos que de un modo u otro atentaron contra sus padres, sus conciudadanos y la patria misma destruyendo la fe puesta en ellos. Dice:

Las que son malas de veras, las de los ladrones, los traidores y los cobardes... ¡ésas no tienen luz! (p. 131)

2<sup>o</sup>) *Por la jerarquía que hayan tenido en vida.* Está relacionada con la anterior en el aspecto luminoso, puesto que según haya sido mayor o menor la jerarquía, aumenta o disminuye el brillo. Por ello al ver la luz tan luminosa Jerónimo cree que se trata del alma de algún rey. Sin embargo, don Marto hace notar que el mismo brillo puede ser alcanzado por un inocente ("será más bien de algún inocente"), aunque su jerarquía hubiera sido mínima.<sup>19</sup>

19. Hay un pasaje del libro *De República* de Cicerón que contiene una cierta similitud con estas dos clases. Se trata del lugar del "Somnium Scipionis" en que Paulus, padre de Escipión Africano, revela a este el destino de los que cumplieron con la patria(20):

*'Sed sid Scipio ut avus hic tuus, ut ego qui te genui, iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est; ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt locum quem vides*

3º) *Por su comportamiento en la muerte.* Las almas de los inocentes no andan en pena ni se aparecen. Las de los malos por circunstancias lo hacen con luces extrañas de color verdoso, pero huyen ante la presencia del hombre. Por el contrario, las de los malos de verdad no poseen luz y cuando aparecen atacan a los seres humanos, como si el mal que las sumergió en sus castigos perdurase aún más allá de la muerte. Dice don Marto de ellas:

—Sé, ésas son las que le tiran a uno el poncho, de atrás, en las noches oscuras, o le mancan el mancarrón, o le apedrean el rancho, o le asustan l'hacienda y l'esparraman y l'hacen brava redemente. (p. 131)

4º) *Convertidas en frutos.* Existe una última clasificación en la cual las almas de las mujeres se convierten en frutos silvestres de diversos valores según hayan sido sus virtudes y su belleza.

f) *La vida bienaventurada.*

Dentro de la jerarquización anterior hay que ubicar el destino de los bienaventurados en la vida de ultratumba. Payró, dentro de un marco humorístico, pero profundamente, como todo lo que de risueño pinta en sus obras, desarrolla esta idea con detalles singularmente certeros y concordes con lo que la tradición nos ofrece en la poesía clásica. Claro está que el clima corresponde al del campo argentino, del mismo modo que los elementos integrantes, con lo cual se tiene una prueba de la inteligente captación de las mencionadas fuentes épicas y su ductilidad para transmitir las según la modalidad de la tierra, como en *Martín Fierro* hace José Hernández. El diálogo se presenta de la manera siguiente:

Juan, el resero nuevo, interpeló a su antecesor y maestro, aquel fumador que se fumaba hasta la yema de los dedos, achacoso ya y siempre dolorido:

—¿Y usted qué dice, don Braulio?

—¿Yo? ¿Y qu'h'e decir? ¡Que aquí estoy como peludo'e regalo, patas p'arriba, esperando l' hora de ser ánima también!

—¡Qué don Braulio éste! ¡No hay con qué darle! ¡Siempre con sus dolamas y pita que te pita!

—Y qu'h'e hacer ni en qué m'h'e divertir, a mi edá y con mis achaques... Justamente andaba pensando si lo dejarán pitar a uno después que cante p'al carnero...

---

—*erat autem is splendidissimo candore inter flammam circus elucens—, quem vos ut a Graecis accepistis orbem lacteum nuncupatis. ex quo omnia mihi contemplanti praeclara cetera et marabilia videbantur. erant autem eae stellae quas numquam suspicati sumus, ex quibus erat ea minima quae ultima a caelo, citima (a) terris luce lucebat aliena. (De Rep., VI-16, 1-13)*

El Punto de contacto de la relación reside en la virtud luminosa de los bienaventurados. La bienaventuranza se logra principalmente, dice Cicerón, cultivando las virtudes de la justicia y la piedad. La correspondencia con el romano se quiebra en lo referente a la piedad, que si bien Payró la alienta y sostiene en lo humano y familiar, no alcanza a proyectarla en la cosa pública sino de manera muy indecisa y vaga, por faltarle el fundamento de la profunda religiosidad que los romanos atribuían al acto de gobierno. Pero el antecedente más cercano, y seguramente el que sirve de modelo a Payró para distribuir penas y premios es el *Dogma Socialista* de Echeverría, en sus anatematizaciones y glorificaciones.

Una risita de Pancho y su contestación:

— ¡Ya lo creo, don Braulio! ¿Que no está viendo esa porretada e jueguitos que s'encienden y se apagan en el campo? . . . Esos son los cigarros de las ánimas, que vuelan y revuelan como las gaviotas o los teros, dando güeltas y fumando. . . (p. 132)

Uno de los personajes sin nombre exclama, entre incrédulo y admirado; entonces don Marto, magistralmente, explica que en realidad son “linternas”, a lo cual responde Pancho corrigiendo con “luciérnagas”. Continúa luego el diálogo entre estos dos personajes. En él expone el joven poeta la teoría de las ánimas fumadoras. Con varios argumentos bien tejidos logra aniquilar la oposición de los más incrédulos llamándolos a silencio. Al clima originariamente humorístico se sobrepone un íntimo temor a lo sobrenatural:

Entre amedrentado y risueño, don Braulio agregó en seguida:

— ¡Lindo no más! ¿Entonces los dijuntos se entretienen?

— ¡Y qué han de hacer! . . . ¡Tienen tanto tiempo desocupado! Ellos quisieran hacer lo mesmo que cuand'eran vivos, y correr, y boliar, y enlazar. . . a veces no pueden porque tienen los güesos en la tierra. . . Pero saben venirse, p'a un si acaso. . .

¡Vamos a ver! ¿A que ninguno dice por qué sabe hacer tanto frío p'al veinticinco e mayo y p'al nueve de julio?

—No mi hago cargo— murmuró don Braulio.

Pancho, triunfante, explicó:

—Porque p'a las fiestas se vienen tuitos los que peliaron por la patria, sin que falten los mesmos muertos én los Andes, ¡que son unas montañas altas así de purito yelo! . . . Y como son tantos. . . Por eso, en cuantito tocan l'Hino Nacional, es un frío que da calor y que corre a uno por el lomo. (p. 132)

En el primer párrafo, iniciado por Juan y don Braulio, Pancho incluye al final una de las características más notables de las almas en el Averno. Se trata de sus formas y la manera de moverse. Payró emplea para esto los verbos “volar” y “revolotear”, que, tomados de los pájaros, coinciden con las primitivas tradiciones, según las cuales las almas, como las mariposas al salir del capullo, se convertían en seres alados que abandonaban por la boca, con el último suspiro, el cuerpo donde moraron prisioneras. Virgilio muy a menudo describe así las almas como pájaros que en bandadas revolotean aquí y allá (*En.*, VI 329, 706, etc.).

En el segundo párrafo Pancho habla de la actividad de las almas tras la muerte. Las almas, tal como aparecen en las catábasis clásicas, están, hasta cierto punto según los casos, libres de toda preocupación proveniente de las necesidades de la vida temporal y corporal del hombre;<sup>20</sup> aunque no por ello dejan de sentirse unidas, como muestra Virgilio, imitado por Payró, a los hombres que sobre la tierra realizan el destino común de la estirpe y de la nación. Cada una participó en su tiempo de ese destino con el ejercicio de sus propias facultades (sus *artes*, según Virgilio, palabra que San Agustín interpreta como traducción de *areté*), y

20. Ciceronis, M. Tulli. *Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 39 De Re Publica. Rec. K. Ziegler. Lipsiae in aedibus B G. Teubneri MCMLXIV.*

estas mismas facultades perdurables les siguen en la tierra. A los bienaventurados es dado, entonces, continuar el ejercicio de sus virtudes.<sup>21</sup> Pero solamente a ellos les está permitido, porque en cuanto a los criminales, estos deben someterse al castigo de sus penas, o, más bien, deben continuar siendo en la muerte imágenes de sus tristes vidas, como las ánimas en pena de Payró.

Aparentemente no existe relación entre la vida bienaventurada del "Somnium Scipionis" y la del libro sexto de la *Eneida*. Sin embargo los dos aspectos constituyen, dentro de una común tradición de raíces órficas, dos momentos diferentes del retorno del alma a la divinidad primordial: el del cielo es el final, mientras que el de los Elíseos es intermedio. En los dos casos, el retorno temporal a los Campos Elíseos con su propio cielo y sus astros, o el perpetuo al cielo estrellado exterior, significan un nuevo vínculo del hombre con la divinidad en una Edad de Oro restaurada. En "Poesía" también están los dos ámbitos, pero extrañamente reunidos en el único nivel de la tierra. Por ello las almas de los bienaventurados vienen a completar su bienaventuranza en la noche estrellada de una edad de oro terrenal.

#### IV. La noche en la poesía de Bécquer. Relación con el cuento de Payró.

La estructura fundamental del cuento de Payró, la tríada amor-noche-poesía, se ha visto que nace, en cuanto a la relación entre el primero y el tercero de los miembros, del concepto que tiene Bécquer de la poesía. Por lo que al término intermedio se refiere, se desprende de las consideraciones precedentes que su sentido casi nada tiene que ver con la idea de la noche que manifiestan los autores no tradicionales, lo cual se comprobó al poner en contacto la obra de Payró con otras clásicas de fundada naturaleza tradicional. El cuento, con todos sus límites, presentaba no sólo muchos elementos comunes de estas fuentes, sino una meditada reelaboración y composición de los mismos, cuya finalidad en el plano de lo literario de la estructura de *Pago Chico*, como se verá, se cumple con magnífico éxito, aunque fallen en otro plano las ideas del autor. Sin embargo, sería extremadamente riesgoso afirmar o sostener la relación directa entre las fuentes clásicas y Payró; pero lo que sí puede ser confirmado es que tanto aquéllas como éste, están comprendidos en una común *tradición literaria*. De ella participa también Bécquer. Este es un hecho que permite ya entrever *prima facie* una relación fontal entre

21. Los bienaventurados de Payró, los héroes que se sacrificaron por la patria, quisieran hacer lo mismo que cuando estaban vivos: correr, bolear, enlazar... Los héroes virgilianos lo hacen en el interior de la tierra:

*Pars in gramineis exercent membra palaestria,  
contendant ludo et fulva luctantur harena;  
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*

.....  
*Arma procul currusque virum miratur inanis.  
stant terra defixae hastae passimque soluti  
per campum pascuntur equi, quae gratia currum  
armorumque fuit vivis, quae cura nitentis  
pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.*

(En., VI 642-55)

ambos escritores. Pero el que definitivamente la fundamentará reside en el mismo concepto de poesía y amor que Payró toma de Bécquer, puesto que tal dualidad con el sentido que tiene en el cuento, esto es, el aspecto mítico y místico por un lado, y lírico-épico-dramático, por otro, no puede existir de ninguna manera sin el llamado “ámbito nocturno”, la noche. Por tanto, al tomar la dualidad amor-poesía de Bécquer, Payró toma también la noche. Y esto ocurre independientemente de la buena o mala comprensión de la obra de aquel que haya tenido, o de lo profunda o superficial que haya sido.

La división que hago para la consideración de este problema de la noche en la poesía de Bécquer responde a la división natural de su obra.

*La noche mística y personal de las “Rimas”.*

Los elementos luminosos de la noche, que en muchos casos aparecen en la obra de Payró desprovistos de profundidad, están en este cuento cuidadosamente elegidos y ordenados. Son aquí las luciérnagas, las almas y las estrellas. Estos elementos corresponden de una velada a los de una rima de Bécquer que comentaré brevemente. Se trata de la VIII, que dice:

Cuando miro el azul horizonte  
perderse a lo lejos  
al través de una gasa de polvo,  
dorado e inquieto,

me parece posible arrancarme  
del mísero suelo,  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves  
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche, en el fondo  
oscuro del cielo,  
las estrellas temblar, como ardientes  
pupilas de fuego,

me parece posible a do brillan  
subir en un vuelo,  
y anegarme en su luz y con ellas  
en lumbre encendido  
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo  
ni aún sé lo que creo;  
¡sin embargo, estas ansias me dicen  
que yo llevo algo  
divino aquí dentro! . .

Esta composición está compuesta de tres partes: las dos primeras estrofas establecen la relación entre un espacio luminoso y el hombre que

contempla en un cierto tiempo; lo mismo hacen las dos siguientes; la tercera es una conclusión y definición. El orden con que aparecen los elementos fundamentales de cada una corresponde exactamente al que establezca Payró, de manera que se podrían identificar con claridad:

—el azul horizonte y los átomos dorados de Bécquer con la claridad del horizonte y las luciérnagas de Payró.

—Las estrellas y el amor de Bécquer con el *amor* de las estrellas de Payró.

—La divinidad interior de Bécquer con las almas y la inmortalidad del poeta.

Si se continuara el análisis se encontrarían bajo un disimulado manto de imágenes, fácilmente reducibles a elementos esenciales, identidades muy significativas.<sup>22</sup> Tanto en la “Rima VIII” con en “Poesía”, la noche es el espacio y el tiempo de la manifestación del objeto de amor y es también el impulso con que este amor pone en movimiento al amante.<sup>23</sup> El objeto amoroso podrá ser la luz, la lumbre, el fuego, las estrellas, el cielo, la mujer o la poesía, o, si todo esto sigue siendo un símbolo, el ideal o lo ideal (la Idea), cuya última identificación cada uno conoce. El amor es el primer motor que mueve hacia ese objeto. En Bécquer el amante quiere remontarse hasta las estrellas para buscar, como los místicos, el amor más allá de la tierra. En Payró, en cambio, el cielo estrellado cae sobre la tierra; cuando el amante recibe la inspiración desciende a un amor terrenal y lo hace su cielo. Mientras que la poesía de Bécquer tiene un trasfondo verdaderamente místico, Payró, con los mismos elementos, invierte los términos: el tránsito no es de la tierra al cielo, sino del cielo a la tierra.

Existe, por tanto, una continuidad de lengua, aunque no íntegramente de espíritu entre los místicos españoles y el romanticismo de Bécquer.<sup>24</sup> Si esta perspectiva se continuara hasta la obra de Payró, le correspondería el mínimo grado de espiritualidad, mientras que Bécquer se ubicaría en un punto intermedio.

### *La noche esotérica de las “Leyendas”.*

En las *Rimas* la noche es el ámbito donde se produce la experiencia personal casi-mística del amor. En las *Leyendas* constituye el ámbito, en lo hondo similar a aquél, donde ocurren los hechos maravillosos sobre-

22. La identidad entre la noche del cuento y esta de las *Rimas* puede confirmarse con ejemplos tomados de otras poesías: el aliento de la noche y de Petrona pertenecen a la rima XVI; el susurro de besos, a la X, etc.

23. A propósito de esta rima se han citado múltiples fuentes: Goethe, J. M. de Larrea, Schiller, Schubert, Matheu. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que esos autores reelaboran un tema tradicional de la literatura europea proveniente de fuentes órficas, pitagóricas y estoicas, como en el caso del “Somnium Scipionis” ya mencionado. En lengua española fue tratado por Fray Luis de León en la oda dedicada a Diego Olarte.

24. De León, Fran Luis. *Obras completas castellanas*. 3a. ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

naturales que dan materia a las historias. La lírica de aquéllas canta el conocimiento indefectiblemente individual de una realidad superior, expresado con los medios que ha proporcionado una tradición literaria española y europea originalmente religiosa. Nacidas de un mismo impulso poético, la épica de las leyendas tiene por meollo no lo que atañe a la propia experiencia del poeta, sino a la *trasmisión* de una tradición de contenidos universales, cuyas raíces llegan desde muy lejos merced a un extraordinario poder de conservación, quizá debido a otro no menor de metamorfosis, síntesis y ocultación simbólica o alegórica. Este núcleo tradicional consiste, en términos generales, en la oposición de lo sacro y lo profano. Alrededor de él, teje el poeta un finísimo capullo de su propio arte. Más allá, pues, del cambio de nivel estético y de perspectiva la esencia de este poetizar tiene un mismo origen: la manifestación de un *ser* sobrenatural y la unión con él. Por ello es posible investigar con independencia sólo aparente la relación entre las rimas y las leyendas, y entre éstas y el cuento de Payró; esto último necesario para la igualdad de géneros entre las obras.

En todas las leyendas de Bécquer la noche está presente de alguna manera para configurar el ámbito imprescindible de la manifestación y operación de lo sobrenatural. Por el contrario, el amor, que en las rimas constituía el motivo fundamental, no aparece ahora con un aspecto tan claro, o por lo menos, en muchas de las leyendas, en las cuales o no es él el motor de la acción, o se ha convertido en una pasión desmesurada y confusa, o en un afán desmedido a modo de peculiar *hibris* que, como en todos los casos anteriores, precipita al hombre trágicamente en el fin preparado por las fuerzas terribles e incontrastables por él desafiadas. En este un mal amor; sus consecuencias son el error, la locura y la muerte del cuerpo y del espíritu. El buen amor, que en alguna leyenda tiene consecuencias aparentemente contradictorias, conduce a la bienaventuranza del conocimiento. Ambos se dan en dos noches diferentes: aquél, en una perniciosa, éste en una benéfica.<sup>25</sup>

Todas las historias tienen un común popular, folklórico o tradicional, verdadero o fingido con intención, pero siempre buscado por Bécquer. Este recurso, en apariencia ingenuo, puede servir de máscara para esconder las ideas menos populares, como ocurre, por ejemplo, con la

---

La experiencia de la divinidad se produce en la contemplación del cielo estrellado y es un retorno a la vida verdadera desde esta edad oscura (*Kali-Yuga*) a la luminosa de oro. Es, en otro nivel, la noche experimentada un día místicamente por San Juan de la Cruz, aquella en que el alma sale del cuerpo y aún de sí misma para encontrarse con su Amado, para dejar de ser ella, para perder su propio nombre y llamarse entonces como El. Esta es la verdadera poesía: un hacer en Dios caminando por el itinerario del ascenso y la contemplación. Tal "la noche de San Juan de la Cruz en la "Subida del Monte Carmelo".

25. Cruz, San Juan de la. *Vida y obra*. 5a. ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Bécquer no habla del Amor ni del Amado como lo hace el místico; en su lenguaje ellos son el amor, la poesía, el ideal. Varias imágenes de las rimas V, VIII y XXVII, coincidentes con la poesía del santo, confirman el tono místico subyacente:

V: Yo soy sobre el abismo  
el puente que atraviesa,  
yo soy la ignota escala  
que el cielo une a la tierra.

contradicción superficial entre ciertos contenidos y la lengua vulgar de la *Divina Comedia*.<sup>26</sup>

Ofrezco varios ejemplos que pueden servir de pauta para la comparación del sentido de la nocturnidad en los dos autores. En "Maese Pérez el organista", la música es vínculo de lo natural con lo sobrenatural<sup>27</sup> en un ámbito cuatro veces nocturno, puesto que en un mismo tiempo y lugar se reúnen la noche física exterior de la naturaleza, con sus propias luces, la noche interior del templo, iluminada por la lumbre de los altares, la noche cultural y evangélica del Nacimiento: la Nochebuena, en que nace, se manifiesta y es glorificado Cristo, *Lux mundi*, y finalmente la noche de los ojos del viejo músico ciego, noche del cuerpo, pero no del espíritu, alumbrado por la fe. El arte de maese Pérez, el buen músico iniciado, manifiesta en su hermosura la armonía del cielo y de la tierra y su perdurabilidad eterna. El mal músico, en cambio, el profano que no ha penetrado en el secreto del arte, no ve, no oye ni siente, y no puede expresar armoniosamente lo visto, lo oído y lo sentido. Pero en otras leyendas la noche puede ser pernicioso, como en "Los ojos verdes" y "La ajorca de oro", en la cual tiene, a semejanza de "Maese Pérez el organista", tres niveles: el de la naturaleza, el del interior del templo y el de la locura del sacrílego.

En muchas de las leyendas el motor de la acción es un peculiar deseo de apropiación, de posesión, lícito unas veces, ilícito otras. Uno de

---

VIII: En el mar de la duda que bogo  
ni aún sé lo que creo;  
¡sin embargo, estas ansias me dicen  
que yo llevo algo  
divino aquí dentro! . . .

XXVII: Sobre el corazón la mano  
he puesto por que no suene  
su latido, y de la noche  
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas  
cerré ya, por que no entre  
el resplandor enojoso  
de la aurora, y te despierte.  
"¡Duerme!"

De estos fragmentos pueden extraerse las semejanzas siguientes: la *ignota escala* que comunica el cielo con la tierra, cuyo sentido explícito sería *poesía*, en la rima V, corresponde exactamente a la *secreta escala* de San Juan de la Cruz, quien declara su significado simbólico en sus propios comentarios. Las *ansias* de ascender a los cielos que el poeta experimenta, cuya relación con una oda de Fray Luis de León ya establecí, corresponden a las *ansias* y a los *amores* de la "Subida del Monte Carmelo". Como en San Juan, la noche es mejor que el alba, el sueño mejor que la vigilia.

En otro orden de cosas, queda planteado aquí también el problema de las fuentes de Bécquer. Un análisis extenso y pormenorizado de ellas realiza José Pedro Díaz en *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. 2da. edición, corregida y aumentada. Madrid. Ed. Gredos, 1964. Sin embargo, se trata de las que podrían ser llamadas *fuentes materiales*, de innegable valor para el estudio de lo estrictamente literario, pero de difícil e incluso objetable empleo para la consideración de la *lengua* de Bécquer como continuidad, distorsión o interrupción de una espiritualidad y una tradición en las letras castellanas.

26. Guénon, René. *L'Esotérisme de Dante*. 6a. ed. París, Gallimard, 1957 (Tradition-7).

27. Spitzer, Leo. *Chass. and. Christ. Ideas of World Harm*, op. cit.

los casos más interesantes es el de “El miserere”, en cierto modo opuesto a “Maese Pérez el organista” en cuanto a la licitud e ilicitud de la apropiación. Otro ejemplo interesantísimo es el “El caudillo de las manos rojas”, también llamada por el autor “Tradición india”. La esencia de esta notable leyenda reside en un *afán de conocimiento*, no del sensible, práctico o exotérico, más de uno superior, místico o esotérico. Este conocimiento o apropiación está figurado aquí en la imagen del amor matrimonial, de acuerdo con la equivalencia de sus conceptos en las lenguas “orientales”. Lo importante es que la unión mística que tal conocimiento implica sólo puede realizarse, y así ocurre en la leyenda, en una noche correspondiente, sea ella real o aparente (en un lugar se llama al mediodía “noche de la naturaleza”).<sup>28</sup>

Suele acontecer en alguna historia que la noche confiere algún poder especial a los seres. Ocurre esto en “La cruz del diablo”, donde se otorga a una oración y a una cruz forjada de noche. En “La corza blanca” un coro de animales metamorfoseados en seres humanos canta diciendo que la noche es “día de los espíritus” y “momento de transformaciones maravillosas”<sup>29</sup>

Las leyendas, en resumen, continúan en sus historias la antigua oposición de lo sacro y lo profano, lo lícito y lo ilícito (*fas, nefas*), la iniciación y la bienaventuranza contra la profanidad y la muerte. Todas nacen de una visión escatológica y del asombro ante la operación de poderes sobrenaturales en este mundo terrenal. En el buen orden de las cosas, la noche es un retorno cosmogónico; en ella se dan un acercamiento del cielo y de la tierra y una nueva edad de oro. En ella se produce la manifestación de la divinidad al hombre y el conocimiento humano de la divinidad. La unión de los dos niveles es una experiencia mística y musical. Es por ello que cada vez que en la noche se oye la armonía de una música hermosa se restablece el vínculo. Esa música que no proviene de un magisterio común es un “cantar sabroso, no aprendido”, es “música estremada”, “secreta escala” o “ignota escala”. Es el canto de Apolo, de Orfeo, de Pitágoras, de David; es el de Cristo, realidad de todos; de San Ambrosio; luego es el del Infante Arnaldos o el de las avecidas medievales, o más tarde el de Santos Vega.

Las semejanzas con el cuento de Payró pueden ser resumidas en estos puntos fundamentales: la igualdad de clima popular; la búsqueda de un espacio especial; igualmente del tiempo y del momento nocturno; las transformaciones maravillosas que se producen en este ámbito, correspondientes en el cuento al pasaje de Pancho de aprendiz a payador; el mismo sentido iniciático, manifiesto en estos cambios; los poderes de la música como arte secreto e intransferible; la búsqueda de esta música; el sentido del *non omnes possumus omnia*; el mundo de lo ideal opuesto a

28. En: Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas y Otros Escritos Literarios*. Con resúmenes históricos, biográficos y literarios; notas explicativas; bibliografía; juicios sobre el autor y su obra, y temas de estudio. Por Ofelia Kovacci, 2a. ed. Buenos Aires, Plus Ultra, 1968; pp. 76, 213 y 217. En esta edición son de lamentar los muchos errores tipográficos, pero peor que eso, muchas de las notas aclaratorias. De ellas hay que notar la de la página 59, donde se llama “mito cristiano” al diluvio (*sic*) y la de la 223, entre otras, para la cual debería tenerse muy en cuenta lo dicho por Leo Spitzer en repetidas ocasiones en que enfrentó este problema.

29. *Idem*; pp. 213 y 217.

la dureza y prosaísmo de la realidad cotidiana; el mundo, en fin, en que existe ciertamente la verdad, escondida para muchos, pero accesible a los puros y a los buenos. Es un universo en que triunfan la poesía y la verdad.

V. *Sentido de "Poesía" en el ciclo de Pago Chico a la luz de la poesía de Bécquer.*

La relación que existe entre "Poesía" y los restantes cuentos de *Pago Chico* es la misma que hay entre poesía y verdad, por un lado, y política, historia y realidad, por otro. El cuento, considerado independientemente, es una perduración de la poesía de Bécquer tanto en el amor místico, cuanto en la unión de los bienaventurados con la verdad, lo cual es la misma cosa. En este sentido continuaría una tradición literaria multiseccular, aunque está bien definido que en determinados puntos toma caminos diferentes. Pero nada habría tan erróneo como este procedimiento, porque Payró no tiene la intención directa de contar o recordar una edad de oro argentina, ni mucho menos la de ejemplificar de un modo folklórico y didáctico cuál debería ser una verdadera conducta cívica.<sup>30</sup> Ciertamente, todo está aquí: el cielo y la tierra; la edad de oro; la escala secreta inspirada y la poesía; los misterios y la escatología, con la bienaventuranza de los buenos y el castigo de los malos; política y religión; la didáctica de los jóvenes y el aprendizaje asombrado de los viejos; el amor del hombre y la mujer, que es como el del cielo y la tierra; pero no es en total más que poesía, es decir, irrealidad, ilusión, literatura, sueño, aspiración, o como mejor pueda llamarse. La realidad, la verdad, es justamente lo contrario. Esta es la cara triste del cuento: todo cuanto pueda ser considerado como esperanza, sea lo que fuere, es ciertamente engaño o imposibilidad. Y en esta afirmación pesimista implícita se incluye todo sin discriminación. Por otra parte, así como "Poesía" es una alegoría de lo que debería ser, es por consiguiente una simbólica revelación del pensamiento del autor, el cual, si se reconstruyera, sería éste: "existe una religiosidad; ella es el amor y el esfuerzo por la patria; quienes cumplan con ella sobrevivirán en el recuerdo de sus conciudadanos, como en los campos lo hacen las ánimas de los buenos y los famosos; pero los malos serán como las ánimas en pena, seguirán azotando más allá de la muerte; otros aparecerán y desaparecerán según los tiempos. Esta religión ha de tener su ritual y sus días festivos consagrados. En la patria, que es la tierra por la cual han muerto los héroes, hay quienes por naturaleza deben gobernar y quienes deben ser gobernados; sólo pueden hacerlo aquellos que posean un arte superior, tan grande, que parezca un canto maravilloso que a todos asombra y enmudece, un canto misterioso que hasta enamora a la tierra y que de ella misma nace porque es ella quien lo inspira; estos cantores prodigiosos son los jóvenes; nada han de temer de críticas de viejos, ni de burlas, ni de imprevistos, porque el don de la inspiración bastará en cualquier necesidad. Como la patria y

30. Queda dicho en otro lugar que en Payró no debe buscarse el estudio religioso que en el gobierno de la cosa pública ponían los antiguos, hasta el Renacimiento. Por tanto, su república poco tiene que ver con la de Platón, o con la de Cicerón, y menos aún con la *Civitas Dei* de San Agustín, *res divina*, pero construida sobre las precedentes, como las ciudades antiguas.

la tierra son poesía, ellas inspiran a quien gobierna con sabiduría y las ama; pero la unión del amante y de la amada sólo puede realizarse si una noche mística, la buena política o la ley, guía con seguridad al amante." Este es, en grandes rasgos, el sentido alegórico del cuento. Por supuesto, podría profundizarse la imagen, pero sin la consideración de otros aspectos que torcerían el camino del tema propuesto, pronto perdería consistencia por causa de la ambigüedad natural del estilo alegórico.

En este punto preciso cambia de significado la noche mística de las rimas y leyendas de Bécquer, puesto que Payró la reinterpreta aplicándola al sentido político del conocimiento. La política, como la verdad, requiere una iniciación para ser comprendida. Es el espacio vedado intangible para los profanos, penetrar en él sólo puede acarrearles desgracias. Es engañosa; atrae, seduce y destruye. Es un complicado jeroglífico, una enmarañada selva de apariencias cuya interpretación es inaccesible para quienes no posean la clave secreta. En este aspecto, aparece aquí otro sentido de la figura del payador, el mágico secreto y la mujer encantada por la música. La única que puede dar inspiración para enamorarla es ella misma.

### *Don Quijote y Bécquer en Pago Chico.*

En el epílogo de *Pago Chico* advierte Payró a aquellos que pretenden quedarse con las anécdotas, la gracia o la ironía del libro, que es aparente la superficialidad de los cuentos, con lo cual quiere indicar que el verdadero camino para su comprensión profunda debe partir del presupuesto de un simbolismo y una alegoría internacional.<sup>31</sup> Para su desciframiento se dan pistas sutiles sin las cuales todo intento de comprender la doctrina que se esconde bajo las formas poéticas es vano.

Además de la afirmación anterior, hay en ese mismo epílogo otras dos no menos importantes para la comprensión del conjunto como composición artística, y para obtener una noción adecuada de la realidad o no de los hechos contados que permita su interpretación cabal:

En fin, risueño o adusto lector, sólo queremos agregar pocas palabras, para repetirte que este volumen no se te presenta como la crónica completa de la era inicial pagochiquense, sino como una simple colección de documentos que

31. Una de las características principales de la poesía popular o folklórica es la del *carácter alegórico* de su composición. En este sentido, se presentan problemas muy completos en la discriminación de los lindes de lo estrictamente popular y lo estrictamente culto en los temas. De la misma manera en el plano de la transmisión histórica de un motivo se producen muchas veces intercambios entre los dos extractos, ya cuando un autor da sentido alegórico a un tema, ya cuando el pueblo toma esta alegoría culta y la transmite en virtud no de su significado simbólico, sino de su peculiaridad estética. En la lengua castellana el estilo alegórico se da en sus mismos comienzos, por ejemplo puede citarse a Gonzalo de Berceo en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Para el problema en general, cf. Spitzer, Leo. *En torno al arte del Arcipreste de Hita* (en *Lingüística e historia literaria*. 2a. ed. Madrid. Ed. Gredos, 1968). Desde otro punto de vista se ha señalado también el influjo de *El Matadero* de Echeverría en la obra de Payró especialmente en *Pago Chico*, cfr. Ghiano, Juan Carlos. *"El Matadero" de Echeverría y el costumbrismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S.A., 1968. (Biblioteca de Literatura: literatura argentina/estudios). Pero en el caso concreto de "Poesía" es necesario notar que el señalado sentido alegórico del cuento trasciende los límites del costumbrismo, aunque surjan de él los elementos sensibles o figuras simbólicas. Lo mismo podría decirse de otros cuentos, en especial de "El diablo en Pago Chico".

forman parte de ella —parte pequeña por lo demás—, y hecha voluntariamente al acaso, sin plan previo, para que de su misma aparente inconexión resulte, si lo puede por sí misma, una especie de unidad, aquel “lírico desorden” que aconsejan los preceptistas en cierta clase de obras, para suspender el ánimo y conmoverlo con inspiradas imágenes, acciones o ideas. . . (p. 164).

Los cuentos son, por lo que se lee, documentos, es decir, testimonios verdaderos de una realidad. Este perspectivismo del narrador que se basa o reproduce documentos es un recurso muy moderno, pero de raíces muy antiguas también. En la modernidad más próxima al autor debe ser mencionado el naturalismo, de fuentes francesas, inclinado hacia el aspecto patológico de lo psíquico y de lo social. En el punto más lejano de la lengua castellana, la retransmisión textual (los “ditados”) sagrada de Gonzalo de Berceo. En un punto intermedio, el que imita aquí Payró, la retransmisión y traducción de los documentos atinentes a la verdadera historia de don Quijote de La Mancha:

Por otra parte el aparente desorden que implica una cierta unidad, impulsa a creer que la intención del autor es restar importancia todo cuanto se pueda al curso natural de los acontecimientos de la historia general, de tal manera que las partes así disgregadas, sin perder del todo sentido de conjunto, lo tengan en sí mismas independientemente. Con ello se acentúa en contenido de verdad de cada una y, por consiguiente, su valor documental. Más abajo, con una significativa forma arcaica, dice que no interesa saber cuál ha sido el destino personal de los personajes (“¿qué ‘se fizieron’?”, escribe). ¿Por qué motivos no interesa tanto este destino individual? Puede contestarse que, en parte, por un intento de quitar corporeidad o realidad a estos personajes, con lo cual se los afirma mucho más en el campo de lo simbólico, de lo ejemplar que trasciende los límites que imponen el tiempo, el espacio y la historia. Por otra parte, dependiente de lo anterior, porque la mencionada estructura de la obra (cuentos casi del todo independientes en lo exterior), disminuye un tanto el interés en esta individualidad. Pero principalmente, como suma y conclusión de los dos puntos precedentes, porque ninguno de los seres que se ha visto actuar en las historias de esta obra híbrida, mezcla de cuentos con novela, tiene tanta importancia como el que es en realidad verdadero protagonista del libro: el mismo Pago Chico. Este es el principal personaje de la obra, la cual, considerada desde esta nueva perspectiva, deja de ser ahora un conjunto aparentemente desordenado (la “aparente inconexión” que menciona Payró en el epílogo), para convertirse en la verdadera historia, esto es, novela de Pago Chico. Lo que aquí se advierte ahora, ya estaba declarado en el primer capítulo, puesto por el autor a manera de prólogo. Después de presentar circunstancias, hombres, lugares y cosas del pueblo, prosigue diciendo:

...Y como esto basta y sobra para dominar el escenario y tener siquiera barruntos de algunos pocos actores, pasemos sin más preámbulos a relatar y puntualizar varios episodios de la sabrosa historia pagochiquense, preñada de hechos trascendentales, rica en filosófica enseñanza, espejo de pueblos, regla de gobiernos, pauta de administraciones progresistas, norma de libertad, faro de filantropía, trasunto ejemplar de patriotismo. . . (p. 15)

Reunido el perspectivismo del narrador al arcaísmo del epílogo y a los atributos (irónicos) del pueblo, cuyo origen y forma provienen de otros de Don Quijote de La Mancha, es más fácil captar la filosófica enseñanza que se menciona y el sentido profundo a que aludía en el epílogo. Todos los cuentos y el pueblo mismo fundamentan su historia en la quijotesca oposición entre verdad y realidad, por un lado, y apariencia y falsedad, por el otro. Con esto se cumple en el plano del itinerario épico del pueblo el fracaso de Don Quijote y el de los profanos de Bécquer al mismo tiempo. Pago Chico, espejo de pueblos andantes, se enfrentará en el camino de su historia con seres disfrazados, metamorfoseados (la farsa de los actos patrióticos; de las elecciones; de la justicia, cuya misión es aquí *parcere superbis et debellare subiectos*; los negociados secretos de toda especie; ; las intrigas; las confabulaciones; etc.). Esta es la edad de hierro; "Poesía" es la de oro. El desarrollo del pueblo es una monstruosa máquina de apariencias; pero su verdad consiste en unos pocos versos de un payador.

"Poesía" surge de raíces becquerianas, y ya se vieron los hilos sutiles que lo enlazan con los restantes; sutiles, pero tan fuertes como los que indisolublemente vinculan el ideal quijotiano y el de Bécquer. Otro de estos hilos es el que relaciona a Viera, jefe de la oposición y fundador y director del periódico "desfacedor de entuertos" "La Pampa", con Pancho, neófito que misteriosamente es iniciado en el arte difícil de payador. De los múltiples elementos que prefiguran esta secreta y manifiesta relación entre los personajes, considérense los siguientes: ambos militan en un mismo partido, esto es evidente; en ambos triunfa con el amor la poesía, puesto que ambos en sus momentos de plenitud y de confianza esperanzada poetizan, esto no es ya tan evidente; el nombre "pampa" es un claro símbolo que se refiere tanto a la tierra del payador, cuanto al periódico, que nace, vive y padece por esa misma tierra.

### *Sentido de la adición de los "Nuevos cuentos de Pago Chico"*

Poesía y verdad, según la expresión de Goethe, permiten comprender una intención de Payró muy moderna y muy antigua: la de presentar la realidad histórica vertida en formas poéticas. Porque siempre la poesía fue más filosófica que la historia, como afirma Aristóteles. Por eso es la poesía en general y "Poesía" en particular la clave que abre la puerta de la confusa maraña de los hechos históricos a la interpretación clara y a la riqueza de enseñanza filosófica de que habla el autor. Con los tres que integran los *Nuevos cuentos de Pago Chico* manifiesta en forma implícita el deseo de completar ciertos aspectos considerados en el ciclo anterior y necesitados de mayor cuidado. Dos de ellos corresponden exactamente a otros tantos temas del cuento "Poesía". El primero, llamado "El fantasma", viene a confirmar, por disimulación, el "esoterismo" o lo "sobrenatural" de aquél. Efectivamente, el fantasma, que no es más que la ficción de un mozo enamorado empeñado en mantener el amor de una joven, pone en movimiento recursos e ideas muy significativos. El mozo en cuestión quiere convencer a la madre de la niña, por medio de una aparente "voz sobrenatural", de casarla con él. Pero, contra lo que ocurre con la "voz" inspiradora en el cuento "Poesía", intencionalmente disimulada en una comparación, el engaño concluye en fracaso y el amor, a medias conseguido, se deshace en la nada. La pretendida ánima en pena

sirve, además, de pretexto para la manifestación de dos ideas encontradas: la del burdamente incrédulo doctor, gran amigo de reducir lo sobrenatural a términos de física y química, quien sostiene la falsedad del fantasma y de la voz, extendiendo de paso su excepticismo a todos los casos ciertos; y la de Viera, amigo de Pancho, quien sostiene, contra el doctor, la verdadera existencia de lo sobrenatural. Pero lo hace apoyado en las groseras y ciertamente nada religiosas experiencias del espiritismo.

En el segundo cuento, llamado "Don Manuel en Pago Chico", se narra la triste historia de don Juan Manuel, el dueño de la estancia donde transcurre el episodio de "Poesía". Este estanciero, habiendo sido desplazados los habituales gobernantes, pretendió restaurar en Pago Chico una edad de oro, a imagen de su propia estancia, por medio del restablecimiento de la justicia, la verdad y el trabajo. El mismo pueblo, empero, y la proximidad de los consuetudinarios amos, se encargan de desengañarlo. Con este contraste y con la figura de don Juan Manuel se reafirman la idealidad y la realidad posible, al mismo tiempo, de la nueva Arcadia en que Pancho poetiza.

Aquilino Suarez Pallasa

*Universidad Nacional de La Plata*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

*Presidente*

Dr. Roque Gatti

*Secretario de Asuntos Académicos*

Dr. Jorge Suñol

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

*Decano*

Prof. Juan A. Sidoti

*Secretario de Asuntos Académicos*

Psic. Raúl J. Marazzato

## DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

### DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Jefe:* Dra. Alma Novella Marani

*Secretaria:* Prof. Delia M. de Zaccardi

*Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana.* Director: Prof. Juan Carlos Ghiano

*Instituto de Literaturas Neo-Latinas.* Director (*ah-honorem*): Dra. Alma Novella Marani

*Instituto de Literaturas Anglo-Germánicas.* Director: Dr. Rodolfo Modern

### DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA

*Jefe:* Prof. Alberto Vaccaro

*Secretario:* Prof. Dante Juan Franz

*Instituto de Filología Románica.* Director: Prof. Demetrio Gázdaru

*Instituto de Lenguas Clásicas.* Director: Prof. Carmen Verde Castro

### DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

*Jefe:*

*Secretario:*

*Instituto de Fundamentos e Historia de la Educación.* Director: Prof. José María Lunazzi

*Sección Educación Física.* Director: Prof. Néstor Rogg

*Instituto de Política y Administración de la Educación.* Director:

### DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

*Jefe:* Prof. Rodolfo Mario Agolia

*Secretario:* Prof. Carlos A. López Iglesias

*Instituto de Filosofía.* Director: Prof. Emilio Estiú

*Instituto de Lógica y Filosofía de las Ciencias.* Director: Prof. Ricardo J. Gómez

*Instituto de Estudios Sociales y del Pensamiento Argentino.* Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamente.

## DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

*Jefe:* Prof. David Oteiza

*Secretaria:* Prof. Alicia M. Bodega

*Instituto de Geografía.* Director: Prof. Luis A. Bonet

## DEPARTAMENTO DE HISTORIA

*Jefe:* Dr. Enrique M. Barba

*Secretaria:* Prof. Silvia Mallo

*Instituto de Historia Argentina.* Director: Prof. Andrés R. Allende

*Instituto de Historia Americana.* Director (*ad-honorem*): Dr. Enrique M. Barba

## DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS

*Jefe:* Prof. Marcela C. de Vázquez

## DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

*Jefe:* Dr. Juan Carlos Pizarro

*Secretario:* Psic. Alberto Gennari

*Instituto de Psicología.* Director:

## PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Boletín de Investigaciones Literarias* (Número 1 a 7)

*Boletín Informativo "Departamento de Letras"* (Números 1 a 4)

### SERIE "MONOGRAFIAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani. *La poesía de Giovanni Pascoli.* (agotado)  
Tomo II: Lidia G. de Amarilla. *El ensayo literario contemporáneo.* (agotado)  
Tomo III: Julio Cañlet-Bois. *La novela rural de Benito Lynch.* (agotado)  
Tomo IV: Ángel H. Azeves. *La elaboración literaria del "Martín Fierro".*  
Tomo V: Alma N. Marani. *Jacopone da Todi.*  
Tomo VI: Raúl H. Castagnino. *El teatro de Roberto Arlt.* (agotado)  
Tomo VII: Emilio Carilla. *Lengua y estilo en Sarmiento.* (agotado)  
Tomo VIII: María Esther Mangariello. *Tradición y expresión poética en los "Romances de Río Seco", de Leopoldo Lugones.*  
Tomo IX: Angel J. Battistessa. *Oír con los ojos: Shakespeare en algunos de sus textos.*  
Tomo X: Carlos Alberto Disandro. *Lírica de pensamiento: Hölderlin y Novalis*

#### SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*
- Tomo II: *Friedrich Hebbel.*
- Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*
- Tomo IV: *Lope de Vega.*
- Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.*
- Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina.*
- Tomo VII: *Dante Alighieri.*
- Tomo VIII: *Andrés Bello.*
- Tomo IX: *Ramón María del Valle-Inclán.* (agotado)
- Tomo X: *Rubén Darío.* (agotado)
- Tomo XI: *Sociedades literarias argentinas.* (1864-1900).
- Tomo XII: *Gustavo Adolfo Bécquer.*
- Tomo XIII: *Friedrich Hölderlin.*

#### SERIE "TEXTOS, DOCUMENTOS Y BIBLIOGRAFIAS"

- Tomo I: Roberto J. Payró. *Al azar de las lecturas.*
- Tomo II: *Escritos dispersos de Rubén Darío, I.* Edición y estudio de Pedro Luis Barcia.
- Tomo III: Carlos Adam. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada.*
- Tomo IV: *Prosas dispersas de Vicente Barbieri.* Edición, cronología y contribución bibliográfica de Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo.

#### SERIE "TEXTOS BILINGUES"

- Tomo I: Franz Grillparzer. *Medea.* Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brügger.

#### SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

- Tomo I: *Estudios Literarios.*
- Tomo II: *Estudios literarios e interdisciplinarios.*



Esta obra se terminó de imprimir en la primera quincena del mes de noviembre de 1971 en los talleres gráficos de FOTOPATEX s.r.l. sito en 12 esq. 47. La Plata (Rep. Argentina.)



FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Calle 47 e/6 y 7

LA PLATA