

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1971

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: DR. JOSÉ J. REAL DÍAZ.

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1971



TOMO LIV
NÚM. 165

SEVILLA, 1971

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA

1971

ENERO - ABRIL

Núm. 165

DIRECTOR HONORARIO: MANUEL JUSTINIANO Y MARTÍNEZ

DIRECTOR: JOSÉ J. REAL DÍAZ

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

CARLOS SERRA Y DE PABLO-ROMERO. PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: ARACELI SHAW GARCÍA.

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.
APARTADO DE CORREOS 25 - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

S U M A R I O

ARTÍCULOS	Páginas
Duque, Aquilino.— <i>La Sombra de Bécquer</i>	9
Fernández y Bañuls, Juan Alberto.— <i>Bécquer y la Creación Poética del 27: El caso de Luis Cernuda</i>	41
Sánchez Pedrote, Enrique.— <i>Bécquer y la Música (La música en la época de Bécquer)</i>	77
Banda y Vargas, Antonio de la.— <i>Sevilla en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer</i>	131
Pineda Novo, Daniel.— <i>Notas para la Rima XXIII, de Bécquer.</i>	137
Capote, José María.— <i>Crónica de un centenario</i>	155

BÉCQUER, 1970

La Comisión sevillana del homenaje a los hermanos Bécquer adoptó el acuerdo, ofrecido a la misma por don José Joaquín Real Díaz, representante en ella de la Excelentísima Diputación de Sevilla, de que un número de la revista ARCHIVO HISPALENSE se dedicase al recuerdo del escritor sevillano, cuyo centenario de su muerte se quería conmemorar. Para esto se dispuso que el Concurso de Monografías correspondiente al año de 1970 tuviese como tema fundamental el estudio de la vida, obra y época de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. El presente número de nuestra Revista recoge varios de los trabajos premiados en este Concurso y, por tanto, representa una de las aportaciones confiadas a la Diputación de Sevilla; la otra fue la edición de una Corona poética que recogiese el homenaje que dedicó al poeta un grupo de escritores de Sevilla en el Parque de María Luisa; y este libro se encuentra en prensa al mismo tiempo que este número de la Revista.

ARCHIVO HISPALENSE ha tratado de Bécquer en sus páginas en varias ocasiones; no podía por menos de ocurrir esto en una Revista dedicada al estudio del Reino de Sevilla, en su condición de "histórica, literaria y artística". Así se halla en los artículos de José Félix Navarro Martín, Contradicción en torno a la esposa de G. A. Bécquer (XXIV, n.º 75, 1956, 74-88); Jesús de las Cuevas, Sobre una carta inédita de Bécquer (XXV, núms. 78-79, 1956, 179; Rica Brown, Sobre una carta inédita de Bécquer (XXVI, n.º 81-82, 1957, 217-222); Alfonso Grosso, G. A. Bécquer, poeta y pintor (XXIX, n.º 9, 1958, 151-171; y en indicaciones del de Joaquín Tassara y de Sangrán, El Romanticismo en la Escuela poética sevillana (XXXIX, n.º 120-121, 1963, 115-129).

En el presente número, además de los estudios reunidos sobre el escritor, se recoge también una crónica de las actividades de los diversos centros culturales de Sevilla en relación con la el centenario. Una relación de esta especie nos deja insatisfechos,

pero al menos es un testimonio de que cada uno hizo lo que pudo dentro de sus medios; los estudios de este volumen, y los que se escriban en Sevilla en esta ocasión añaden otros esfuerzos en el mismo sentido conmemorativo.

Para completar esta introducción añadiré unas notas que pretenden reflejar una posible imagen de Gustavo A. Bécquer, considerada desde el punto de vista de la crítica actual. Algo así como la evocación de la vida del escritor y una perspectiva sobre su obra en verso y en prosa, para que los estudios monográficos que siguen tengan un marco preliminar.

* * *

Comienzo por una impresión general sobre la vida del escritor. En el caso de hombres que viven intensamente, no basta con cifrar los años de su vida con un número; esto resulta sólo un dato aproximado, para entendernos y, sobre todo, para comparar lo que siempre es incomparable: el curso de las vidas. Hay que contarlos por golpes de la experiencia, por los bandazos que hay que vencer para mantenerse en pie, para sostener la dignidad que cada uno aguanta como Dios le da a entender y como se lo permiten los demás en una empeñada partida.

Gustavo Adolfo Bécquer, nacido en Sevilla en 1836 y muerto en Madrid en 1870, vive 34 años. Medido por el rasero común es poco, y por las apariencias se diría que es un hombre que apenas roza la madurez. Pero la verdad que cuenta más allá de las cifras nos informa que Bécquer había pasado por muchas pruebas. Quiso primero triunfar como poeta, pero esta ilusión se le deshizo pronto entre nieblas de miseria (pero siguió en el empeño, sin que por eso cediese). Las Letras apenas le dieron para vivir junto a los periódicos, y en una ocasión propicia el amigo político le acercó a la ubre del presupuesto, empleéndolo como censor de novelas; luego siguieron más años, de necesidad, a veces, de un mediano pasar otras. Todo en un vaivén que le permitió en alguna ocasión derrochar dinero y, en otras, pedir prestado para lo más necesario. Fue conservador por instinto más que por pasión política, aunque nada propio, en cuanto a riquezas materiales, tuviese que conservar. Lo suyo era el reino del espíritu, sentir y expresar de algún modo la tradición que percibía a través de una profunda emoción religiosa; creía en Dios al ver a las mujeres y al contemplar las piedras de los templos, labradas por generaciones de creyentes que, como él,

se inclinaban maravillados ante el orden del Universo, sin echar demasiada cuenta del desorden humano.

La salud del escritor fue endeble, con altibajos que los azares de la vida harían más violentos. Una predisposición hereditaria y enfermedades graves —¿acaso relacionadas con el amor como miseria carnal o con el amor como dolor del alma?— le hicieron conocer la desolación de la soledad, las horas que caen, a cada vuelta de minuterio, en un vacío de pozo mortal. Pero se rehace, y sigue escribiendo, mientras aprovecha en cuanto puede la ocasión de viajar por España, practicando un turismo pintoresquista y bohemio; monta en las últimas diligencias y en los primeros trenes, y quiere ser testigo de las costumbres que presiente se perderán con las máquinas (en los periódicos en que él colabora figuran los primeros anuncios de las máquinas de coser, que vienen de París).

El amor le trajo de cabeza. Para explicar lo que se le antojaba inexplicable escribió en las Cartas literarias a una mujer: "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" (Carta I.) Por eso es difícil saber el curso de su amor. Pasan por su vida mujeres casi niñas, damitas de la sociedad, a veces sombras que burlan la erudición, incluso hasta invenciones (¿o sueños?). De condición difícil, con fuertes vínculos con su hermano, Bécquer no se entiende con su mujer Casta Esteban, con la que no logra congeniar y que le queda lejos. Sintió el batir de alas del amor que pasa, pero no sabemos si junto a él se detuvo meses, días, siquiera horas. Al menos, tuvo hijos.

Pero gozó con la amistad; ya en Sevilla tuvo amigos sí fieles, desde la adolescencia a la muerte: Campillo, Nombela. Y luego García Luna, Rodríguez Correa y Ferrán fueron para él nombres firmes, como de piedra, cuando todo se le iba en nieblas, confundiendo sueños y realidad. Estuvieron a su lado en la desgracia y en la buena ocasión, y le arroparon en el lecho de dolor y de la muerte, y lo comprendieron con el corazón, y creyeron a su modo que era poeta.

De todo hubo en su experiencia, y esto hizo que se le quemase la vida demasiado aprisa, que tuviese como la luminosidad del cohete que en la noche asciende derramando luz y que pronto se agota en su esfuerzo por alzarse, y luego deja las tinieblas más impenetrables. Vida breve con su danza de horas de todas clases, movida por fuera y conmovida por dentro, y

que nos dejó una obra literaria, acorde con este signo de la prisa, pues sentiría que en la soledad se le llegaba la muerte, tan callando.

* * *

Este fue Gustavo Adolfo Bécquer, un poeta de poca pero intensa obra, en proporción análoga a su vida; un prosista, más abundante, de calidad digna, que aun en los ajetresos del periódico escribe con estilo de valor literario, que hace por salvarse del imperio de una circunstancia acosadora con el esfuerzo de una labor meditada. Si sus versos duran, si su prosa es aún nuestra, no es capricho de la moda ni arrebató del genio, sino resultado de un trabajo consciente; representa la depuración final del Romanticismo, la expresión quintaesenciada de un alma que buscaba la verdad interior, aunque ésta fuera doliente. Y esto sabiendo con claridad que vivía en un mundo en trance de transformación, en el que quería buscar un hueco para la verdadera poesía.

En vida, Bécquer fue poco conocido como poeta. Apenas unas pocas poesías llegaron ocasionalmente a las páginas de los periódicos; fue necesario que los amigos del escritor, Rodríguez Correa, Campillo y Ferrán, reuniesen sus obras en prosa y en verso, y las publicasen al año siguiente de su muerte, en 1871. Allí estaban las Rimas, título que recibieron las poesías de su época de madurez poética, pues las pocas anteriores que quedan, poco añaden a su fama y sólo tienen valor para la erudición crítica. Cuando se publicaron, las poesías habían sido ligeramente corregidas por los amigos, que creían con ello mejorar lo que consideraban obra apresurada del poeta apretado por la muerte. Este texto de las Rimas de 1871 es el más divulgado, pero en la Biblioteca Nacional de Madrid existe el manuscrito titulado El libro de los gorriones, de mano del propio Bécquer (recientemente editado en facsímil por la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1971).

El mismo título de Rimas es significativo; no es original de Bécquer, pues es una manera de titular libros poéticos en nuestros Siglos de Oro (como las Rimas humanas y divinas, de Lope de Vega) y representa un gran acierto por su sencillez. Así para Bécquer, Rima es como poema; su verso mantiene sustancialmente la disciplina de la rima y, si prefiere la asonancia (o sea la rima más suelta), compensa esta fluidez con un intenso sentido de la unidad poética, asegurada por un nú-

mero suficiente de recursos retóricos. Bécquer alcanza lo más difícil de conseguir: lograr las apariencias de una poesía confidencial, en tono de conversación íntima entre el lector (y sobre todo la lectora) y el poeta, mediante un calculado artificio, que no es perceptible pues se oculta deliberadamente. Sus poesías son breves (un poema cabe en un verso, había escrito), porque lo que quiere decirnos en cada Rima es sólo notas aisladas de un poema mayor que intuimos y que suena entero sólo en la vida del poeta. Para Bécquer resulta imposible un poema total, a la manera del Romanticismo exuberante, con una ordenación extensa y rigurosa del desarrollo y una elevada palabrería; por eso desconfía de la expresión poética, y su timidez es, al mismo tiempo, cortedad física y social, y la conciencia de que vale más vibrar en intensidad y en profundidad de alma, que escribir una extensa obra literaria.

De ahí el problema de si las Rimas son en conjunto un poema total o piezas premeditadamente sueltas. Sus amigos reordenaron las Rimas según el criterio de que la poesía siguió de cerca un proceso amoroso, con su esperanza, el fracaso y la pena que deja. Esta libertad de interpretar el orden poemático de las Rimas, la han usado también recientes editores de su obra; pero el manuscrito del Libro de los gorriones presenta las poesías escritas según el viento sople en un esfuerzo por rehacer un texto que se había perdido en la revolución de 1868. Para mí, Bécquer, al acentuar la unidad de cada Rima en contraste con su levedad argumental, marca el derrotero de la poesía moderna y señala la unidad interior del libro de poemas, que no constituye un "argumento" cerrado, sino una participación viva y sucesiva en la concepción del mundo del poeta, sin que tenga que relacionarse de una manera directa con su vida. Bécquer no es poeta que elabore su obra en el hervor mismo de la inspiración; los asuntos han de permanecer en el alma del escritor, madurando lentamente su significación, hasta que después salen fuera en un esfuerzo artístico (artificial, como a él le gustó llamar), cuyo resultado último, y pobre, es la poesía escrita. Por eso estimo que cada Rima es en sí total y absolutamente un poema, y que sólo en un grado relativo puede considerarse relacionada con las otras.

Los asuntos de las Rimas son los de la intimidad de Bécquer; una intimidad poetizable y, por tanto, seleccionada por entre el turbión de excitaciones que rodearía al poeta. Pensemos cuánto queda fuera: la conciencia de la vida social y política de España, los grandes temas de la herencia literaria

clásica y romántica, y tantos otros asuntos que aparecen en su prosa. En esto Bécquer se orientó, después de su llegada a Madrid, hacia la corriente de la moda germánica, que difundió entre los jóvenes de 1850 a 1880 el poema breve y directo, pero de unidad emotiva, y también le guió la revalorización de la poesía popular, uno de cuyos defensores fue su amigo Ferrán. Para la poesía deja muy poco, lo que está más en lo hondo de sus inquietudes humanas: meditar poéticamente que sea la misma poesía; la ilusión o el dolor que resultan de la experiencia del amor que pasó; lo que el proceso del amor queda como recuerdo intuitivo de la emoción vivida, chispazos del proceso amoroso como de un flash poético que fijase situaciones elegidas como fundamentalmente líricas de entre las que fueron la continuidad de una vida. Las Rimas detienen el tiempo de amor y dolor, y lo revelan sólo en blanco y negro, con el contraste de las luces interiores del poeta. Y deslizándose más hondo, Bécquer deja que también los sueños cuenten como una realidad de poesía, y sean un medio para adentrarse en los aspectos confusos y vagos de la vida hacia un mundo de misterio; y a esto podemos añadir el dolor de la enfermedad, que tanto hubo de sufrir, y su poca salud, y con todo el intuitivo temor de una muerte cierta.

Por esto la poesía de Bécquer fue poco a poco extendiéndose y se mantiene aún hoy en la cotización de los valores poéticos actuales. Es cierto que desde 1870 a 1970 han pasado muchas aguas bajo los puentes de la literatura, pero la poesía de Bécquer puede ofrecer aún algo válido para el hombre de hoy. A pesar de que las palabras y los hechos del amor en nuestro tiempo pueden parecer distintos, las Rimas de Bécquer contienen versos que punzan la sensibilidad de la mujer de esta hora. La limitación que realizó Bécquer con los asuntos de sus Rimas, marcó el ámbito de la poesía tal como lo entienden los más; si bien es cierto que carga la mano en la participación de la mujer, por este medio dio en el camino de las preocupaciones humanas que después seguirían otros poetas. Y es un hecho bien sabido que Bécquer es uno de los autores más populares. A poco que alguien sepa algo de literatura, conoce el nombre de Bécquer y ha leído alguna de sus obras. Leer a Bécquer, por tanto, es una experiencia que aconteció o aguarda a los adolescentes españoles; después, su recuerdo no se diluye, y en cada nueva lectura se percibe su autenticidad sentimental con la que no podemos menos que sentirnos identificados. Ese es el límite de la poesía actual; desde

Bécquer se llega a los poetas de nuestro siglo, hasta los actuales; es la gran vía de la poesía, la más concurrida.

* * *

Si comparamos en la más reciente edición de las Obras Completas de Bécquer, el número de páginas que ocupa la poesía con el de la prosa, el resultado pudiera asombrar: apenas un ocho por ciento del conjunto y, sin embargo, Bécquer es para todos "el poeta", no el escritor, en términos generales.

Conviene, pues, hacer algunas consideraciones sobre el carácter de la prosa. ¿Sería una solución decir que la suya es una prosa poética? Lo sería pero sólo parcial y, en algunos casos, aparente. La prosa de Bécquer resulta en su mayoría una obra de intención profesional como periodista, aunque en la declaración que hizo en los papeles de su matrimonio prefiera llamarse a sí mismo "literato", mientras que sus amigos testigos sí se llaman "periodistas". Su obra tiene, en bastantes casos, las características de haber sido escrita cerca del ajetreo de las máquinas de imprimir. No hay en su prosa novelas ni otro género de libros que requieran una concepción meditada y lenta, extendida a través de un número de páginas. Los periódicos engullen insaciables la prosa de los periodistas, que se acomoda más o menos a lo que piden los lectores y a la condición política o social del periódico. Mantenerse firme en el torbellino profesional y tan cerca de los hábitos literarios del lector de periódicos, fue nota fundamental en Bécquer. Dentro de lo que en este esfuerzo le fue posible, y cediendo a veces hasta donde se lo permitía el anonimato (que era el propio en muchos casos de esta clase de trabajos periodísticos), escribió sobre lo que era su vocación: la interpretación poética del pasado y su testimonio aún vivo en el presente. Para entender estos límites conviene recordar el matiz conservador y católico de los periódicos en que colaboraba, compatible con un progresismo moderado, que no se ha estudiado lo suficiente. Bécquer fue, por ejemplo, un autor en el que se testimonia el léxico científico de la época: átomos, cálculo, eje, máquina fotográfica, chispa eléctrica, vapor, infinito, etc. Bécquer no es, sin embargo, un periodista de combate, sino una especie de notario poético que da fe sobre la realidad de su época en España. Estudiar los templos fue uno de sus propósitos, pero no en forma estrictamente arqueológica, sino para mostrar a todos la presencia de una tradición que aún vibra: "la tradición religiosa es

el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado”, escribe. La “tradición” es un dato objetivo, que puede buscarse en los viejos libros o en labios del pueblo, pero en Bécquer resulta también la interpretación de todo cuanto el castillo, las ruinas de los monumentos traen consigo, adherido como musgo espiritual; y entre esta secuela de la tradición está también la “leyenda”, transmitida confusamente de generación en generación: “Que lo creas o no me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre: mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato”, pone como epígrafe en La Cruz del Diablo; pero pasar el rato con Bécquer como narrador de leyendas es una delicia, como apreciaron los lectores de “El Contemporáneo”, “La América” y otros periódicos y revistas. Por de pronto los relatos tienen la extensión conveniente para entretener, y así se leen los artículos de las “Variedades”; y un estilo que convenía con este lector que aún estaba inmerso en el Romanticismo, al que, sin embargo, Bécquer no halaga lo que son tópicos comunes. Después de que el lector había leído las noticias de la capital, la información de las provincias y del extranjero, las gacetillas políticas, le tocaba el turno a esta “Variedad” en la que todo cabía, y allí estaba a veces el artículo de Bécquer (más de una mujer iría a él directamente, saltándose lo demás).

Las leyendas no se narran todas de manera novelesca, sino que el escritor dice haber llegado hasta ellas de algún modo, a través de una experiencia personal, y este marco se integra en el relato legendario; es como un periodista que anduviese en busca de novedades... no del día, sino de otros tiempos, y que se sintiese inmerso él mismo en la noticia del pasado. Bécquer saca la leyenda de las formas en que hasta entonces había aparecido, la desprende del corsé romántico, de la sonora versificación, y la deja suelta, como danzando entre tules de una prosa que en esto sí que quiere ser poética.

Otras veces Bécquer acude al molde literario de las Cartas fingidas, y con ellas escribe otros artículos en que aumenta su intervención personal en el relato; en las Cartas el marco de los viajes, el Monasterio y el Valle de Veruela adoptan una función más definida; y sobre todo es ocasión para que el mismo poeta nos cuente lo que había soñado, y lo que va descubriendo dentro de sí, para que al final sienta abrirse sus ojos “a la luz de la realidad de las cosas” (Desde mi celda, III). Pero para Bécquer esta realidad era enormemente compleja: era el pasado y el pre-

sente, reunidos en su sensibilidad atormentada; la luz histórica de las crónicas y la creencia oscura en brujas y presentimientos; la religión católica y las supersticiones de raíz popular. A todo acude Bécquer, y esta variedad es ciertamente un encanto periodístico, cuando nos lo comunica en una prosa dignamente cuidada, convincente, ilustradora, con mezcla de tono confidencial y ritmo oratorio.

Y el otro aspecto de su obra deriva de esto mismo: su preocupación folklórica, el interés por describir el pueblo tal como era y vivía en su tiempo; esto lo hizo en los comentarios al pie de los dibujos de su hermano Valeriano, en sus artículos costumbristas sobre las escenas de Madrid, los tipos y costumbres de Aragón, el País Vasco, las Castillas y Sevilla. En algunos casos aparece el escritor que quiere ser hombre de ciencia, objetivo, como lo piden los tiempos nuevos; otras el cronista de Madrid, con el gesto --y el léxico-- de la frivolidad, y otras, el poeta sincero, que muestra en esta prosa lo que de su intimidad cabe decir en el marco del artículo periodístico. Y en todo ello campea su agilidad descriptiva, las cualidades pictóricas que le venían de familia y que hicieron, a veces, de su verso un anuncio del impresionismo, y de su prosa, un dibujo de trazo realista, tal como convenía con la técnica de la ilustración de los periódicos.

Hoy la prosa de Bécquer mantiene aún su calidad; en los asuntos, la adivinación del poderoso mundo del subconsciente que anima las creencias populares y el misterio desvanecido de las leyendas le hicieron sobrenasar el Romanticismo de brocha gorda; su presencia, más o menos destacada según los casos, en las narraciones da un tono de autenticidad informativa hacia una realidad que en él va del presente al pasado de la nación; y posee también, que no se ha mostrado lo suficiente, un cauce comunicativo con el lector, que le viene de esta condición periodística, propia de la mayor parte de su prosa. Y hoy como ayer, el periódico está entre las necesidades del hombre moderno. Claro que un lector de 1860 a 1870 resulta diferente de uno de hoy, pero no lo es tanto que no pueda participar aún en las preocupaciones de un Bécquer por lo que fue --y sigue siendo-- España. Los templos siguen en pie, las comarcas del país tienen sus características propias, la capital sigue siendo una monstruosa ilusión. Y el Romanticismo aún sigue válido en su última sustancia, sólo que ahora tiene otros aires. Aunque los cambios hayan sido muchos, no son tantos como para que Bécquer no adjetivara al siglo que le tocó vivir, como pudiera hacerlo un joven de hoy, desilusionado por lo que le parece el zafio egoísmo de una socie-

dad que se despreocupa de los valores humanos; sólo que Bécquer lo escribe al darse cuenta de cómo se extingue y apaga en los pechos la fe religiosa: "Este siglo positivista y burgués sólo rinde culto al dios Dinero" (Cartas desde mi celda, X). Pero el escritor, sabiendo que vive en un mundo en crisis había escrito esto otro, que parece contradecir lo anterior: "Tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas, que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad..." (Idem, IV). La conciencia de vivir en un mundo contradictorio es un signo de esta agudeza de Bécquer en cuanto al proceso de la sociedad que le rodeaba. Estar al tanto del pasado y del presente es uno de sus méritos, y que para mí hubo de influir en la modernidad de Bécquer.

* * *

Este es el marco que he querido esbozar para presentación de este número dedicado a Bécquer. Los estudios que siguen aportan nuevos datos y conceptos para la historia y la crítica del gran escritor sevillano. Que todo junto sea una muestra de que la memoria de Bécquer se guarda en la ciudad en que nació, y que recordó en la crítica de su amigo Ferrán desde las páginas de "El Contemporáneo" (20 de enero de 1861) con esta evocación, que el poeta escribió soñando despierto: "Sevilla, con su Giralda de encajes, que copia temblando el Guadalquivir, y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido en los pasos del rey Justiciero; Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus pependencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules; Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madre selvas que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné, en fin, con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido. " de la que tan viva guardé siempre la memoria".

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

Secretario de la Comisión Sevillana de Homenaje
a los hermanos Bécquer.

LA SOMBRA DE BÉCQUER

Hay poetas que se nos acercan más o menos en distintas épocas de nuestras vidas. Uno hay, en cambio, que ha estado siempre a nuestro lado como un ángel de la guarda: Gustavo Adolfo Bécquer. Si Lorca ha sido nuestro duende, nuestra sombra oscura, Bécquer ha sido nuestro ángel, nuestra sombra luminosa. Ahora se trata de ver si esa sombra con la que todos, desde Campoamor, desde Rubén, desde Unamuno, desde Machado, desde Juan Ramón Jiménez, hemos venido dialogando, va a ser arrumbada a un museo romántico o va a seguir sirviéndonos de guía. ¿Estamos ya a las puertas del Paraíso? ¿Qué Beatriz nos toma de la mano mientras se aleja la sombra de Virgilio?

La renovación del lenguaje poético

Un aire de renovación mueve, esparce y desordena la actual poesía española. Ese aire sería vivificante desde luego si los poetas de la hora presente no insistieran en su inmensa mayoría en encadenarse a su caverna o en mirar atrás como estatuas de sal. La escolástica marxista ha reducido a la poesía a la función ancilar a que la escolástica cristiana trató de reducir a la filosofía, y el poeta moderno, como el filósofo medieval, tiene que esperar, so pena de herejía, a que el teólogo le explore y delimite la zona de expresión. Parece que olvidemos que la filosofía griega nació en verso, que los comentarios en prosa de San Juan de la Cruz son posteriores a sus hallazgos místicos en verso y que, según Novalis, "el poeta es el héroe de la filosofía", y por eso me parece que nos engañamos a nosotros mismos cuando aplicamos la pasión renovadora a inventar unas estructuras lingüísticas artificiales para glosar pensamientos ajenos que hace tiempo deberían estar a nuestra espalda. La voz del poeta no puede ser el eco del último grito de la tribu.

Los inventos y los descubrimientos nos obligan a renovar imágenes y metáforas; la marcha de la historia también. La rueca y el huso sólo existen ya en los cuentos de hadas, y hablar de segadores con hoces es hoy tan anacrónico como hablar de lansquenetes con alabardas.

El problema de la renovación del lenguaje poético está hoy malamente planteado, y ello es así porque la preocupación dominante —el afán de ruptura— se aplica donde no se debe.

En ese primer verso que da Dios al poeta hay siempre una palabra que aporta el pueblo. De esa palabra grávida, germen de pensamiento y sentimiento, nace y crece el poema hasta tal punto que cabe decir que toda poesía es popular. Sin esa mágica palabra no habría manera de conjurar el pensamiento poético. Y con todo y con eso, no se trata de una palabra esotérica o cabalística, sino de una palabra de uso común que ha venido enriqueciéndose al rodar por la tradición hablada y cuyo carácter mágico le viene de la oportunidad con que encaja en un contexto inusitado.

La palabra popular

No siempre la palabra se enriquece al pasar de boca en boca; veces hay que se desgasta, y el toque del poeta estará en distinguir la palabra enriquecida de la palabra desgastada. Porque hay quien cree en la carga poética de una palabra por el mero hecho de haberla oído en la calle, sin meterse en más averiguaciones; quien tal cosa cree confunde groseramente lo poético con lo prosaico, lo popular con lo plebeyo, lo real con lo vulgar.

Realidad, pueblo y clases

En estos últimos tiempos, y con raras excepciones, se ha venido edificando en España una literatura realista con materiales desgastados y ello se debe a un entendimiento equivocado de las nociones de **realidad** y **pueblo**. La realidad, suma de historia y naturaleza, es tan compleja y variada que raro es el escritor que la abarca en su totalidad; lo más frecuente es que reproduzca tan sólo aquella parte que mejor cuadre a sus fines morales o estéticos. En todo caso, ambas nociones —la de realidad y la de pueblo— han sido escamoteadas en un malabarismo de ciencias inexactas: la estadística, por un lado; por otro, la demografía. Dicho de otro modo, se ha querido aplicar al terreno del arte el principio de estirpe hegeliana de que la cantidad se convierte en calidad. Lo social, pues, se ha erigido en categoría superior de lo artístico y los conceptos de hombre y naturaleza se han eclipsado ante los de masa e historia. El nuevo humanismo sabe que para conseguir un hombre nuevo, un hombre que

sea historia químicamente pura, hay que empezar por destruir su naturaleza, es decir, por convertirlo en masa, y surgen incluso nuevos Enriques de Villena dispuestos a hacerse picadillo en las redomas del nuevo orden.

Mientras no haya aparecido ese hombre nuevo, nuestro humanismo se orientará hacia esa masa fermentada por los jugos de las ideas y dará la espalda al hombre que no se haya dejado triturar. Ahora bien, el gran error está en olvidar que la masa está en realidad compuesta de hombres y que la historia acaece en la naturaleza y, sobre todo, que las leyes de la dialéctica funcionan también en el mundo de los hechos concretos, no sólo en el de las ideas abstractas. Mientras que los hechos gravitan sobre toda la sociedad, las ideas —determinadas ideas— parten de una minoría y se reducen por lo común a una clase, la única clase que merece en bloque nuestro humanismo.

Delimitada esa clase, única protagonista de la historia, todas las demás están de sobra, y este particularismo social acaba por traducirse en un particularismo de lenguaje. Al confundir pueblo con clase, confundimos lenguaje popular con jerga de clase. Todo lenguaje de clase, sea burguesa o proletaria, es transitorio y perecedero por estar sujeto a las leyes de la moda y a las leyes de la evolución. Está limitado, tanto en el espacio como en el tiempo; las palabras y las frases de valor convenido sirven, no ya para caracterizar a la clase que las utiliza, sino la época en que se han utilizado. La marcha de la historia es inexorable y, cuando no modifica la naturaleza con cataclismos, la modifica por erosión. Con revoluciones o sin ellas, las clases cambian y con ellas su lenguaje privativo.

Desgastado en España a efectos literarios el lenguaje de la clase proletaria, como años antes se había desgastado el de la clase burguesa, se aplica ahora la casta intelectual a fabricar un idioma literario nuevo para devolver al de estos años atrás la dignidad perdida. Desgraciadamente, esta renovación del lenguaje se refiere más a la letra que al espíritu; es una renovación de superficie, de forma, de fórmula, porque el contenido sigue siendo sagrado. La ruptura que se busca es con la forma, no con el contenido. Hay que reconocer sin embargo que ese contenido también ha sido en apariencia puesto en hora, y digo **en apariencia**, porque no es más que una nueva presentación de la misma mercancía. Mientras que los poetas "historicistas" o sociales situaban de buena fe el comunismo edénico como meta de la historia, los poetas "naturistas" o morales lo sitúan en los orígenes de la misma. Es decir, que mientras aquellos creían

en un progreso inexorable a través de la historia, estos propugnan un regreso al estado de naturaleza. La diferencia fundamental es, pues, que si aquellos, confiados y pacientes, endiosaban a la historia, estos, escarmentados e impacientes, tratan de abolirla porque, entre otras cosas, se han dado cuenta de que en el camino del progreso material el socialismo ha quedado a la zaga del capitalismo. Lo que aún no sé si han entendido estos del todo es que en el camino del regreso a la barbarie también el capitalismo lleva la delantera; la sociedad industrial cuenta hoy en día con sobrados medios de destrucción física y espiritual para deshacer milenios de historia y retrotraer al hombre al comunismo primitivo, a la promiscuidad cavernícola.

Me he permitido esta digresión para hacer destacar de modo más vivo la paradoja de la aventura lingüística de nuestro tiempo, pues por un lado se pretende elaborar unas estructuras abstractas a partir de un álgebra más o menos arbitraria para corregir los desequilibrios del lenguaje y hacer coincidir en lo posible los conceptos de uso y de significado, y por otro, se registra una demolición progresiva de las construcciones de la razón sobre el principio de la realidad y, lo que es peor, una confusión del espíritu con el instinto. Yo creo que la situación ha empeorado, porque al fin y al cabo, cuando los poetas "historicistas" hablaban de "progreso" creían a pies juntillas en él, mientras que ahora los poetas "naturistas" llaman a sabiendas "progreso" a una larga marcha hacia el neolítico, que es por cierto donde sitúa Lévi-Strauss la edad de oro de la humanidad. No cabe mayor divergencia entre el significado del término progreso y el uso que se hace de él.

Claro está que la historia y la economía han seguido su curso sin hacer mucho caso de la derrota que les hayan marcado ciertos pilotos de bajura. Con la poesía de nivelación de las clases coincidieron los años de la acumulación, y la nueva poesía de la nivelación de las especies florece en los años del consumismo, así que la poesía militante, que entonces quería ser un vehículo de divulgación política, tiende a ser ahora, *velis nolis*, un artículo de consumo.

Ambas maneras de entender la poesía tienen un denominador común y, como ya se ha dicho, un contenido análogo, por no decir idéntico. En un caso y en otro se trata de poesía aplicada, explícita o implícitamente, a combatir una determinada realidad histórica. Poesía militante en un caso y en otro, en nombre de la comunicación primero, del conocimiento después, es todo lo contrario de la poesía pura, que preconizara Juan Ramón Jiménez como último re-

sultado de lo que Bécquer llamó **poesía de los poetas** y cuyo esperpento es la postura del arte por el arte. Pero si la poesía social falló como medio de comunicación, la poesía moral falla como medio de conocimiento, y aquí volvemos a lo apuntado al principio, ya que el poeta moral o "naturista" no explora ya zonas desconocidas, sino que, a semejanza del social o "historicista", aplica la poesía a buscar en una parcela acotada de la realidad la confirmación de una idea previa y ajena y colectiva de la naturaleza y de la historia.

Si he dado un rodeo y me he alejado de Bécquer, la culpa la tiene esa Beatriz descarriada que es la poesía española de estos últimos años. Después de seguirla por círculos y más círculos, resulta que estamos donde estábamos y que el ángel que, "el dedo sobre el labio", impone silencio en el dintel del infinito sigue llamándose Gustavo Adolfo Bécquer.

El problema que ahora nos planteamos a ciegas los poetas españoles ya se lo había planteado Bécquer hace más de cien años con una maravillosa lucidez. Y no fue él el único. También, entre otros, llegó a plantárselo Campoamor, pero con menos fortuna, y todo por empeñarse en hacer una poesía de circunstancias, una poesía analítica, en tanto que Bécquer buscaba, "indefinible esencia", la síntesis de la poesía.

Certeza social

Al aplicar la poesía a fines sociales y morales, Campoamor la vincula a los valores de una clase social, la burguesía, y, **bien avenido con la vida real** —como él mismo afirma— y creyendo en lo único que se debe creer, que son las ideas, ajusta aquella a estas e infunde en sus versos lo que con palabras de Cernuda cabría llamar **certeza burguesa**. Medio siglo largo más tarde, otros poetas españoles vincularían su poesía al proletariado, verían la vida real bajo el cristal de sus ideas y nos darían versos imbuídos de **certeza proletaria**.

La forma y la idea

Pero, como ha dicho Octavio Paz, la poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia. (1) En esas capas más profundas del ser es donde bucea

(1) PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. Segunda edición, corregida y aumentada. Fondo de Cultura Económica. México, 1970 (Pp. 40-41).

Bécquer y allí es donde, entre otras revelaciones, tiene la de que el poeta es un puente, una escala, un anillo entre **el mundo de la forma** y **el mundo de la idea**. Encuentra, en suma, el eslabón perdido de la filosofía, la unidad de la vida que en vano han buscado los filósofos; la armonía preestablecida, la identidad entre el ser y el pensar, la totalidad del lenguaje y el mito... El poeta, metido en los hondones de su alma, suelta las muletas de la razón y llega al punto preciso donde se unen la idea y la forma; a la esencia de las cosas; a los cimientos más profundos y firmes del conocimiento sobre los que, según Goethe, descansa el estilo. Alumbra, pues, la fuente de la vida, y la realidad que nos presenta no es la parcela trillada y conocida, sino un mundo recién creado en el que todo está por definir. La lectura del **Werther** de Goethe o de las **Rimas** de Bécquer es una prueba iniciática de la que pocos espíritus sensibles salen indemnes. A las puertas de la adolescencia cobran las cosas de pronto un significado distinto; el mundo del sentimiento se llena de revelaciones inefables; el corazón se anima de razones que la razón no llega a comprender del todo.

La filosofía ha tratado siempre de ajustar la ciencia a unas leyes universales que la ciencia quebranta con toda impunidad. Por mucho que corra la idea, la forma corre más y se le escapa siempre. Pero el ser corre mucho más, y el mundo de la forma y el mundo de la idea sólo en él se unen al reclamo de la poesía, que es el conocimiento sumo. Y ese conocimiento, que no cabe en fórmulas abstractas ni en estructuras algebraicas, exige a su vez la creación de un sistema de símbolos y de signos, de un nuevo lenguaje que Bécquer, con Alemania como norte magnético, trata de desentrañar del habla popular. Repárese que el lenguaje que Bécquer escucha y aprende y de cuyo espíritu trata de apoderarse no es el de tal o cual clase social, sino el del pueblo. No deja de ser curioso observar que, mientras que andando el tiempo la poesía social había de ser el polo opuesto de la poesía pura, la poesía popular y la poesía de los poetas sean en Bécquer una y la misma cosa.

El crepúsculo romántico

El origen remoto de esta teoría está en la "filosofía popular" de la **Aufklärung** y en la identificación que dentro de ella hacen Herder y Hamann de lengua y poesía, de expresión hablada y poesía lírica. A Bécquer le llega después de atravesar todo el romanticismo, un romanticismo que ya va de capa caída por fortuna, y digo por fortu-

na porque, en lo que a España se refiere, dicho movimiento sólo había dejado en sus años cenitales lo que tenía de más superficial y pasajero: el énfasis, el desafuero, la conseja, el color local. Cuando Bécquer llega a su plenitud creadora, en cambio, ese romanticismo épico y estentóreo empieza a dejar paso a un romanticismo lírico e insinuatorio, en el que asoman ya ciertos indicios simbolistas. Como ha señalado José Pedro Díaz (2), ya en alguna octava del **Canto a Teresa**, en algún serventesio de **La violeta**, en alguna composición del padre Arolas o de Carolina Coronado se inicia una orientación del romanticismo hacia la lírica; Trueba, Selgas y Barrantes, en **El Correo de la Moda**, van sustituyendo la "retórica difusa" por la sencillez popular; Mata, Blest Gana, Dacarrete, Sanz, Ferrán desplazan desde **La América** el sentido de las influencias extranjeras. Unos y otros convergen hacia una valoración de la lírica sobre la épica. Vemos, pues, que Bécquer no está solo. Por los mismos años, Giner de los Ríos —como también indica J. P. Díaz— corrobora teóricamente el auge y la necesidad del lirismo como resultado de una época contradictoria, de incertidumbre, de desconcierto, de transición, de crisis, sin principios ni actitudes que engendren "la epopeya y el drama objetivo". Años más tarde, ante análogo ambiente de crisis e inseguridad en América, abunda José Martí en los mismos extremos. Tiene esto sumo interés porque, en punto a crisis y a desconcierto, no tiene el mundo actual nada que envidiar al de hace cien años. Como nadie sabe a qué carta quedarse; como no hay aún valores nuevos que puedan sustituir con eficacia a los antiguos, caídos en desuso o en descrédito, lo mejor que puede hacer el poeta es refugiarse en su vida íntima.

Las compañías de Bécquer

Hoy en día a esto se le llamaría escapismo, pero no creo que nadie se atreva a tachar de escapistas al fundador de la Institución Libre de Enseñanza y al mártir de la insurrección de Cuba. Dicen que a Martí no le interesaba la obra de Bécquer (3), pero el caso es que, según las mismas fuentes, **Ismaelillo**, aparecido a los doce años de muerto el poeta sevillano, está bien cerca de las **Rimas**, y

(2) DÍAZ, José Pedro: *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1958 (P. 115 y sigs.)

(3) FLORIT, Eugenio: Citado por Jorge Campos en *La obra renovadora de José Martí*. Insula, núm. 287. Madrid, octubre 1970.

que su autor se defiende de los mismos reproches que se le podrían haber hecho al de los suspirillos germánicos con versos como estos:

¿Que este canto mío
es canto alemán?
Pues dime: ¿aquellos besos que me diste
también allá se dan?

No parece que hubiera ningún contacto directo entre Bécquer y Giner, contemporáneos rigurosos, y no puede ciertamente calificarse de suave la acogida que don Francisco dispensara en la Real Academia a González Bravo, protector de Bécquer y editor frustrado de las *Rimas*, pero lo cierto es que la proximidad espiritual del pensador y el sentidor es grande cuando ambos coinciden en una valoración de la poesía lírica y de la poesía popular. **Cuando todo vacila en torno suyo...** —escribe Giner— **vuelve** (el poeta) **sobre sí propio e imagina que hallará en un místico recogimiento la paz y la armonía que la vida común le niega**. Si la épica y el drama son productos de épocas históricas seguras de sí mismas, la lírica es el refugio del hombre en épocas **de transición, de crisis, de prosaísmo, si se quiere...** (4) El poeta busca en su propia intimidad la unidad de la vida que no encuentra ya en el mundo sensible. **Es entonces** —dice Hegel— **cuando alcanza el goce de su naturaleza infinita y de su libertad** (5).

Fundamentos románticos

Queda con esto sentado, con algún retraso en España, lo que llama Hegel el principio fundamental del arte romántico. El otro principio romántico, la poesía popular, es para Giner **la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia...** (6) Por algo el romanticismo, según el mismo Giner, era digno de elogio por combatir la cultura artificial del neoclasicismo, predicar el estudio de lo real como fundamento de lo ideal y **volver a relacionar al artista y su obra con la sociedad y con el pueblo...** (7)

(4) GINER DE LOS RÍOS, Francisco: *Estudios de Literatura y Arte*. Tomo III de las Obras completas. La Lectura. Madrid, 1919 (P. 55).

(5) HEGEL: *De lo bello y sus formas* (Estética). Colección Austral. Espasa-Calpe, Sociedad Anónima. Madrid, 1958 (P. 159).

(6) GINER, Francisco: Op. cit. (P. 92).

(7) GINER, Francisco: Op. cit. (P. 191).



Anton Dvořák

Retrato del poeta en la tercera edición de su obra. «Coullaut Valera la aceptó también para esculpir el busto de su monumento. De este modo se ha extendido y popularizado un retrato de Bécquer que no se parece al original, que altera la impresión que debe tenerse de su fisonomía y que no armoniza con la del autor de las rimas. La barba lisa y recortada de la estatua, el pelo rizado de su cabellera, dan carácter burocrático y comercial al rostro fatigado, a la barba desigual, al conjunto expresivo y vivaz de su verdadero semblante.» F. de la Iglesia: *Bécquer (Sus retratos)*. Madrid. Voluntad. 1922, pág. 15.

En la segunda mitad del siglo XIX, derrotado ya en España el lúgubre y ampuloso neorromanticismo de la rebelión histriónica, de la novela folletinesca y del desengaño fingido, se implantan unas formas literarias y un pensamiento poético que no son exclusivos de Bécquer, pero que es Bécquer quien con más acierto los traslada a la práctica de la poesía.

¿Por qué busca Bécquer la esencia de la poesía a través del habla popular? ¿Hay en el pueblo acaso algo más que realismo a machamartillo? Parece ser que sí; Bécquer al menos así lo cree y, siguiendo la pista de un realismo mágico, llega a los confines donde la palabra es ya trampolín de la infabilidad. Cuando corre en pos de sus visiones, Bécquer advierte que la palabra del pueblo lo lleva hasta esos confines del ser por el camino más corto. "Visionario andaluz" lo llama Jorge Guillén, y precisamente tras ocuparse de la imagen visionaria, dice Carlos Bousoño: **Antes del periodo contemporáneo (si esta denominación abarca la obra de Bécquer y la de los poetas prebecquerianos) la visión se dio únicamente, dentro de la lírica, en la zona popular, no en la culta** (8). No vamos a entrar aquí en la distinción entre la visión, puro trance fantástico, y la imagen visionaria, sustitución de realidad por fantasía. Irreal aquélla, real ésta y fantástica, integran ambas el habla poética del pueblo. Lleva ésta, como se ha dicho, al poeta lírico a los confines del ser, de la esencia de la poesía, por el camino más corto, que es el de la imagen.

La imagen popular y la metáfora culta

Y aquí me interesa aclarar que el pueblo no usa metáforas, sino imágenes, porque si la metáfora puede ser un rodeo, la imagen es siempre un atajo. Si la comparación tácita y la sustitución del sentido recto por el figurado son un lujo de la retórica, la representación eficaz y viva por medio del lenguaje es una necesidad de la poética. **La metáfora —dice Hegel— es siempre una interrupción de la marcha regular del pensamiento; lo divide y dispersa...** La imagen, en cambio, reúne y condensa el pensamiento; es fusión de idea y de forma, síntesis de espíritu y naturaleza; por eso Goethe, tan parco en el empleo de metáforas, no vacila en crear con imágenes su poética realidad. (Y en confirmación de esto, remite Cassirer al *Maho-*

(8) Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. BRH. Editorial Gredos. Madrid, 1956 (P. 107).

metsgesang.) (9). Y es que la imagen revela, al sustituir lo real por lo fantástico; la metáfora, tropo racional, describe, al sustituir una realidad por otra. La metáfora nace de la imaginación, que a su vez nace de la razón. La imagen nace de la fantasía, que a su vez nace del sueño. Toda metáfora es conceptista y descriptiva; es, por así decir, un acertijo al revés; lanzado el concepto, esfuerza el poeta la imaginación para darle símiles formales ingeniosos. En cambio, la imagen es una tentativa de definición, un intento de la fantasía de descifrar la esencia de las formas, de dar expresión a lo inefable. En el juego imaginativo de la metáfora, la solución se sabe de antemano. Las imágenes, al contrario, y esto se ve muy bien en Bécquer, son otras tantas preguntas que se hace el poeta al buscar a ciegas su destino. La respuesta, la solución, no es como en la metáfora, un postulado, sino una sorpresa, un hallazgo. En la rima II (*Saeta que voladora...*) y en la III (*Sacudimiento extraño...*) necesita Bécquer ejercitar su fantasía estrofa tras estrofa, ensayar en cada una imágenes como llaves hasta que por fin se le abre la puerta hermética y averigua qué es él, qué es la inspiración o qué es la razón. De rima en rima le van haciendo falta menos estrofas para lograr el acceso a la revelación, hasta que en la rima XXI (*¿Qué es poesía?*...) le basta con una para averiguar la esencia de la poesía. Bécquer evidentemente, aprende con rapidez la lección de concisión de la copla popular.

Al pueblo, dice Bécquer en su prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán: **Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.** (10) No se trata de disfrazar conceptos, sino de asociar ideas que nunca estuvieron juntas; de yuxtaponer sensaciones y escamotear el nexa, volar el puente, disolver el punto de comparación, y así surgen equivalencias y semejanzas sorprendentes y reveladoras; gana la palabra precisión y eficacia; crea una realidad más gráfica y más sugerente. Tiene lugar lo que Bousño llama ruptura del sistema. Allá van algunos ejemplos.

El inolvidable Joaquín Romero Murube contaba de unas tías del poeta Rafael Porlán, según las cuales las almas subían al cielo como cuelgas de jamones. Una señora sevillana exclamaba al ver al cabo de cierto tiempo a un niño que entretanto había pegado un estirón

(9) *La canción de Mahoma.*

(10) Obras completas de Augusto Ferrán. Volumen único. La España Moderna. Madrid, s/f. (P. 13).

de adolescente y andaba ahilado y descolorido: "¡Jesús, qué manera de crecer! ¡Ni que se hubiera criado en un patinillo!" Otra señora cordobesa decía de una persona poco grata: "No la quiero ni aunque me den pechuguitas de ángel." Y una gitana del Puerto de Santa María sonsacaba a un presumido con la buenaventura, espetándole como argumento sumo: "Anda, que tienes la portañuela de oro..."

Esa identificación de materia y espíritu; esa entropía de lo vegetal y lo animal; esa síntesis de lo suculento y lo celeste; ese contraste de lo vulgar y lo lujoso es lo que produce la sorpresa, clave de la emoción artística, fulminante de la descarga poética. Y ese instinto popular de la expresión exacta y sorprendente, ese don de la palabra oportuna es lo que a veces nos obliga a darles la razón a Herder y Croce identificando con ellos expresión hablada y poesía lírica. Por algo, si para Machado la poesía era la palabra en el tiempo, para Lorca era "una palabra a tiempo", y por ahí andaba el que inventó esa copla que habrá oído doscientas veces cualquier aficionado al cante:

**Dios te dio sabiduría,
que una palabrita tuya
vale por doscientas mías.**

No recoge esta copla Augusto Ferrán entre sus **Cantares del pueblo**, pero no importa. Su espíritu aletea sobre él cuando, en el umbral de su colección, hace profesión de humildad y dice haber puesto **unos cuantos cantares del pueblo, de los muchos que tengo recogidos, para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro.** (11) Y ese mismo espíritu popular, ese rasgo de humildad, esa devoción inteligente mueven a Bécquer a estampar en su prólogo una teoría poética que es una fuente de aguas vivas. **Poesía de los poetas, poesía popular, síntesis de la poesía...** Formula Bécquer una ecuación de la poesía lírica y, al desarrollarla en sus **Rimas**, se abre paso por la noche oscura del alma hasta el recinto donde toda ciencia se trasciende.

Filosofía, ciencia, poesía, religión

La poesía se sitúa más allá de la ciencia; la filosofía, en cambio, se queda más acá. Trata ésta de aprisionar a la ciencia en sus sis-

(11) FERRÁN, Augusto: Op. cit. (Pp. 29-30).

temas, pero la ciencia, al crecer y multiplicarse, hace saltar esos sistemas en pedazos. La poesía no corre ese peligro porque le lleva a la ciencia la delantera. Y esta ventaja de la poesía sobre la ciencia es, entre otras cosas, una virtud y una nota del romanticismo, porque es una ventaja del espíritu sobre la naturaleza.

**Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.**

En su vuelo hacia la libertad y la armonía, repetiremos con Hegel, el espíritu tropieza con las trabas del mundo sensible hasta que, al dejarlo atrás, halla en su propia naturaleza la armonía y la libertad que el mundo sensible le negaba. Pero una vez conquistada la propia intimidad, el espíritu, para tomar posesión de su naturaleza infinita, ha de elevarse hasta lo absoluto. Y en el reino de lo absoluto, "con un no saber sabiendo", da comienzo lo que Platón llamaba **el coloquio del alma consigo misma**.

El desdoblamiento del alma que ese coloquio entraña está bien claro y explícito en el **Cántico espiritual**; no menos explícito y claro está en la rima XI y en la rima XV, verdaderos "sueños dialogados". En un caso y en otro se produce una comunicación íntima de espíritu y naturaleza; el alma encuentra su sitio dialécticamente en la unidad del cosmos. Así, San Juan sublima el amor y la esperanza, Bécquer sublima el desengaño y el dolor; San Juan llega a la posesión de lo inefable, a Bécquer se le escapan sus visiones cuando está a punto de asirlas. San Juan tiene la certeza del místico; Bécquer la insatisfacción del romántico. En el mundo del sueño, uno y otro encuentran una realidad más libre y más intensa que en el mundo de la vigilia. Y esa realidad del sueño es un estado superior de la realidad, una super-realidad, estado de éxtasis que Nerval denomina "état de rêverie **super-naturaliste**" (12), estado poético en el que el Dante escribe al dictado algunos siglos antes de que los surrealistas inventaran la "escritura automática". También San Juan escribe lo que le dictan sus visiones. Si Góngora ve la realidad con los ojos del cuerpo, San Juan la ve con los ojos del alma; las metáforas, pues, brillan por su ausencia, ¿pero qué decir de las imágenes? ¿Qué decir de esas **ínsulas extrañas**, de esas **cuevas de leones**, de ese **ciervo vulnerado**, de esas **lámparas de fuego**? Esas imágenes, ya se ha dicho,

(12) Díaz, J. P.: Op. cit. (P. 278).

nacen del sueño, nacen de la fantasía, como de la fantasía y del sueño nace esa imaginaria visionaria de la rima XIV (**Te vi un punto, y flotando ante mis ojos...**) que, deudora de Bürger a través de Nerval, José Pedro Díaz no vacila en calificar de sobre-real. **A partir de Bécquer, en cuyas rimas comienza a manifestarse, la visión se instaura en la poesía española, y su abundancia se vuelve característica desde los alrededores de 1923, sobre todo en la escuela de aproximación "supra-realista" —dice Bousoño— (13). Y completa Guillén: Ante el "soñador" del siglo XIX vuelve a plantearse el problema de la expresión en condiciones análogas a las del místico. (14) Yo creo que la instalación en esa sobre-realidad o supra-realidad es ya un rasgo común de místicos y románticos, como andando el tiempo lo será también por antonomasia de los sobre-realistas o super-realistas o surrealistas.**

Estas tres expresiones de la lírica corresponden a otras tantas actitudes espiritualistas y no pueden entenderse cabalmente sin una doble contrastación con la religión y con la ciencia. Del mismo modo que se ha indicado una aproximación psicológica del romanticismo a la mística, cabe evidentemente aproximar el surrealismo al psicoanálisis. Ambas posiciones ilustran un proceso gradual de desacralización del mundo de los sueños, al desplazarse de la religión a la ciencia el centro de gravedad de la psicología. Porque, en los extremos respectivos, si el surrealismo se apoya en el psicoanálisis, la mística se apoya en la oración, y la oración edifica el alma mientras que el psicoanálisis la diseña. El romanticismo, situado a medio camino, es a la vez herencia y anticipación pero, como veremos, no es tan ecléctico como debiera y, alérgico a la ciencia, se vence por lo común del lado de la religión. Ya se ha visto en Giner —para quien, siguiendo a su maestro Sanz del Río, no hay **sentimiento moral... sin el sentimiento y el conocimiento de Dios**— que la paz y la armonía que busca el poeta las hallará **en un místico recogimiento**; Novalis, ya a fines del XVIII, escribe que **todo sentir absoluto es religión**; Hegel señala un fondo religioso en el arte **romántico o cristiano**; para Hölderlin es el poeta un mediador entre los dioses y los hombres; Bécquer inicia la cuarta y última de sus **Cartas literarias a una mujer** con este silogismo: **El amor es poesía; la religión es amor. Dos cosas semejantes a una tercera son semejantes entre sí. Incluso**

(13) BOUSOÑO, Carlos: Op. cit. (Pp. 102-103).

(14) GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial. Madrid, 1969 (P. 113).

Goethe, a quien no cabe ciertamente acusar de alérgico a la ciencia, concilia a ésta y al arte con aquélla en una fórmula sibilina:

**Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion... (15).**

(Claro está que en seguida recomienda que por lo menos tenga religión aquel a quien el arte y la ciencia le hayan sido negados.)

Pero Goethe, que sostuvo con la **Aufklärung** una relación dialéctica de asalto y empuje, conservó de esa pugna una inclinación por la ciencia. Vencido el neoclasicismo francés por Klopstock y su escuela, el **Sturm und Drang** conservó luego lo que había abolido sin olvidar lo que había negado y, a renglón seguido, el romanticismo hizo hincapié en esa negación para replegarse sobre la poesía lírica y la pura filosofía. Los románticos llevan a sus últimos extremos la reacción del **Sturm und Drang** contra el materialismo y el racionalismo del Siglo de las Luces. En la Universidad de Bonn, el joven Harry Heine, devoto entonces de Rousseau, oye disertar sobre la **Germania** de Tácito al profesor Arndt, "que en los bosques de la vieja Alemania buscaba aquellas virtudes que echaba de menos en los salones del presente", y dedica a otro maestro suyo, Augusto Guillermo Schlegel, un bello soneto en el que mejor que nadie expresa la hostilidad a la musa neoclásica y filisteá de la Ilustración, toda emperejilada de crinolinas, afeites, encajes, peinado de torre y talle de avispa, para contraponerle, sumida en un mágico sueño, la auténtica musa de Alemania que despierta a la llegada del poeta.

Por eso, la labor científica de Goethe estaba dirigida a combatir, no sólo el racionalismo teológico, sino además, los supuestos materialistas, la abstracción matemática, la fragmentación en compartimentos estancos de la ciencia de la época. Por un método intuitivo buscaba un espíritu creador sustentado en "aquello que no puede ser disuelto por el entendimiento y la razón", que es lo demoníaco, idéntico en cierto modo a lo divino (16). Así, al hallar la vinculación entre el hombre y la naturaleza y la consiguiente identidad entre las leyes de ésta y las leyes que rigen el arte y la vida humana, pudo muy bien concebir el arte y la ciencia como religión, la religión de la ciencia y el arte.

(15) Quien ciencia y arte posee,
Tiene también religión...

(16) FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1958 (P. 594).

Pero el rasgo capital del romanticismo a este respecto es el instinto de conservación del espíritu frente a la agresión de la materia. Muy oportunamente evoca J. P. Díaz la hostilidad de Vigny al ferrocarril, de Keats a Newton por destruirle el arco iris, de Baudelaire al progreso material. Poe, por su parte, recelaba del dogmatismo de la ciencia y de la influencia corruptora del materialismo y, en el soneto que a la ciencia le dedica, la llama buitre con alas de insulsas realidades que hace presa en el corazón del poeta y le arrebató el sueño estival debajo del tamarindo.

En la desbandada que el progreso material y científico provoca en el mundo romántico, son numerosos y variados los refugios y las escapatorias, y sobre ello volveremos al tratar de las vidas paralelas del romanticismo y la burguesía. Pero esas escapatorias y esos refugios se refieren más que nada al reino de las ideas, a "los estratos más superficiales de la conciencia"; más adentro, "en las capas más profundas del ser", la poesía salva dialécticamente el obstáculo de la ciencia, como ya lo hemos visto en Goethe, como lo vamos a ver en Bécquer; aquél adueñándose de ella; éste adelantándosele, y así es como uno y otro, **toda ciencia trascendiendo**, vienen a reunirse con San Juan de la Cruz, a quien Guillén, glosando a Baudelaire, llama "alma santa" y "perfecto químico".

La aproximación de Bécquer a San Juan de la Cruz ha sido sentida y señalada no sólo por Jorge Guillén, sino por otros dos poetas, además, a su vez muy próximos a Bécquer: Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda (17), estableciendo así una línea, la de la "poesía abierta", en la que van trenzadas la esencia del lirismo y la palabra popular, la hondura máxima y la sencillez suma.

El pueblo, el vulgo, el poeta

Precisamente es Juan Ramón quien en el prólogo becqueriano a **La Soledad** destaca las palabras siguientes: **La poesía popular, sin perder su carácter, comienza así a elevar su vuelo...** Porque sólo al elevar el vuelo en unas alas concretas puede salvar ese obstáculo que de pronto alza Hegel ante la argumentación becqueriana cuando categóricamente afirma que **El pueblo no canta** (18). Pero sigamos

(17) JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Poesía cerrada y abierta", en *Páginas escojidas* (prosa). Editorial Gredos. Madrid, 1958. CERNUDA, Luis: "Bécquer y el romanticismo español". Cruz y Raya, núm. 26. Madrid, 1935.

(18) ORTEGA Y GASSET, José: *Kant. Hegel. Dilthey*. "Revista de Occidente". Madrid, 1965 (P. 112).

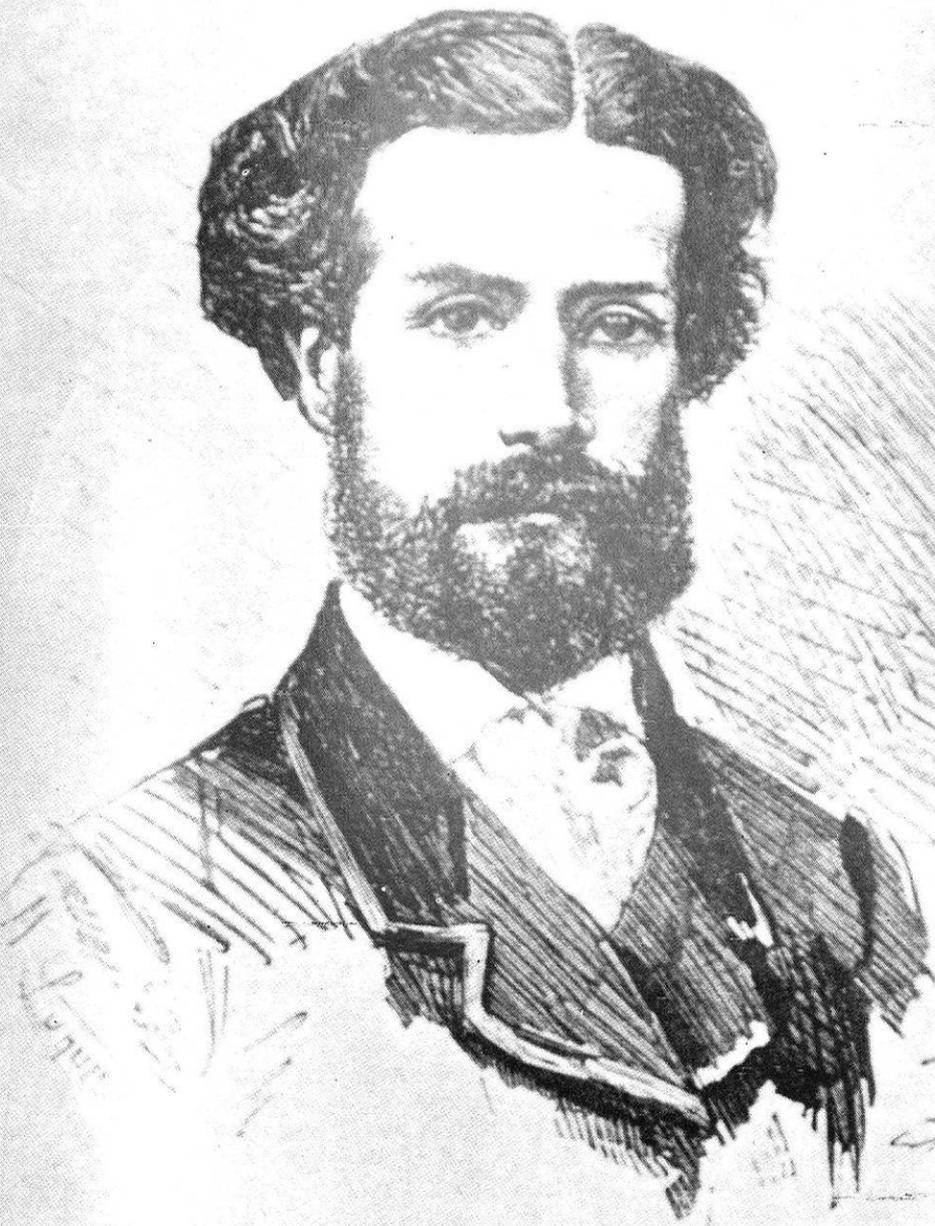
citando a Hegel, a ver si es posible conciliar los contrarios y, heráclitanamente, dispara el arco y suena la lira: ... sólo el hombre singular crea una poesía, sólo un individuo, y aunque fuesen varios los que han producido los cantos homéricos, siempre se trataría de individuos. Bécquer, no menos categórico, asegura por su lado: **El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones** (19).

Lo primero que habría que hacer es deslindar con cuidado lo anónimo de lo colectivo. Para Bécquer, el pueblo es lo anónimo, y es que él, me parece a mí, a diferencia de Hegel, no opone "pueblo" a "individuo". El pueblo **talla las piedras**, pero son los grandes poetas los que levantan con ellas **una pirámide en cada siglo**. Los cantares compuestos por Augusto Ferrán **Seguramente... se distinguen de los originales del pueblo;... rivalizan, cuando no vencen, a los que se ha propuesto por norma**. Para Hegel, en cambio, el pueblo es lo colectivo, y no olvidemos que entre las varias acepciones del término que debe de utilizar Hegel, **das Volk**, tal vez la más próxima en castellano sea el **vulgo**, y al vulgo hay que hablarle en necio para darle gusto. Traduzcamos, pues, la frase de Hegel por "el vulgo no canta" y todos estaremos de acuerdo, y a partir de aquí podremos distinguir entre pueblo y vulgo y entre lenguaje popular y lenguaje vulgar. **El vulgo —oigamos al maestro Gracián— no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuando menos las entienden** (20).

En una obra maestra del realismo vulgar, como es la novela **El Jarama**, no hay más que lenguaje vulgar, sin rasgo poético, de horteras de suburbio; en **La Celestina**, en cambio, obra maestra del realismo popular, es en la gente baja donde está el lenguaje popular, el lenguaje poético, mientras que la gente alta emplea un habla artificiosa y literaria, y si Celestina y Sempronio son pueblo, lo son desde el momento en que abren la boca, como lo es cualquiera de los dos Arciprestes, como lo es Don Quijote cuando habla cuerdo o lo es el Caballero del Verde Gabán, y como lo es incluso el mismo Calixto cuando canta, quién sabe si por peteneras sinagogaes, esa copla que dice:

(19) FERRÁN, Augusto: Op. cit. Prólogo de G. A. B. (P. 11).

(20) GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*. Tomo primero. Renacimiento. Madrid, 1914 (P. 280).



Anton Wolfs Berger

«Fernando Fé creyó, al hacer la segunda edición de las obras, cuya propiedad había adquirido, que convenía variar la estampa rígida y triste de Palmaroli por un retrato en que el poeta apareciese vivo y natural, y careciendo de fotografía, que la familia no tenía y que nunca se hizo, encargó al dibujante Luque primero, y Fovedano después, que combinase a su gusto la imagen que se había de publicar, y así salió reproducida... que me causó muy mal efecto...» F. de la Iglesia: *Bécquer. (Sus retratos)*. Madrid. Voluntad. 1922, pág. 15.

**En gran peligro me veo:
En mi muerte no hay tardanza.
Pues que me pide el deseo
lo que me niega esperanza.**

También Giner de los Ríos distingue netamente la poesía vulgar, que únicamente se nutre de una actualidad frívola y mezquina, de la poesía popular, riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de más personal y característico; atribuye respectivamente a la poesía erudita y a la poesía vulgar la enfermedad debilidad del invernadero y la taberna, y afirma que el poeta es la patria, pero no que la patria sea el poeta. Otro gran poeta español, Juan Maragall, fija de una vez por todos los conceptos de "pueblo" y "poesía popular" en los términos siguientes:

La poesía popular no es un género, sino un estado de la poesía; así como el pueblo no es esta o aquella gente, sino un estado colectivo del espíritu humano en que todos nos encontramos en uno u otro momento... Y la verdad es que siempre que se dice "pueblo" en el mejor sentido de la palabra, no se puede querer decir sino esto: la suma de momentos individuales de gracia de la multitud anónima (en que humildemente dejan comprenderse el sabio con el ignorante, el rey con el pastor), filtrada por la misma multitud y el tiempo de trivialidades y groserías. (21) Y la última palabra la tiene el propio Bécquer cuando, en la segunda de las Cartas literarias a una mujer, dice taxativamente: **Todo el mundo siente. Solo a algunos seres les es dado guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas.**

Surrealismo popular

Por un fenómeno que piadosamente achacaremos a equivocación primero, a pérdida después del sentido de la historia, procedemos en España e Hispanoamérica a reinventar el surrealismo como años antes reinventábamos el naturalismo. Ni en un camino ni en otro vamos a toparnos con el pueblo, pues si en el lenguaje naturalista sin cribar ni cernir entran todas las groserías, en el surrealista, ideado para chocar, no ya al burgués curado de espanto, sino al intelectual ávido de sensaciones, tienen asiento todas las trivialidades. Por el contra-

(21) MARAGALL, Juan: *Elogios*. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1950 (Páginas 81 y 82).

rio, cuando en torno a 1927 decide la juventud poética española consumir la rebelión surrealista, resulta que, en vez de seguir la costumbre de imitar modas francesas, descubre y rescata una de sus más profundas tradiciones. Su acto definitorio es el tercer centenario de Góngora; su manifiesto de escuela, *Las soledades*. Tal vez sea nuestra tradición artística una de las más ricas en libertad de formas creadoras. Se nos ha adjudicado la etiqueta del realismo costumbrista como si junto a *La Celestina* y al *Lazarillo* no estuvieran el *Quijote* y el *Diablo cojuelo*, como si además de Velázquez y Ribera no hubieran pintado el Bosco y el Greco. La realidad a palo seco nunca puede satisfacer plenamente al artista verdadero y entre los que, sin salir de ella, la han exaltado a fuerza de imaginación, figura Góngora en lugar eminente. Góngora es un poeta realista como el Greco es un pintor realista; en uno y en otro la realidad está vista con los ojos del cuerpo, lo que ocurre es que ven en ella elementos que los demás no ven y a partir de los cuales pueden transfigurarla imaginativamente. La realidad observada por Góngora parece a veces una realidad soñada, y es en esos casos —zonas crepusculares de la “oscuridad” gongorina— cuando la metáfora culta parece imagen popular. Cuando de los laboratorios ultrapirenaicos empiezan a salir imágenes vanguardistas, paraguas y máquinas de coser sobre mesas de disecciones, hay ya una gitana trianera que, al ver pasar el puente al primer ciclista, exclama asombrada: “¡Josú! El afilaó que se ha vuelto loco”, como ya antes, a los “golfes d’ombres” de la A del Soneto de las Vocales había precedido un “golfo de sombras” en la *Soledad* primera.

Gracias a Góngora —gracias también a Gil Vicente— la poesía española se salvó en la hora surrealista de ser tributaria de la francesa. En este sobrerrealismo autóctono, tanto culto como popular, acabaron diluyéndose los “ismos” importados; el ultraismo, el creacionismo, etc. no pasan de plausibles experimentos que, marginados en su estado puro en la obra menor de poetas más complejos, valen más por lo que dejan que por lo que son, más por lo que suscitan que por lo que representan.

Centenarios gongorinos

En 1961, al cumplirse los cuatro siglos del nacimiento de don Luis de Góngora, se habló en Córdoba de representar *Las firmezas de Isabela* y de alancear toros en la plaza de la Corredera. Todo quedó en agua de borrajas. Por ironía del destino, mientras que el tercer centenario de la muerte del poeta coincidió con una resurrección de su

obra, este cuarto centenario de su nacimiento venía señalado por el entierro de la misma. Todo lo más que hubo fue alguna polémica desmayada en la que si algo destacó fue el volumen de las tonterías proferidas. En efecto, se atacó a don Luis esgrimiendo mezquinos argumentos y se le defendió con razones no menos mezquinas. Los unos negaban a Góngora como antirrealista; los otros le atribuían un realismo degradante. Los detractores, más agudos al fin y al cabo, le reprochaban a Góngora su falta de vulgaridad; los defensores, en cambio, pretendían justificarlo a contrapelo como poeta vulgar. Los primeros llegaron a decir que Góngora era champaña y que lo que en ese momento precisábamos era un vino tinto adecuado a la realidad de nuestra sardina; los segundos replicaron que también Góngora tenía sus azumbres de mosto. Lo que no entendían “sardineros” ni “mostenses” es que el toque popular de Góngora estuvo, no en que escribiera a vuela pluma plebeyas bellaquerías, sino en que su gran poesía culta, su gran poesía oscura, su gran poesía cerrada fuera —robémosle un verso para decirlo—

siempre murada, pero siempre abierta.

Claro está que si Góngora utiliza como culto la materia del lenguaje popular, también recurre, llegado el caso, a la forma de dicho lenguaje, y conste que, más que en las letrillas, estoy pensando en aquello de

**La mitad del alma me lleva la mar.
Volved, galeritas, por la otra mitad.**

digno del mejor Lope de Vega.

Por este camino, que pasa por Góngora, tropiezan los poetas de la primera Dictadura con la otra línea poética, explícitamente popular, tradicional en sus formas que, rescatada por Bécquer y Ferrán, había salvado a los Machado y a Jiménez de una incipiente contaminación postmodernista.

Bien es verdad que tanto los Machado como Juan Ramón Jiménez venían ya desde una niñez andaluza pueblerina y provinciana con el oído hecho a la voz poética del pueblo. Hijos los unos de un padre folklorista, el otro de una señora que hablaba como él escribiría luego, estaban perfectamente iniciados en la comprensión de lo popular, lo popular en la vida y en el arte, que pronto —oigamos al propio Juan Ramón— en lados diferentes del arte y de la vida, los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, aquellos “fantasmas

krausistas”, tenidos por muchos como monstruos funestos, y quienes, en realidad, eran los españoles más españoles de su tiempo, habían de señalar (...) a las juventudes futuras, para cimiento y ejemplo (22).

La Institución, obra de Giner de los Ríos, educa a algunos de estos poetas, los acoge a todos en su Residencia de Estudiantes. Y en la Residencia se juntan los hijos de Demófilo, más asiduo Antonio que Manolo, y el hijo de una señora mogueña que, si era cierto lo que él decía —“yo escribo como hablaba mi madre”— debería de hablar como los propios ángeles. Más tarde llega un muchacho granadino, que confiesa haber heredado de su padre la pasión, de su madre la inteligencia.

Lo popular y lo burgués

Bien poco importa que Machado padre fuera administrador del duque de Alba si tenía y comunicaba “el presentimiento, la comprensión de lo popular”, como bien poco importa que las madres de Jiménez y de Lorca fueran señoras burguesas de Moguer y de Granada; lo que sí importa es que, al hablar a sus hijos, se hallaban en estado de gracia poética, tenían el don de la palabra popular. Poetas burgueses llama Juan Ramón a Bécquer y a Ferrán, y a aquel señorito bueno del pueblo y con el pueblo, y cuando Alberti decide echarse a la calle en sus versos, reconoce que toda su poesía primera, es decir, su auténtica poesía popular, es “contribución... inevitable, a la poesía burguesa”. Y es que Alberti debió de haber aprendido a escribir oyendo rezar a su madre.

No hay que olvidar, por otra parte, que si bien lo aristocrático llega a confundirse con lo popular, como se ve, por ejemplo, en el caso de Fernando Villalón, lo específicamente burgués tiende a diferenciarse, a tomar distancias. Oigamos otra vez a Juan Ramón: **La burguesía está siempre más lejos del pueblo que la aristocracia convencional, por la sencilla razón de que está relativamente más cerca y no quiere, la tonta, reconocerlo.** Por eso, el poeta de extracción burguesa deja de ser burgués cuando actúa como poeta; dicho de otro modo, atina con la palabra, no por su ilustración burguesa, sino por su sabiduría popular. Un magnífico ejemplo es el de Antonio Machado. Educado en el puritanismo burgués de la Institución, es Machado enemigo explícito de la taberna y el cerrado; se avergüenza del de-

(22) JIMÉNEZ, Juan Ramón: “Dos aspectos de Bécquer”, en Op. cit. (Pp. 214 y 211).

corado picaresco del arte popular, de la canallería esperpéntica que envilece el país y lo hace pintoresco; escucha con deleite el cante y la guitarra desde lejos, pero jamás se aventuraría en el mundo de la juerga flamenca; pide, aunque por boca apócrifa, una "Sevilla sin sevillanos", que es como pedir una colmena sin abejas... Y, sin embargo, ¡ah, sin embargo!, este burqués ilustrado se olvida de serlo de pronto, se acuerda de lo cerca y lo dentro que tiene al pueblo y suelta aquello de

**Por darle al viento trabajo,
cosía con hilo doble
las hojas secas del árbol.**

Lo burgués y lo romántico

Con anterioridad se ha hecho alusión a las vidas paralelas de la burguesía y el romanticismo. En efecto, esas vidas se desarrollan simultáneamente a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. El proceso racionalista iniciado en el Renacimiento culminó en la Revolución Francesa con la deificación de la razón. Lo peor que a la razón pudiera haberle pasado era que la hicieran diosa. Y, efectivamente, trasladada la razón de la tierra al cielo en virtud de lo que en la jerga burocrática anglosajona se denomina a **kick upstairs** (23), abandonó a los hombres, monstruos producidos por su sueño, en virtud de ese hábito de los dioses que Hölderlin denominara **die kategorische Umkehr** (24). Por fortuna, la razón sólo pasó en el cielo una corta temporada; así que cesó el diluvio, volvió a la tierra para encarnar en la clase social que iba a dominar el siglo bajo el signo del progreso material: la burguesía.

Ya hemos caracterizado al romanticismo como una reacción de la intuición contra la razón, del espíritu contra la materia, reacción que tiene dos maneras de manifestarse: el instinto de conservación y la impugnación revolucionaria. Por ese doble conducto empiezan a ramificarse las diversas escapatorias y los diversos refugios que, en el nivel de las ideas, se abren a los adeptos de la fe romántica. El romanticismo es el contragolpe de la revolución burguesa, con la que mantiene una íntima relación dialéctica. Como es de rigor en tales casos, el romanticismo trata de destruir aquello de que se nutre y lo

(23) "Puntapié de ascenso" o retiro dorado.

(24) El desvío categórico.

hace, en palabras de Barbey d'Aureville, "con la rabia de la carcoma que roe la viga".

El Congreso de Viena y la Comuna de París son los dos polos magnéticos del romanticismo decimonónico; sus bancos de prueba, las barricadas del 30 y del 48. Hay dos facciones románticas que, más que combatirse entre sí, a quien combaten a lo largo del siglo es a la burguesía; a la burguesía que siempre acaba alzándose con el fruto de las algaradas decimonónicas, tanto de las subversivas como de las represivas.

La valoración del pasado sobre el presente es el común denominador de Chateaubriand y Walter Scott; Balzac añora la monarquía borbónica; Poe considera que la democracia es una admirable forma de gobierno para perros; Federico Schlegel es agente de prensa de Metternich. En el otro bando, el conde de Auersperg se opone a Metternich; Hölderlin tiene ensueños jacobinos; Heine publica sus *Zeitgedichte* en los periódicos de Marz; Byron pelea por la libertad de Grecia; Büchner conspira en Hesse; Espronceda se bate en unas barricadas sobre las que acabaría alzándose el "rey mercader"... Unos y otros se oponen al prosaísmo burgués; aquéllos desde la aristocracia y el pasado, éstos desde la democracia y el porvenir. Unos y otros buscan sus alianzas y sus antecedentes: Herder, a caballo entre la *Aufklärung* y el *Sturm und Drang*, ilumina el camino de la tradición; desde el Siglo de las Luces, Rousseau ilumina a Heine y fructifica en Hölderlin, Voltaire presta a Byron y a Heine su sarcasmo. En medio están los clásicos, como Klopstock, como Goethe, como Schiller, que tras saludar en la Revolución Francesa la renovación del hombre que desde su obra presentían y anunciaban, retroceden con repugnancia ante la ejecución del rey y los plebeyos desmanes del Terror.

Pero al Terror le llegó su *Thermidor*, y la razón dejó de ser diosa de la revolución y se hizo reina de la burguesía. Goethe, que desde *La hija natural* venía denunciando la corrupción moral de la nobleza decadente, llega en *Reinecke Fuchs* a satirizar con aspereza a la burguesía advenediza.

Dicho sea de paso, la crítica marxista comete un error de perspectiva considerable al señalar una contradicción entre las convicciones conservadoras y legitimistas de Walter Scott y de Balzac y la eficaz crítica que hacen de la sociedad de su tiempo. No hay tal contradicción, a mi juicio, sino una coherencia absoluta. No concibe el vulgarmarxismo que a la burguesía se la pueda atacar desde otras posiciones que las suyas y olvida que el móvil psicológico de la

hostilidad plebeya a la burguesía es la envidia, mientras que el de la hostilidad aristocrática es el desprecio.

Pero la reacción antiburguesa del romanticismo no se puede quedar en las superficies de la sociología. A la izquierda, Heine ve la contradicción del arte con la realidad presente y, contra un medievalismo de guardarropía, rescata en su lírica las tradiciones populares de la *Aufklärung*. A la derecha, Novalis censura la *Aufklärung* diurna que hay en el *Wilhelm Meister*, "producto del entendimiento", y se refugia en la noche y el sueño.

Tal vez sea Juan Nicolás Böhl de Faber quien primero da en España testimonio directo de la agitación romántica. Integrista acérrimo, introduce el romanticismo de los Schlegel, y su hija Cecilia, devota también del Altar y el Trono, se vuelve hacia la España de "treinta años ha" como Walter Scott se volviera hacia la Escocia "sixty years ago" y busca y reúne los cantares del pueblo. Piferrer y Quadrado, siguiendo a Chateaubriand, emprenden la reconstrucción arqueológica del pasado; Fabié estudia el *Fausto*; Hoffmann y Poe entran a través de Baudelaire, de Barrantes y de las páginas de *La América*; Heine, a través de Nerval, de Ferrán y de Eulogio Florentino Sanz.

Originalidad y orígenes

Todo esto cae sobre Bécquer que, como Shakespeare, no tiene de original sino su talento. Los templos de España, el cuento gótico, las cartas literarias, la canción popular y la esencia de la poesía son los frutos que ese talento nos da en las postrimerías del romanticismo. Bécquer hace lo mismo que los demás, pero lo hace mejor, y no vacila en apartarse de la tradición popular cuando cree que ésta no cuadra con su temperamento. Pocas cosas hay tan populares en la poesía castellana como el romance narrativo; Bécquer, sin embargo —y es nada menos que Cernuda quien nos lo recuerda— a diferencia de los románticos mayores y pese al ejemplo de Byron, de Heine, de Uhland, de Schiller, de Anastasius Grün, reserva el verso para la lírica y escribe en prosa sus leyendas. En este terreno a quien sigue es a Hoffmann, viejo conocido de la biblioteca de doña Manuela Monnehay, y a Poe, cuyas *Historias extraordinarias* fueron el acontecimiento literario del Madrid de 1858. Dentro de su verso, disciplinado por una voluntad lírica de sencillez y de pureza, no caben evidentemente la narración desenfundada, la mezcla romántica de cuadro de costum-

bres, evocación histórica y conjuro de una mágica realidad... como tampoco cabe el mundo de las ideas abstractas.

Bécquer y la revolución

Algo se ha especulado en torno a las ideas de Bécquer sobre la realidad de su época. Es indudable que no participó en las luchas políticas, que trabajó en periódicos conservadores, que fue protegido por un político conservador a quien lealmente acompañó al destierro. Pero también es verdad que no tuvo enemigos en ningún campo y que, si la narración *La fe salva* es testimonio válido de su manera de pensar, supo comprender la generosidad romántica con que en julio de 1854 acudió Madrid a las barricadas en nombre de la libertad. **¡Última revolución romántica, que a través del tiempo adquiere toda la grandeza de una epopeya!**, exclama el narrador, que presta rasgos suyos al héroe del relato, **un joven poeta que acababa de llegar de Portugal... Sus versos, de un exaltado romanticismo**, —cuenta la heroína— **cantaban la libertad, la lucha; pero los que más me llegaron al fondo de mi alma, los que me descubrieron el secreto del llanto, fueron aquellos como suspiros, de ritmo extraño, de los que brotaba un aroma de amor**. Alberto Albert, que así se llama el personaje de ficción, es una mezcla de romántico exaltado y de romántico sentimental, de hombre de acción y de hombre de pasión, de poeta épico y de poeta lírico, en una palabra: de Espronceda y de Bécquer.

En *La fe salva* —que, dicho sea de paso, con su tem adel ex-voto a la Virgen no deja de presentar analogías con la implacable balada de Heine *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (25)— queda constancia del romántico idealismo de libertad de este amigo leal de González Bravo que es Bécquer, y además están patentes sus preferencias poéticas. Al manifestarlas, Bécquer describe y define una vez más su propia poesía: versos como suspiros, de ritmo extraño, que llegan al fondo del alma y descubren el secreto del llanto... Que llegan “al fondo del alma”, que es a donde no llegan las ideologías, ni siquiera la más noble de todas, la de la libertad política, pero donde está la libertad suma. **...divinas palabras rimadas** —sigue diciendo la heroína del relato— **diminutas violetas de tenue perfume con que la poesía habla a la vida.** *

(25) La Romería de Kevlaar.

(*) Después de escritos estos párrafos, aparece en el número 289 de la revista *Insula*,

Voz del cielo y suspirillos germánicos

El "ritmo extraño" de esas "divinas palabras", de esos "versos como suspiros" es, como Bécquer mismo, el producto de una cruz germano-andaluza. Ya se sabe que el interés germánico por las formas poéticas populares es un regalo que a Bécquer le traen, respectivamente Eulogio Florentino Sanz desde Berlín y Augusto Ferrán desde Munich. La combinación culta del heptasilabo y el endecasílabo es el artilugio rítmico de que todos se valen para elevar a categoría de arte elaborado la poesía popular, escapando a la querencia del octosílabo castellano; es el ritmo extraño que transforma las divinas palabras en versos como suspiros, la voz del pueblo —voz del cielo en "suspirillos germánicos"—. Y esto lo hacen todos: Sanz, Dacarrete, Larrea, Sáinz Pardo, Blest Gana, Bécquer... Todos menos uno: Augusto Ferrán, que procura imitar humildemente al pueblo y cuya máxima aspiración es que sus cantares se difundan un día en el anonimato popular.

Rima asonante y ritmo de seguidilla

Dos elementos formales hay en la poesía popular del romanticismo alemán que tal vez no hayan sido estudiados debidamente hasta ahora y que explican muy bien la fecundidad de su injerto con la poesía popular española. Uno de esos elementos es la rima asonante, de que Heine, por ejemplo, usa y abusa en sus baladas y

correspondiente a diciembre de 1970, un sorprendente trabajo del poeta Rafael Montesinos en el que, abundando en rancias dudas y basándose en las reticentes confidencias del becquerianista Iglesias Figueroa, niega rotundamente la paternidad becqueriana de una serie de escritos, entre ellos *La fe salva*. De lo dicho por Montesinos se desprende que este Iglesias Figueroa era un mixtificador más que regular; uno de esos delincuentes menores de la literatura que se divierten sembrando pistas falsas, y nada de particular tendría que Montesinos hubiera caído en una por evitar otra. El caso es que este señor, o bien mixtificaba al atribuir a Bécquer escritos suyos, o bien ha mixtificado al insinuar después que algunos de esos escritos sean suyos y no de Bécquer. Averigüelo Vargas. Asegura además Montesinos que en el misterioso álbum *Los contrastes*, encontrado por él, se burla Bécquer de esa misma revolución de 1854. Debo decir que, aun cuando así fuera, lo uno no quitaría lo otro: toda revolución arranca de un proyecto heroico y suele acabar en una bufonada sangrienta. Bécquer pudo muy bien haber visto la cara y la cruz de esa revolución, la gesta y la farsa, el deseo y la realidad. Se ha insistido hasta la saciedad en el presente trabajo en que lo que Bécquer buscaba no era la realidad ideológica, sino la verdad poética, y ésta pudo muy bien hallarla en una explosión de libertad, pero no en el consiguiente espectáculo de los mismos perros con distintos collares guardando al mismo rebaño con distintas cadenas. No sería ciertamente Bécquer el único poeta que, a lo largo de la historia y en medio de la militancia burriciega o del maniqueísmo ideológico, haya sido capaz de ver el haz y el envés de la realidad política; recuérdese sin más lo dicho aquí mismo sobre Goethe y Schiller ante la Revolución Francesa. Por tanto, aun cuando *La fe salva* no fuera de Bécquer —y no lo sería por lo mismo que el *Hamlet* no sería de Shakespeare—, yo sostengo que debería serlo.

canciones; el otro es —asombrémonos— el ritmo métrico de la seguidilla tradicional. Allá van un par de ejemplos. Canta Federico de la Motte Fouqué en *Schwermut* (Melancolía):

**Was rauscht ihr, grüne Bäume,
So frisch und reich,
Als wehten Jugendträume,
Aus jedem Zweig?**

**Die Jugend ist verglommen,
Aus Spiel ward Schmerz,
Dazu hat mir entnommen
Mein Lieb ihr Herz.**

Y canta Federico Schlegel en *Erscheinung* (Aparición):

**O wie lieb' ich die Sachen,
Die mit mir spielen!
O wie bunt sind die Kinder,
Die mit mir fliegen!**

**Sie scheinen mich zu hüten,
Und geben Sübes.
Ich sehe, dab ich glänze,
Und habe Flügel.**

Uno y otro Federico —con especial propiedad el segundo— podrían muy bien cantar sus versos con aire de sevillanas, y nada tendría de particular que esa analogía, esa correspondencia la hubiese intuido Augusto Ferrán. Queda por investigar, y no tengo ahora ocasión de hacerlo, hasta qué punto esas seguidillas tienen un origen popular autóctono o guardan relación con el interés romántico por el teatro de Calderón y de Lope. En este caso, la poesía popular vendría envuelta en el mismo paquete que, con el descubrimiento de nuestro teatro clásico, nos regala el romanticismo alemán. Bien es verdad que el heptasilabo aparece junto al pentasilabo —agudo éste por lo general— en algún *Volkslied* como el que sigue:

**Wenn ich ein Vöglein wär
Und auch zwei Flüglein hätt,
Flög ich zu dir;
Weil's aber nicht kann sein,
Bleib ich allhier.**

También es muy probable que la Nana a la luz de la luna de Matías Claudius, otro romántico, siga un modelo de nana tradicional:

**So schlafe nun du Kleine!
Was weinest du?
Sanft ist im Mondenscheine
Und süß die Ruh.**

Como también lo es que lo siga el barón de la Motte Fouqué en el ejemplo citado, sobre todo si además sirve de indicio el empleo del pentasilabo agudo, pues la rima consonante en éste y en aquél tal vez sea aportación culta. En cambio, ese arranque jubiloso de Schlegel —*O wie lieb' ich die Sachen*— y ese pentasilabo llano y asonante recuerdan demasiado al Lope de Vega de *Lo cierto por lo dudoso*.

Ya se ha aludido a la humildad y a la devoción con que Ferrán acomete su faena de injerto y trasplante; su máxima ambición poética es ser un día voz anónima del pueblo. Bécquer, que consigue eso mismo sin querer (26), anda en busca de otra cosa. José Pedro Díaz lo dice muy bien: **A diferencia de Ferrán, que realizaba ese esfuerzo manteniéndose dentro de los mismos supuestos formales de lo popular, Bécquer, al recoger parte de esa inspiración, la funde en una forma que conserva elementos sustanciales de la mejor tradición culta de la poesía española. También en este sentido, pues, la tradición culta y la tradición popular tienden a cruzarse y vitalizarse mutuamente en las Rimas (27).**

Poesía y música

La forma que Bécquer persigue y consigue —“rima pobre, asonancia indefinida”, que diría después Machado— es una forma sosegada y diluida, una forma que empieza a dejar de ser forma, porque en el fondo del alma, que es su campo, la palabra roza los linderos de la inefabilidad. Un paso más, y la palabra se disuelve en música y la esencia de la poesía se esfuma —anhelo inefable— en pura esencia, en poesía pura.

Ya se ha dicho que esa forma no es invención ni propiedad ex-

(26) TORNER, Eduardo M.: *Lirica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Editorial Castalia. Madrid, 1966 (Pp. 259 y 375).

(27) DÍAZ, José Pedro: Op. cit. (P. 261).

clusiva de Bécquer; de hecho es la forma de moda que ha de compartir con sus amigos y contemporáneos. Está al alcance de cualquier prebecqueriano o posbecqueriano, pero es en manos de Bécquer donde suena mejor. Bécquer lleva la expresión poética a las fronteras de la música, de una música que es "rumor de besos y batir de alas", música del alma que es lo que ha hecho a alguien ver en Bécquer los primeros elementos líricos formales del simbolismo europeo (28).

En efecto, Bécquer llega con sus **Rimas** a donde Chopin lo espera con sus **Nocturnos** y lo cierto es que, a mil leguas de toda cursilería de sarao, el poeta y el músico se encuentran en el punto preciso donde hablan el mismo idioma, un idioma en el que se confunden los límites de la música y la poesía. Precisamente ciertas partituras de estudios de Chopin destinadas a los alumnos de los conservatorios de música suelen llevar la advertencia de que son "de fácil ejecución y difícil interpretación". Lo mismo cabe decir de la forma poética de Bécquer.

La rima y la copla

La forma poética de Bécquer, pues, es única, pese a no haber sido él el único en haberla utilizado. Imitada por él, es después inimitable, y la hace suya con plena conciencia de lo que significan sus componentes. Porque en el trecho que va del dicho al hecho, del **Prólogo** a Ferrán a las **Rimas**, Bécquer no pierde nunca de vista la diferencia que separa a la copla silvestre de la rima cultivada. La copla es la primera palabra; la rima la última. Entre una y otra corre una evolución constante, se desarrolla un proceso de creación sucesiva, proceso y evolución que la copla tiene por delante, mientras que la rima sólo tiene por delante la infabilidad. La copla puede aún rodar mucho; la rima es el límite de la expresión.

Pero llegar hasta ese límite supone un considerable esfuerzo, pues cuando el poeta culto, y es el caso de Bécquer, lleva lo popular en la masa de la sangre, las coplas y los romances le salen sin querer. Ahí están esos fandanguillos que son la rima XXIII (**Por una mirada, un mundo**) y la rima LX (**Mi vida es un erial**), esas sevillanas gnómicas de la rima LXVIII (**Fingiendo realidades**); ahí está ese fácil **Romance de la mano muerta**, brotado en un momento en que, pese a sus esfuerzos, la leyenda en prosa se le vuelve verso en-

(28) Emilio Oribe, citado por J. P. Díaz en Op. cit. (P. 261).

tre las manos. En esas ocasiones, el acento de su tierra se rebeló a la disciplina germánica del *Intermezzo* de Eulogio Florentino Sanz.

Bécquer no puede a veces eludir ese acento, como no lo puede eludir Antonio Machado, como no lo puede eludir el propio Juan Ramón Jiménez. Yo no sé si cuando éste escribía su canción **El portalón** se daba cuenta de que le estaba saliendo una siguiiriya gitana.

**Aquel portalón grande,
por donde yo salí para venirme aquí,
habrá seguido siempre de par en par mirando
todo lo que yo vi.**

Porque ese "para venirme aquí", ripio innecesario en el poema culto, enmascara toscamente el ritmo de la siguiiriya popular. Yo pienso que Juan Ramón lo puso ahí por pudor, por respeto al pueblo, por creerse indigno de aprovechar formas poéticas específicamente populares y tal vez con la secreta esperanza de que, al correr el tiempo, la tradición oral limara ese pico, quitara esa impureza, y la canción quedaría redonda y limpia, clásica y pura, digna de ser cantada con grave acompañamiento de guitarra. Porque, ¿quién mejora esta siguiiriya?

**Aquel portalón grande,
por donde yo salí,
habrá seguido siempre de par en par mirando
todo lo que yo vi.**

Con razón decía también Maragall que la canción es un canto rodado que el pueblo, es decir, la tradición, pule y afina continuamente.

La tradición oral no es más que un proceso de creación sucesiva. Yo, que he visto nacer alguna copla, sé que algunas son perfectas desde su nacimiento; ahí va esta, de José Luis Tejada:

**Cosas de reina tenías.
Cada vez que me mirabas
me perdonabas la vía.**

O esta, de Paco Moreno Galván:

**Mi casa es un desarreglo.
Coloraíto es mi pare,
mi mare de pelo negro.**

O esta, de Rafael Alberti:

**La ventana de la cárcel
es ventanita de hierro
por donde no pasa aire.**

O esta, de Lola García Páez:

**Como en la caracola
busco y no encuentro
esa mar que parece
que llevas dentro.**

Naturalmente, la perfección de esas coplas se debe, en tres de los casos mencionados, a la suma de la sabiduría popular y el conocimiento literario; en el segundo, en cambio, es un acierto de esa sabiduría a palo seco, un producto popular del instinto y el buen gusto.

Otras coplas, por el contrario, nacen acabaditas, redonditas, pero sin sal ni pimienta, sin "temporalidad"; coplas de relleno que pasan de boca en boca hasta que un cantador inspirado las transfigura con una sola palabra mágica, con un solo giro de expresión. Maravillas se consiguen sustituyendo palabras, fundiendo coplas, introduciendo diminutivos.

Al erudito poeta sevillano don Luis Montoto se debe la copla siguiente:

**Niño que lleno de harapos
vas llorando por la calle,
ven y juntos lloraremos,
yo tampoco tengo madre.**

Véase la transfiguración popular de esa copla literaria, hecha por la Niña de los Peines:

**Niño que encuero y descalzo
vas llorando por la calle,
ven acá y llora conmigo,
yo tampoco tengo madre
que la perdí cuando niño.**

Otras veces va el pueblo y funde varias coplas en una en que todo es más denso y más intenso. Recoge Augusto Ferrán entre sus **Cantares del pueblo** las tres estrofas siguientes:

**Tengo mi cuerpo metido
en confusiones muy grandes
que en un camino me encuentro
con dos veredas iguales.**

**Con dos veredas iguales
y me paro en la mejor
si tomo la que no quiero
ha de ser mi perdición.**

**Ha de ser mi perdición
pero la cuenta me hago
que me pierdo por mi gusto
y a nadie le causo daño.**

Muy posteriormente nos demuestra el cantador gaditano Manolo Vargas que todo eso puede decirse con menos palabras y en menos versos:

**Dos vereitas iguales,
cuál de las dos tomaré.
Si tomo la de mi gusto
mi perdición ha de ser.**

Véase esta otra copla:

**Que te lo perdone Dios,
que tu pecado es muy grande
pa perdonártelo yo.**

Al intervenir el toque popular, esa lógica ortodoxa, esa teología ponderada, esa sentencia un poco de dómine enamorado que conoce al dedillo la diferencia entre pecados veniales, mortales y reservados, se rompe y deja paso a la desafortada imprecación del amante herido en lo más hondo:

**Que te la perdone Dios,
que tu faltita es muy grande
pa perdonártela yo.**

La aportación popular: el diminutivo "faltita", empieza por contrastar con el adjetivo "grande", y al invocarse para ella nada menos que el perdón divino, se le atribuye una gravedad sobrehu-

mana y el que escucha tiene noticia de un poderoso desajuste emotivo, de una exaltación tal del sentimiento que saca de quicio al pensamiento.

De la ya mencionada Lola García Páez es esta otra coplilla:

**Cáscara de limón verde.
Más amargo el corazón
cuando te espero y no vienes.**

La voz del pueblo tuvo esta vez, una vez más, nombre y apellido: un poeta de su vida llamado Juan Antonio Campuzano, con un oído sordo de un cañonazo y otro capaz de rescatar los sonidos más sutiles y recónditos. Y la copla vino a quedar de esta manera:

**Cáscara de limón verde.
Más amarga mi saliva
cuando te llamo y no vienes.**

Al sustituir el corazón, artículo general de consumo retórico, por la saliva, segregada especialmente para esa ocasión, se pasa de un lugar común literario a una función fisiológica, la amargura figurada en una viscera imaginaria se hace amargura concreta en la boca que llama en vano, con lo que ganan verosimilitud, situación y sentimiento y el lenguaje figurado se convierte en lenguaje real, la jaculatoria literaria en arranque poético. Realismo popular en el mejor sentido, la saliva se transforma en un símbolo que revela y sugiere y pierde toda su posible vulgaridad. Porque el pueblo, cuando está en estado de gracia poética, huye de la vulgaridad tanto como de la cursilería. En una Feria de Sevilla, una gitana que pedía limosna con un niño en brazos aludía al hambre de esta manera a la vez realista y elegante: "Dame alguna cosita, que hace un mes que tengo la olla boca abajo". Si esto es un ejemplo de lo que Bousoño llama "signos de indicio", ¿no sería cosa de llamar realismo simbólico al realismo popular?

Los ejemplos de esta clase pudieran multiplicarse hasta el infinito. Queda la cosa en el siguiente tercio de soleá, oído o leído no sé dónde:

**Acuérdate cuando entonces
juraste que me querías
y ahora no me conoces.**

Enunciado gris de una experiencia común y ordinaria; reproche

Fr y go

líquid potente de leve brown,

branda cinta de blanca espuma,

Memor bonoso de agua de oro,

ben del agua, onda de ben,

800 oro tu:

En, también acica que suaviza vey

1000 a toante te desmorozay

como la diath, como al toando,

como la thum, como al genido

del toyo arul!

En, sin plajas orul toante,

en el vasis toante orante,

hago toante del vasis orante,

hago orante de algo orante,

1000 oro. oro.

Yo, que a toante oro, como orante

to orante del vasis y diath!

yo que en vasis orante

En, toante oro, como orante

TU Y YO

1 *Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,*
5 *eso eres tu:*

*Tu, sombra aérea que cuantas veces
voy á tocarte te desvaneces
como la niebla, como el sonido,
como la llama, como el gemido*
10 *del lago azul.*

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

*Yo, que á tu ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día;
yo que en mis sueños corro demente
tras una sombra tras la hija ardiente*
20 *de una visión.*

GUSTAVO ADOLFO BECQUER

sin filo; nada en estos versos retrotrae a una situación temporal determinada. Posiblemente, la perjura oíría queja tan desvaída como quien oye llover.

Luego he escuchado en una placa de Tomás Pavón la siguiente variante:

**Acuérdate cuando entonces
bajabas descalza a abrirme
y ahora no me conoces.**

Esto es ya otro cantar, y al oírlo sí que no puede ya la destinataria desentenderse de su pasado; es demasiado concreto el hecho que se le echa en cara y no hay que aclarar todo lo que ese verso segundo sugiere y evoca ni cuál de las dos versiones da mayor sensación de realidad. Mientras que el juramento de la primera variante no se diferencia en nada de miles de juramentos hechos en casos análogos, la entrevista nocturna de la segunda es demasiado intransferible y el detalle, casi freudiano, de los pies desnudos concreta hasta el límite la intimidad y el sigilo y ahonda así el contraste con el desdén y el despego presentes. En ese solo verso está la captura de lo eterno en lo fugaz, lo que Goethe llama idealidad y Machado temporalidad; en ese solo verso están la "frase sentida", el "toque valiente", el "rasgo natural" que Bécquer atribuye al habla del pueblo.

Ese rasgo natural, ese toque valiente, esa frase sentida son los recursos populares sobre los que Bécquer organiza su forma poética. La rima becqueriana es el punto final de esa evolución creadora; más allá no se la puede llevar. A diferencia de lo que ocurre con la copla, lo único que el pueblo puede hacer con la rima es estropearla, como puede verse en los ejemplos que da Torner de adaptación deformadora de la rima LX y de la rima XXXVIII. Aquí sí que habría que decirle al pueblo con voz de Juan Ramón:

**¡No le toques ya más,
que así es la rima!**

Bécquer consume en la forma lo popular como consume en el fondo lo romántico, y una y otra consumación son dos notas del toque de clarín que aún obedecemos y que hace de Bécquer un clásico.

El clasicismo de Bécquer

Todo clasicismo, se ha dicho, —dice Cernuda— supone un romanticismo anterior. Todo clasicismo, pudiéramos añadir, supone un romanticismo vencido. Yo diría, pensando en Bécquer, que su clasicismo supone un romanticismo consumado, y aquí está su diferencia con Campoamor. Campoamor hace poesía con sus ideas; Bécquer la hace con su vida, por eso el romanticismo, que en aquél se consume, en éste se consuma. Y si se consume en Campoamor es porque éste, en su legítima reacción contra la retórica y el irracionalismo románticos, no se apoya en su propio espíritu, sino en una ideas de clase, en los repertorios morales de la burguesía que, al envejecer el siglo, ha incorporado a su prosaismo radical lo más inofensivo del romanticismo: la ternura hecha cursilería. Campoamor, poeta sensible y sensato, lastra su interesante esfuerzo estilístico, recorta las alas de su poesía al tomar partido por una edad prosaica. Poeta del presente, le faltan las dos dimensiones temporales de la eternidad. Con un escollo semejante tropezaría años adelante otro poeta burgués, T. S. Eliot, pero supo sortearlo al barruntar que

**Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. (29)**

En Bécquer, repito, el romanticismo se consuma. Llegado, en alas de lo popular y lo reflexivo, a los límites de la inefabilidad, al punto de identificación de la palabra y la música, sigue resueltamente adelante, deja atrás la naturaleza por seguir al espíritu, trascendiendo así las taras románticas del realismo pedestre, del desenfreno sentimental, del individualismo egocéntrico y declamatorio. En los líricos recintos a que llega, deja de ser individuo, indivisible, monologante, para ser persona, es decir, "máscara" del "coloquio del alma consigo misma", y en ese desdoblamiento dialéctico de la lírica es donde —como dice Giner— el poeta es a la vez sujeto y objeto de sus creaciones, materia y forma, efecto y causa: la imaginación halla al fin su complemento, y se complace en la conciencia de su libre imperio sobre un mundo inviolable para todos y que sola-

(29) El tiempo presente y el tiempo pasado
Acaso estén los dos presente en el tiempo futuro
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.

mente a ella pertenece. En otra ocasión vuelve a decir Giner de los Ríos: **En la esfera íntima, sagrada, inmediata de nuestra vida, es el espíritu juntamente su propio artista, su instrumento, su material, su obra...**, y años más tarde, hacia 1924, Juan Ramón Jiménez, marcado ya por el espíritu de don Francisco, de aquel "fuego con viento", evocaría en la fábula del persa Abu Said la poesía que lo es todo: espejo, imagen y figura; amor, amante y amada al mismo tiempo.

En ese punto, donde el espíritu se toma por objeto, se realiza la unidad de la idea y de la forma sensible, carácter fundamental según Hegel de lo clásico. Por eso Bécquer sería ya un clásico aunque sólo hubiera escrito estos cuatro versos:

**Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.**

A la pregunta "¿Soy clásico o romántico?", suponiendo que se la hubiera hecho Bécquer como luego se la hizo Machado, se le podría contestar que fue el primero de los clásicos del siglo XX por haber sido el más hondo de los románticos del XIX.

Poesía y anticipación

Bécquer no busca la poesía que pueda haber en las ideas, sino que busca la poesía que hay en la poesía; persigue un "vano fantasma de niebla y luz" y, al hacerlo, penetra en regiones que sólo el poeta tiene el privilegio de descubrir. Ya algún estudioso de Bécquer, como Rica Brown en su minuciosa biografía (30), ha querido ver en la introspección de Bécquer una anticipación de Proust y de Freud, y en alguna de sus leyendas, como **Creed en Dios**, tan próxima a la cantiga CII de Alfonso el Sabio y al **Rip van Winkle** de Washington Irving, una intuición de la relatividad del tiempo. El caso es que en la obra de Bécquer tropezamos sin cesar con visiones y atisbos de una clarividencia extraordinaria. No es fácil que previera él el significado aterrador que a la vuelta de un siglo iban a cobrar las palabras que, con referencia a la tierra, pone en boca de

(30) BROWN, Rica: *Bécquer*. Aedos. Barcelona, 1953 (Pp. 214 y 183).

Brahma en su leyenda **La ceación: Ese mundo no debe, no puede existir, porque en él hasta los átomos pelean con los átomos...** Tampoco es probable que adivinara que un cosmonauta ruso o un astronauta americano llegase a tener las mismas visiones cósmicas que su Teobaldo de Montagut. En cambio no cabe la menor duda de que conocía perfectamente el misterio y el abismo que a la vez unen y separan la poesía y la ciencia. La rima IV (**No digáis que agotado su tesoro**) tiene en este sentido una importancia extraordinaria. A partir de la paráfrasis de **Der letzte Dichter**, (31) de Anas-tasius Grün, conde de Auersperg, arranca con vuelo propio el genio de Bécquer y establece con toda precisión las fronteras del conocimiento poético y el conocimiento científico.

**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:
mientras la Humanidad, siempre avanzando,
no sepa a dó camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!**

Ese misterio, ese abismo corresponden a la zona de sombra en que salta la chispa de la invención poética; es el mar tenebroso de los grandes descubrimientos poéticos.

Ahora bien, en estos últimos años el conocimiento científico ha dado tales pasos que ha llegado a aproximarse peligrosamente al conocimiento poético. Psiquiatras y astronautas han invadido los cotos de caza del poeta. Hasta la tortuga de la filosofía, siempre a la zaga de la ciencia, se ha acercado al Aquiles de la poesía más de lo debido. Don Luis de Góngora —o don Francisco de Rioja— abre un horizonte al pensamiento al decirle a una rosa

que anticipas tu ser para tu muerte.

Tres siglos más tarde, da alcance Martín Heidegger al racionero cordobés —o al inquisidor sevillano— y sobre esa intuición poética y con esa fórmula literal levanta todo un sistema filosófico.

El poeta ha de buscar continuamente, pues, una nueva frontera

(31) El último poeta,

para mantener la ventaja que siempre ha de llevar al sabio. A una visión analítica del espacio ha de unir una visión sintética del tiempo; sólo cuando distingue uno por uno los rasgos de la realidad y agavilla pasado, presente y futuro tiene el poeta asegurada la eternidad. ¿Qué otra cosa significan esos definitorios versos de la rima V? En ellos está la otra cara de la poética becqueriana, la del fondo de su poesía, que sólo podía formularse en verso, mientras que la cara de la forma, en el prólogo a Ferrán, bien pudo declararse en prosa.

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

.....

**Yo busco de los siglos
las ya borradas huellas,
y sé de esos imperios
de que ni el 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 sopro esperan.**

**Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa;
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.**

.....

¿Y para qué seguir?

Este trabajo toca a su fin y al repasarlo veo que se habla en él de numerosos poetas casi tanto como de Bécquer. Vaya en mi descargo que ha sido el propio Bécquer quien me ha obligado a ello. Su nombre arrastra inevitablemente otros nombres, pues no corresponde a un meteoro aislado, a una estrella fugaz más o menos brillante, sino al núcleo de fuego de una constelación cuyos signos y símbolos informan aún nuestro lenguaje y nuestra sensibilidad.

Bécquer es vida de nuestra vida, poesía de nuestra poesía, y lo que aquí se ha tratado de demostrar es, no ya hasta qué punto es actual, sino en qué medida es contemporáneo, precisamente por ser eterno. Hablar de los Machado, de Jiménez, de Cernuda, de Alberti es hablar de Bécquer, es hablar de la estirpe de Bécquer, razón de ser y comunión diaria de nuestra poesía mayor.

La sombra de Bécquer

Volviendo, por último, al tema de la renovación, diremos resumiendo que los caminos de la renovación del lenguaje poético son innumerables, pero su punto de partida es la frontera del conocimiento y su fuente nutricia el habla popular. El poeta debe pensar y sentir por su cuenta y, por otro lado distinguir las voces de los ecos, separar las palabras que se enriquecen con el uso de las palabras que con el uso se desgastan. Esto es lo que hizo Bécquer y así alumbró un manantial para que bebiese todo el mundo. Si Góngora fue el más grande de los gongorinos, Bécquer fue el primero de los becquerianos. Después de Góngora no podía haber nadie; después de Bécquer ha habido, por lo menos, un Antonio Machado. Su poética seguirá siendo válida mientras estimemos en algo **la concisión de la frase, la sencillez de los conceptos, la valentía y la ligereza de los toques**; su poesía también porque, aunque cada vez se calculen más abismos de la tierra y el cielo, ni la ciencia ha descubierto aún las fuentes de la vida ni la humanidad sabe a dónde va. Pese a las arrogancias de la técnica y a los delirios de la sociología, yo creo que estamos aún, si no en el Infierno, en el Purgatorio al menos, y que la sombra de Virgilio, o la de Bécquer, nos sigue siendo imprescindible.

AQUILINO DUQUE