



Conjuntos semejantes que cruzan ocultos y  
callados  
la rima XXXIV de Gustavo Adolfo Bécquer

José Cardona-López

Texas A&M International University  
[cardona@tamiu.edu](mailto:cardona@tamiu.edu)

---

**Resumen:** En este artículo se discute que, además de los paralelismos que en la estrofa tercera de la rima XXXIV de Gustavo Adolfo Bécquer

encontrara Carlos Bousoño, en todas las otras cuatro estrofas las relaciones de conjuntos semejantes (paralelismos, correlaciones) también aparecen, sólo que no en forma explícita. La discusión del artículo se apoya en los planteamientos sobre relaciones de conjuntos semejantes en la lírica universal de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. **Palabras clave:** Gustavo Adolfo Bécquer, Rima XXXIV, Paralelismos, correlaciones.

En las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, aparentemente simples y tal vez por ello mismo inolvidables, hay una composición de naturaleza matemática que se manifiesta en la recurrente presencia de simetrías entre las unidades sintácticas y aún de las estrofas. Para el diseño de estas simetrías, Bécquer acude con frecuencia al procedimiento técnico del paralelismo.

Respecto de la rima XXXIV (Cruza callada, y son sus movimientos), Carlos Bousoño dice que el paralelismo sólo está presente en la estrofa tercera:

Ríe,	y	su	carcajada	tiene	notas
del			agua		fugitiva;
llora,	y	es	cada	lágrima	un
de ternura	infinita.				poema

Los conjuntos paralelos identificados por Bousoño en esta estrofa son seis: Conjunto A: “Ríe” y “llora”; Conjunto B: “su carcajada” y “cada lágrima”; Conjunto C: “tiene” y “es”; Conjunto D: “notas” y “un poema”; Conjunto E: “del agua” y “de ternura”; Conjunto F: “fugitiva” e “infinita” (1970: 189).

En la estrofa tercera es evidente la presencia del uso del recurso técnico del paralelismo, sin embargo en las primera, cuarta y quinta tal presencia aparece “escondida”, o por lo menos no tan explícita. En la estrofa segunda no hay paralelismos, mas sí correlaciones. A la identificación y explicación de lo anterior estará dirigido el presente trabajo.

## Conjuntos semejantes en la poesía

En *Seis calas en la expresión literaria española* (1970) de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, el primero dice que la mente humana “no es en sí misma sino un intento de organización de la multiforme realidad” y a ella “le apetece la sistematización de lo plural: ver en los miembros de lo plural elementos comunes, unitivos, y elementos especiales, diferenciadores”. A continuación agrega que la semejanza entre las cosas “implica la comunidad en algo y la diferencia en algo” (1970: 14). En literatura, conjunto semejante es “[l]a expresión lógica y gramatical de un fenómeno” proveniente de la “realidad física o ultrafísica” (Alonso y Bousoño 1970: 47).

En los sintagmas expuestos en un poema, argumenta Alonso, las relaciones de semejanza entre los miembros de los conjuntos que en ellos aparecen suelen tener dos tipos de ordenaciones: la paratáctica y la hipotáctica. La ordenación sería paratáctica si los contenidos conceptuales de los conjuntos de un sintagma son lo mismos, hipotáctica si los contenidos conceptuales son diferentes. En el primer caso, el sintagma es no progresivo, en el segundo, progresivo.

Para explicar las ordenaciones paratáctica e hipotáctica, Alonso acude a la siguiente fórmula general:

A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub> . . . . .	A <sub>n</sub>
B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>3</sub> . . . . .	B <sub>n</sub>
C <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>	C <sub>3</sub> . . . . .	C <sub>n</sub>
.....			
.....			
P <sub>1</sub>	P <sub>2</sub>	P <sub>3</sub> . . . . .	P <sub>n</sub>

En términos gramaticales, los elementos (letras en mayúscula) de una misma línea poseen relación entre sí y todos son miembros de un sintagma no progresivo. La relación entre los miembros es paratáctica. Si esta fórmula se lee en sentido vertical, la relación mutua entre los miembros de una misma columna es hipotáctica, y de manera general todos los miembros pertenecerían a un mismo sintagma progresivo (Alonso y Bousoño 1970: 61).

En la poesía española, puntualiza Alonso, es frecuente encontrar poemas en que se combinan la ordenación paratáctica y la hipotáctica (53-6). Los poemas en que aparece una ordenación paratáctica se llaman correlativos, los que contienen una ordenación hipotáctica se llaman paralelísticos (1970: 61-2).

### La mujer en la rima XXXIV

El origen de la rima XXXIV ha sido discutido y demostrado por varios estudiosos de la poesía de Bécquer, como Robert Pageard, Russell P. Sebold y Luis García Montero. De manera particular, Pageard dice que ella es una prolongación antitética del relato "Un boceto del natural" que apareció en forma anónima los días 28, 29 y 30 de mayo de 1863 en *El Contemporáneo*: "En 'Un boceto del natural', la realidad destruye la ilusión del narrador. En la rima XXXIV, el poeta se agarra al sueño y a la belleza formal que le dio nacimiento; destierra la razón de su mundo interior, no sin una sospecha de despecho y de ironía que se dirige a él mismo como a la mujer amada" (1971: 262). La mujer que inspira la rima XXXIV, la misma que Bécquer refiere en "Un boceto del natural", es Julia Espín, como lo demuestra Rafael Montesinos (2005: 39-42). Sebold (1989: 130-4) y García Montero (2001: 316-7) concuerdan en lo mismo.

La circunstancia del origen de la rima XXXIV corresponde al primer tema que Joaquín Casaldueiro identificara en el procedimiento poético que subyace en las rimas, el anecdótico, que "es el elemento decorativo y de época que le sirve a Bécquer para presentar una nueva vida del corazón". El otro tema es, agrega Casaldueiro, "el de la creación poética, sentida como conflicto entre la idea y la forma" (1967: 168). Estos dos temas aparecen desarrollados en la rima. En ella, un recuerdo de un pasaje de la memoria de Bécquer va a dar vía al ascenso de su creación hacia la exposición y meditación sobre el misterio de la poesía.

En la rima XXXIV la mujer aparece entronizada como proverbial objeto de amor, y a ella se vinculan cuatro elementos que son definitivos en el quehacer de Bécquer: la poesía, el misterio, la pintura y la música. Los dos primeros son connaturales en la labor de Bécquer, los otros dos hacen parte de la biografía cultural que tanto determinó su personalidad. Narciso Campillo, amigo del poeta, escribió: “En música y en pintura hubiera sido más que en poesía. Dibujaba muy bien y en el piano y aún con las púas de un peine grande (sujeto entre los dientes) tocaba cosas increíbles, sobre todo no sabiendo música.” (en Pageard 1971: 19).

La fusión de poesía y música llega a hacerse imagen y aparece en forma implícita: en la primera estrofa los movimientos de la mujer son “silenciosa armonía” (2), sus pasos “al sonar recuerdan/ del himno alado la cadencia rítmica” (3-4). Es, pues, la mujer que con su caminar conduce al hablante a escuchar en la memoria el “himno alado”, la poesía. En esta rima, la mujer es casi producción musical, es poesía.

### **Combinación de versos y presencia de adjetivos en la rima XXXIV**

Antes de discutir las relaciones entre conjuntos semejantes en las estrofas primera, segunda, cuarta y quinta de la rima XXXIV, es necesario hablar de la combinación de versos y de los adjetivos en ella. Estos elementos de la construcción de la rima son necesarios para la identificación y explicación las relaciones entre aquellos conjuntos.

En las rimas de Bécquer es frecuente encontrar combinaciones de versos, entre las que destaca la del verso endecasílabo con el heptasílabo. Respecto de esta combinación de versos, Gabriel Celaya dice que en la “vida musical” de las rimas de Bécquer se encuentran “versos de once sílabas que de pronto quedan colgados -el nudo en la garganta, la sorpresa en el alma, la música en el aire, el temblor en los labios- en un verso de cinco sílabas; o estrofas con tres versos endecasílabos acabados en uno de siete, o de diez acabados en uno de seis” (1971: 101). Mediante este recurso tan propio de Bécquer, en la rima XXXIV se añade la atmósfera necesaria de silencio que como resonancia de lo insinuado o no dicho se traslada al lector. Tal silencio es parte del tejido rítmico y melódico de los versos: “Los ojos entreabre, aquellos ojos/ tan claros como el día” (5-6), “Ríe, y su carcajada tiene notas/ del agua fugitiva” (9-10).

El verso heptasílabo aparece una vez después del primer verso en las primera, segunda, cuarta y quinta estrofas. En la tercera aparecen dos heptasílabos, cada uno luego de los versos primero y tercero de ella, con lo que esta estrofa adopta una simetría perfecta en la disposición de sus versos.

Una de las características esenciales de la poesía de Bécquer y que a la vez permite distinguirla de toda la producción lírica del romanticismo español, es el escaso uso de los adjetivos. Discutiendo la diferencia en el uso del epíteto que hay entre Espronceda y otros románticos y Bécquer, Gonzalo Sobejano señala que “[n]o se prestaba el marco breve y delicado de la rima para dar rienda suelta a la descarga, fuese afectiva o retórica, de los epítetos”. Y agrega que así Bécquer “hubiese elegido otros moldes métricos y compositivos, no hubiese tampoco cedido a la fácil tendencia adjetival de los románticos de la primera mitad del siglo. Porque su concepción de la poesía, es decir, su toma de posición temperamental frente al enigma de lo poético, le dictaba muy otras direcciones” (1970: 343).

En la rima XXXIV hay nueve adjetivos: “silenciosa”, “alado”, “rítmica” (primera estrofa); “claros”, “nueva” (segunda estrofa); “fugitiva”, “infinita” (tercera estrofa);

“eterna” (cuarta estrofa) y “oscuro” (quinta estrofa). En la segunda estrofa “claros” sigue al intensificativo adverbial “tan” en desarrollo de una comparación. Esta ‘descarga’ de adjetivos tiene que ver con el sentido descriptivo de la rima, el que a su vez proviene del mismo sentido descriptivo que aparece en “Un boceto del natural.” Ya en cuanto a las funciones de los adjetivos en la estructura de esta rima, ellos participarán en la formación y organización de las relaciones entre conjuntos semejantes.

## Relación entre conjuntos semejantes en la rima XXXIV

Ya señalados la presencia y funciones de la combinación de versos y los adjetivos en la rima XXXIV, conviene regresar a la discusión sobre las relaciones entre conjuntos semejantes en las estrofas primera, segunda, cuarta y quinta.

Respecto de las relaciones no tan claramente evidentes entre conjuntos semejantes que puede haber en un poema, cabe mencionar las palabras de Alonso cuando, después de señalar la presencia del paralelismo desde la más antigua lírica popular hasta Federico García Lorca, dice:

Pero téngase en cuenta que para dar ejemplos rigurosos elegimos siempre poemas que siguen estrictamente (o casi) su norma correlativa o paralelística [se refiere a los poemas que él y Bousoño citan en el libro]. Sin embargo, lo más interesante, en literatura, son precisamente las obras que llevan esquemas interiores, disimulados, porque un cumplimiento laxo, una difuminación superficial oculta la estructura íntima. (1970: 72)

A partir de encontrar esa “estructura íntima” en las estrofas primera, segunda, cuarta y quinta, podrá avanzarse en la identificación y discusión de las relaciones entre conjuntos semejantes presentes en ellas.

Primera estrofa:

Cruza callada, y son sus movimientos  
silenciosa armonía;  
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan  
del himno alado la cadencia rítmica.

Debido a que la asimetría de esta estrofa descansa en la presencia de un sólo verso heptasílabo, “silenciosa armonía”, los conjuntos semejantes en relación hipotáctica aparecen como no existentes, o cuando menos ‘escondidos’. Por esta razón, es necesario hacer una lectura de la estrofa que conduzca a ‘restablecer’ en ella la simetría.

La primera estrofa contiene la expresión “himno alado”, que es la idea central que en sus versos se desarrolla. El “himno alado” es la misma idea que aparece en la rima I al decir “Yo sé un himno gigante y extraño/ que anuncia en la noche del alma una aurora” (1-2), y que también es para Bécquer la poesía. Precisamente, respecto de la rima XXXIV, Sebold dice que el sonido de los pasos de la mujer “hacen eco de las cadencias de la rima I y su ‘himno gigante’ dedicado a la poesía” (1989: 130).

“[H]imno alado” funciona como el núcleo alrededor del cual se organiza lo expresado en los versos de esta estrofa. Si alrededor de “himno alado” como núcleo de la estrofa se examinan los versos y sus componentes, se encuentra la siguiente

ordenación paralelística de cinco conjuntos: Conjunto A: “Cruza callada” y “suenan”; Conjunto B: “son” y “recuerdan”; Conjunto C: “sus movimientos” y “sus pasos”; Conjunto D: “silenciosa” y “rítmica”; Conjunto E: “armonía” y “cadencia.”

Conjunto A: “Cruza callada” y “suenan”, silencio y sonido, elementos opuestos y esenciales para la música. Conjunto B: “son” y “recuerdan” nombran verbos en manos de la mujer que inspiró la rima, y ambos introducen sustantivos con sus atributos. Conjunto C: “sus movimientos” y “sus pasos”, el pronombre posesivo “su” de ella acompañado de los sustantivos que siguen a los verbos del conjunto B y que son expresión de las acciones de la mujer para su presencia en el espacio, además que de nuevo representan silencio y sonido. Conjunto D: “silenciosa” y “rítmica”, adjetivos definidores del conjunto E: “armonía” y “cadencia”, categorías que convienen a la expresión de la música, esa misma música que es el “himno alado”.

En esta estrofa la referencia a Julia Espín se mantiene. En “Un boceto del natural”, Bécquer ha dicho: “El verdadero himno, el verbo de la poesía hecho carne, era aquella mujer inmóvil y silenciosa” (1995: 279).

Segunda estrofa:

Los            ojos            entreabre,            aquellos            ojos  
tan            claros            como            el            día,  
y    la    tierra    y    el    cielo,    cuanto    abarcan  
arden con nueva luz en sus pupilas.

Bécquer dice que Julia Espín en su “pupila abarcaba el horizonte entero y absorbía toda la luz y volvía a reflejarla” (1995: 279). Para Sebold, en esta estrofa de nuevo se “describe los encantos de los ojos” de la mujer ideal que concibe Bécquer, y agrega que “una vez más se refleja en esta nada común belleza femenina un artículo (sic) de la definición becqueriana de la poesía, pues ya en la rima V ésta, personificada, decía: ‘yo soy la ignota escala/ que el cielo une a la tierra’” (1989: 130). Sebold hace referencia a la rima V, misma en la que la poesía, su hablante, también ha dicho: “y mi pupila abarca/ la creación entera” (59-60).

En esta estrofa los ojos de la mujer vienen a ser el núcleo alrededor del cual se organiza lo expresado en los versos. En ella no aparece el artificio del paralelismo, pues los elementos de los conjuntos semejantes poseen una relación paratáctica. Entre ellos hay una correlación.

Los siguientes cuatro conjuntos conforman las correlaciones: Conjunto A: “[l]os ojos”; “aquellos ojos” y “sus pupilas”; Conjunto B: “entreabre” “abarcan” y “arden”; Conjunto C: “claros” y “nueva luz”; Conjunto D: “el día” y “la tierra y el cielo”. Los dos primeros conjuntos son trimembres, los otros dos bimenbres.

Conjunto A: “los ojos,” “aquellos ojos” y “sus pupilas”, el sustantivo plural “ojos” se reitera y termina llamándolo “pupilas,” palabra para mencionar “ojos” tan frecuente en las rimas del poeta. Conjunto B: “entreabre,” “abarcan” y “arden”, verbos que comprometen acciones de los ojos de la mujer. Conjunto C: “claros,” y “nueva luz”, elementos mutuamente similares, sustituyentes entre sí. Conjunto D: “el día” y “la tierra y el cielo” formas equivalentes de nombrar lo que ven los ojos de la mujer, lo que al final acaba por arder en ellos.

Cuarta estrofa:

Ella            tiene    la            luz,            tiene    el            perfume,  
el            color            y            la            línea,

la forma, engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.

En la estrofa cuarta Bécquer no hace una referencia directa a Julia Espín. Las ideas expresadas en esta estrofa, al igual que en la tercera, contienen una gran elaboración poética a partir de lo que inspiró aquella mujer. El vuelo poético de nuevo alcanza una altura mayor frente al referente de la realidad objetiva, pero siempre ceñido a ver a la mujer como objeto y sujeto que es poesía. En alusión directa a lo expresado en las estrofas tercera y cuarta, García Montero dice que la mujer que inspiró la rima “consigue darle un color al perfume, una línea a los sueños ideales, sus carcajadas son música y sus lágrimas poemas de ternura infinita. Pero todo esto se basa en una operación sacralizadora, en la construcción imaginaria de una plenitud inexistente” (2001: 317). Aquella “operación sacralizadora” logra en la estrofa cuarta, como en la tercera, una expresión máxima.

La pintura, que es también la mujer, sólo se alude en esta estrofa, y con su alusión llega a ser el núcleo de ella. Ahora de nuevo aparecen paralelismos, pero no por oposición, como en las primera y tercera, sino por semejanza. Son cinco los conjuntos semejantes que se encuentran en relación hipotáctica: Conjunto A: “tiene la luz” y “tiene el perfume”; Conjunto B: “color” y “línea”; Conjunto C: “expresión” y “forma”; Conjunto D: “fuente” y “engendradora”; Conjunto E: “poesía” y “deseos”.

Conjunto A: “tiene la luz” y “tiene el perfume” la mujer se expresa mediante el estímulo de dos vías sensoriales, la de la vista y el olfato. Conjunto B: “color” y “línea”, el color, manifestación de la luz, que aparece en el primer conjunto, “línea” equivale a lo insinuado, lo evanescente, el boceto apenas. Conjunto C: “expresión” y “forma”, sustantivos que convienen a la pintura, que es la metáfora de la mujer en esta estrofa. Conjunto D: “fuente” y “engendradora” sustantivos de atributos semejantes. Conjunto E: “poesía” y “deseos”, la mujer que es poesía y a la vez ser amado, ocasiona la fuerza primordial del deseo que acompaña el amor.

Quinta estrofa:

¿Que es estúpida? ¡Bah! mientras callando  
guarde oscuro el enigma,  
siempre valdrá lo que yo creo que calla  
más que lo que cualquiera otra me diga.

Esta es la estrofa que por su abundancia de ‘ques’ llegó a incomodar a los amigos de Bécquer al publicarla en 1871. Pageard dice que “[p]ara reducir la cascada final de los ‘que,’ los editores han modificado como sigue el penúltimo verso de la rima: ‘Siempre valdrá, a mi ver, lo que ella calla’” (1971: 261). Desde luego, al corregirse esa ‘cascada’ de ‘ques’ la rima se retrae en claridad y vigor.

Los cuatro versos finales de la rima XXXIV pueden sorprender al lector por la ausencia del encanto poético que Bécquer ha brindado en las estrofas precedentes. Podría decirse que ese encanto, esa ilusión de la prestidigitación verbal del poeta ahora se clausura con una ‘vuelta de tuerca’ sorpresiva, inesperada. Para Sebold, esta estrofa es “un ejemplo magistral de la prolongación de la ironía lírica. El sorprendente final con que se llega a borrar el sentido de los dieciseis versos anteriores es una variante original de la habitual técnica becqueriana de la retención del referente” (1971: 131).

En esta estrofa Bécquer anula la distancia que en las tercera y cuarta tomó frente a la mujer que aparece en “Un boceto del natural.” Ahora regresa a ella, a la realidad objetiva que vivió frente a Julia Espín. Inicia la estrofa con una pregunta de reproche,

seguida de una interjección, con la que sugiere de nuevo el enigma, el misterio del “himno alado”: “¿Que es estúpida? ¡Bah! mientras callando/ guarde oscuro el enigma” (17-18). Al final del relato en que Bécquer narra sus encuentros con Julia Espín, la prima de ésta le ha dicho a él “con cierto aire malicioso: No se enamore usted de esa mujer,” y luego le confiesa que a Julia la mamá le ha “encargado mucho que no hable delante de la gente [...] Porque es tonta” (1995: 280). García Montero interpreta de manera implacable este regreso al referente poético de la realidad objetiva: “La rotundidad sarcástica del final, la aceptación del vivir enamorado de una estúpida, conduce también a la certeza de que en el oscuro enigma, en el ‘yo creo’, sólo habita el vacío” (2001: 317).

Los paralelismos en esta estrofa se encuentran sólo en los dos últimos versos, que son los únicos donde aparecen tres conjuntos semejantes: Conjunto A: “siempre valdrá” y “más que”; Conjunto B: “lo que yo creo que” y “lo que cualquiera otra me”; Conjunto C: “calla” y “diga.”

Conjunto A: “siempre valdrá” y “más que”, adverbios de tiempo y cantidad en ellos, y que introducen comparaciones. Conjunto B: “lo que yo creo que” y “lo que cualquiera otra me”, en ambos está el yo del poeta, representado en el pronombre correspondiente, en el segundo con la forma para la función de complemento indirecto, además, es la presencia del yo del poeta y la voz de los otros. Conjunto C: “calla” y “diga” el silencio misterioso de ella, la ausencia de palabras en ella, que siempre “[c]ruza callada, y son sus movimientos/ silenciosa armonía” (1-2) en oposición a las palabras que sobre Julia Espín pronuncie otra mujer.

## Conclusiones

Como se ha discutido, en la rima XXXIV el paralelismo, además de estar en la estrofa tercera según lo identificara Bousoño, también aparece en las primera, cuarta y quinta, en tanto que en la segunda hay correlaciones. La sencillez, naturalidad, claridad y espontaneidad de Bécquer en buena parte descansan en el uso de tales artificios.

Las estrofas primera, tercera, cuarta y quinta, donde se encuentran paralelismos, contienen ‘la poesía’ como objeto central de desarrollo. En la tercera y cuarta “poema” y “poesía” se nombran, y son las dos estrofas en las que la creación del poeta tomó mayor vuelo, se alejó más del referente. En las primera y quinta sólo se alude a la poesía como “himno alado” y “enigma”, y son dos estrofas en que la mujer de “Un boceto del natural” de nuevo es el referente para los versos. Desde los recuerdos de la realidad objetiva se alude a la poesía, desde el ensueño de la labor poética se la nombra. Dos caminos inversos en la construcción de la rima, legitimados en los temas de la anécdota y de la creación poética que Casaldueño encontrara en el quehacer de Bécquer.

El paralelismo en esta rima, y aún las correlaciones de la segunda estrofa, son expresión relevante de los artificios poéticos de Bécquer, y a su vez tal expresión subraya una paradoja en su quehacer: él escribe aquella poesía “que brota del alma como una chispa eléctrica” -poesía popular-, pero haciendo uso de “la meditación y el arte” -poesía artística (1995: 571). Y esta paradoja posee carta de autorización para su existencia porque Bécquer mismo, en su concepción de la creación poética, expresó: “( El orden! ( Lo detesto y, sin embargo, es tan preciso para todo . . .!” (1995:356). Y ese orden, dice la rima III, lo brinda la razón, que es



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

