



Russell P. Sebold

Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista

Índice

El cuento fantástico: El monte de las Ánimas
Paisajes y argumento en La venta de los Gatos
Autobiografismo y el cuento de final sorprendente: Un
boceto del natural

A partir de los decenios finales del setecientos es cada vez más típico del Romanticismo cierto acercamiento y entrecruzamiento entre los géneros literarios, tanto en el sentido de que se tratan unos mismos temas en las formas más dispares, como en el de que se van fundiendo estas formas y sus técnicas. El tema del último rey visigodo Rodrigo y la destrucción de España está presente en el poema de Cadalso Carta de Florinda a su padre el conde don Julián, después de su desgracia (1773), pero es a la par el asunto de la novela El Rodrigo (1793) de Pedro Montengón. En un solo año (1834), la historia del trovador y triste amante Macías se narra en la

novela *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, y se lleva al teatro en el drama en verso *Macías* del mismo autor. No sólo se escenifica el tema donjuanesco en el famoso drama de Zorrilla, sino que varios años antes se cuentan las sergas de otro burlador muy semejante en el famoso poema lírico-épico-dramático *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, quien no obstante, clasificaba este poema suyo como «cuento». Y ahí está *El moro expósito* (1834) del duque de Rivas, compuesto en 12 largos romances endecasílabos, pero que por sus técnicas descriptivas y narrativas, así como por su historicismo arqueológico, pertenece al género de la novela histórica romántica (a su otro poema narrativo *El caudillo de los ciento*, Antonio Arnao lo llamaría, en efecto, «novela en verso»).

¿A qué viene todo este preámbulo sobre formas literarias no cultivadas por Bécquer y otras escasamente representadas en su obra? Pues bien, los géneros periodísticos -sólo aparentemente menores- de los que nos hemos de ocupar aquí tuvieron su primer florecimiento auténtico durante el segundo romanticismo, o sea el decimonónico; y de ahí que se vean afectados por la misma indeterminación en lo que atañe a las lindes genéricas. En su forma básica el periodismo significaba entonces lo mismo que ahora los reportajes sobre las últimas actualidades extranjeras y nacionales: un atentado a la vida de Bismarck, la respuesta del Gabinete de Viena a las notas de Prusia e Italia, la terrible epidemia que últimamente azotaba a Madrid, el certamen poético abierto en beneficio de la Sociedad Abolicionista Española, la ofensa hecha a los valientes marinos españoles con el apresamiento de *La Covadonga*, la reacción del Senado español ante desavenencias surgidas entre el Gobierno italiano y el Sumo Pontífice, etc. Cuesta mucho trabajo imaginarse al sensible poeta de las Rimas redactando escritos tan secos.

Pero Bécquer y otros literatos que se sostenían escribiendo para la prensa popular repartían regularmente su tiempo entre tales informes y otros géneros entonces también periodísticos aunque de mayor alcance creativo, como son el cuadro de costumbres, el cuento, la leyenda, el ensayo y la meditación personal. Estos últimos géneros, más literarios, y el prosaico artículo noticiero solían tener aproximadamente la misma extensión, en muchos casos se pagaban igual, y se caracterizaban asimismo por su actualidad, causa no pocas veces del entrecruzamiento entre las formas periodísticas, en lo que se refiere a la técnica. Es más, sin la obligada y constante atención a la actualidad, condición del periodismo en el sentido normal de la palabra, los costumbristas y cuentistas del *Ochocientos* difícilmente habrían logrado esa otra actualidad, tan indispensable para sus colaboraciones más creativas y de la que hablaremos más abajo. Teniendo en cuenta la filiación histórica existente entre los artículos noticieros y la ficción breve, que alternaban en la prensa del *Ochocientos* (primer órgano para la publicación del cuento literario moderno), también salta a la vista uno de los motivos principales que viene incluyéndose en todas las definiciones del cuento desde el siglo pasado: tales narraciones han de ser de extensión limitada para que puedan leerse en una sesión de lectura, o bien en una hora, como alguna vez se especifica. (Desde luego, hay otras razones más artísticas para insistir tanto en la brevedad, según veremos.)

Existen artículos de costumbres en los que con un mínimo de aditamentos

literarios se analizan problemas concretos concernientes a las viviendas de Madrid, a los restaurantes de la capital, o a las instituciones penales (como Las casas nuevas, La fonda nueva y Los barateros de Larra), y éstos son todavía una forma de reportajes sobre la actualidad, en el sentido estricto de la palabra. Pero también en esos otros artículos costumbristas de Mesonero y Larra que tienen argumento y personajes total o parcialmente ficticios, acercándose así a la narración creativa pura en su variante cuento (Antes, ahora y después, Una noche en vela, El casarse pronto y mal, El castellano viejo, etc.), se mantiene una marcada actualidad por tratar en forma alegórica o de ficción algunos problemas sociales preocupantes en ese momento; pero además, se acusa en estos artículos otra actualidad ya artística, si tenemos en cuenta que la realidad ambiental de ese momento concreto se imita recurriendo al minucioso realismo que el siglo XIX aprendió en la filosofía sensista observacional y la ficción del Siglo de las Luces. Esta representación costumbrista de la realidad inmediata (actualidad transformada en ficción) se da a la vez en el cuento puro del siglo XIX, el cual se cultivó con tanto ahínco que llegó a institucionalizarse en obras periódicas como El Hogar de las Familias. Y también poseen cierta especie de actualidad psicológica esas colaboraciones que descubren la intimidad del escritor reproduciendo meditaciones personales estimuladas, ya por las insolentes palabras de un criado, ya por el molesto tictac de un reloj, elementos que suelen ser objeto de la misma clase de descripción realista a la que hemos aludido (La nochebuena de 1836 de Larra; Entre sueños de Bécquer). Pero he aquí el detalle tal vez más sorprendente de estos entrecruzamientos entre géneros periodísticos: según la teoría narrativa decimonónica, la leyenda de tema medieval y desenlace fantástico también está basada en la actualidad. En su leyenda o narración fantástica La promesa, Bécquer caracteriza su descripción de un campamento militar medieval y las actividades de los soldados que lo habitan como «aquel cuadro de costumbres guerreras» (Bécquer, 1969, pág. 249). El sentido del familiar término de Mesonero y Larra en tan remoto contexto histórico se explica por el hecho de que en la leyenda ochocentista, lo mismo que en la novela histórica romántica, se recrea el pasado con descripciones tan minuciosas y documentadas que, para quien se coloca imaginariamente en ese momento histórico, la escena representada rebosa de realismo, de convincente actualidad.

El subgénero de artículos de costumbres en los que se plantea una cuestión de actualidad mediante una alegoría o ficción realista se subdivide en dos especies, entre las que se producen luego nuevos entrecruzamientos y acercamientos de técnica, según el grado en que cada una de ellas participe de las diversas características del indicado subgénero. Las aludidas especies son: 1) ensayos costumbristas en los que, sin faltar la acción, el escritor se concentra en la descripción del ambiente, el análisis psicológico de los personajes y la interacción entre ambiente y personaje; 2) ensayos en los que, sin faltar la descripción y el análisis psicológico, el autor se concentra en el argumento. Los primeros son auténticos cuadros costumbristas, y a los segundos, en realidad, habría que llamarlos cuentos costumbristas; o bien se podría decir que unos son cuentos tipo «trozo de vida» (por ejemplo, El castellano viejo de Larra),

y los otros son cuentos de enredo (Antes, ahora y después de Mesonero). Con estos géneros cuentísticos alternaba también el relato fantástico. Pienso en dos ejemplos publicados en Madrid en el momento en que Bécquer nacía en Sevilla: Yago Yasch (cuento fantástico) de Pedro de Madrazo, y Beltrán (cuento fantástico) de Ochoa, ambos publicados en *El Artista* (Madrid, 1835-1836) (Simón Díaz, 1946, págs. 96,132).

Todas las variantes costumbristas y narrativas anteriormente mencionadas están representadas en la prosa de Bécquer, y aunque aquí no puedo ocuparme por extenso de cada una de ellas, no cabe duda de que todas quedan reflejadas, al menos indirectamente, en las tres muestras de la cuentística becqueriana que examinaremos en los párrafos siguientes: *El monte de las Ánimas* (1861), *La venta de los Gatos* (1862) y *Un boceto del natural* (1863). Serán necesarias, en primer lugar, algunas reflexiones adicionales -ya más literarias- en torno a la actualidad, que viene a ser algo así como nuestro hilo conductor para el análisis de las técnicas compartidas por los diferentes tipos de relato que nos interesan. De esas otras técnicas privativas de cada uno de ellos, hablaremos al tratarlos individualmente.

Ahora bien, actualidad en cuanto término literario significa inmediatez, esa cualidad, por la cual lo representado en la literatura parece estar delante, presente, a nuestro lado. Ya Benjamín Franklin observa que en la ficción el efecto para el lector de una hábil combinación de la narración y el diálogo es como si se le introdujera en la compañía de los personajes y se le permitiera escuchar su conversación: «[the reader] finds himself as it were brought into the company and present at the discourse» (Franklin, 1964, pág. 72). Mas no bastan la narración y el diálogo. En su ensayo *Writing short stories* (Escribiendo cuentos), la distinguida novelista y cuentista norteamericana Flannery O'Connor dice que en un cuento no hay que dejar aparecer a un hombre ni durante los pocos momentos necesarios para vender un periódico sin dar sobre él suficientes detalles para que el lector le vea (O'Connor, 1975, pág. 92). Según O'Connor, solamente los escritores noveles y los que no se dedican a la creación piensan que es posible tratar por separado el análisis, el tema, el argumento, el carácter, la técnica, los valores sociales y el juicio presentes en un cuento; porque sin que estos elementos se asimilen en una unidad orgánica total, no hay cuento. Para el cuentista, «el juicio empieza con los detalles que ve y cómo los ve», pues «cuando se escribe ficción, pocas veces se trata de decir cosas; se trata de mostrarlas» (Ibid., págs. 92-93).

La importancia de estas reflexiones resalta cuando recordamos lo que O'Connor dice algunas líneas antes sobre la experiencia del lector: «Ningún lector que no experimente (a quien no se haga sentir) el cuento va a creer nada de lo que el escritor meramente le diga. La primera y más obvia característica de la ficción es que trata de la realidad a través de lo que puede verse, oírse, olerse, gustarse y tocarse» (pág. 91). Pero si no entran antes en juego los sentidos del escritor y su percepción vivida de la realidad representada en el cuento, no responderán los sentidos del lector. No sorprende que O'Connor también destaque la importancia del papel de los sentidos al hablar de la recreación de la realidad en la novela. La autora alude a la epistemología sensista dieciochesca, en cuya

indispensable aportación al nacimiento del Realismo moderno en los escritores de toda Europa en la época de Torres Villarroel y el P. Isla vengo insistiendo desde hace muchos años: «... la naturaleza de la ficción se determina en gran medida por la naturaleza de nuestro aparato perceptivo. El principio del conocimiento humano es a través de los sentidos, y no puedes interesar a los sentidos con abstracciones. A la mayor parte de la gente le resulta mucho más fácil exponer una idea abstracta que describir y así recrear algún objeto que de hecho ven. Pero el mundo del novelista está lleno de materia, y esto es lo que los escritores noveles del género están poco dispuestos a crear» (pág. 67). He citado a Flannery O'Connor porque por la coincidencia de Bécquer con las opiniones de esta escritora del siglo XX se demuestra una vez más su enorme modernidad. Al ocuparse de su proceso creativo, en su verso, en su crítica sobre la poesía y en su crítica sobre la prosa, Gustavo señala siempre que sin sentidos, sin sensaciones y sin apuntes mentales sobre pasadas percepciones sensoriales, no hay arte literario.

En las Cartas literarias a una mujer, Bécquer proclama en términos tajantes el insustituible oficio de las sensaciones en el proceso creativo: «Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son» (Bécquer, 1969, pág. 623). Amplía esto mismo en otros pasajes: «La sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria» (Desde mi celda); «estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño y cruzan otra vez a mis ojos» (Cartas literarias a una mujer), pues ahora se les asigna un importante papel en la confección de la obra de arte (Bécquer, 1969, págs. 531, 622-623). He demostrado en otros lugares que Gustavo explica así tanto la gestación de sus prosas como la de sus poesías (Bécquer, 1991, págs. 36-51; Sebold, 1989, págs. 17-19 y ss.), por lo cual el término poeta tiene para él su sentido etimológico de «hacedor, creador», dios y creador de pequeños mundos literarios lo mismo en discurso suelto que en discurso rimado. Quiero insistir en esta definición de poeta, porque sin ella y sin su inevitable alusión en todo momento a ambas variantes de la creación literaria, no se entendería la última de las características del cuento clásico decimonónico que me interesa considerar en estas líneas introductorias.

En la primera de sus tres muy conocidas reseñas de los cuentos de Nathaniel Hawthorne, en las que se da la clásica definición del cuento ochocentista, Edgar Allan Poe afirma que por ciertos rasgos suyos el cuento incluso descubre una «superioridad sobre el poema» (Poe, 1984, pág. 568); comparación en la que quizá se inspirara Mariano Baquero Goyanes para su capítulo «El cuento y la poesía» (Baquero Goyanes, 1988, págs. 133-139). Para Poe, «un poema largo es una paradoja», porque la poesía depende de esa total «exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo», así como de la «unidad de impresión» que sigue a tal

concentración anímica. Pues bien, el cuento difiere de la novela en la misma forma en que el poema corto se diferencia del largo: posee una totalidad -palabra de Poe- en su concepción original y en la impresión que causa al lector, la cual no puede lograrse en las narraciones extensas. Cuento y poema son rápidas y reconcentradas intuiciones sobre la naturaleza de la realidad. No cabe forma de pensar más afín a la del propio Bécquer. ¿Quién no recuerda los versos: «¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso?» (rima XXIX) y «llora, y es cada lágrima un poema / de ternura infinita» (rima XXXIV)? (Bécquer, 1991, págs. 250, 257). La superioridad del cuento sobre el poema corto a la que se refería Poe debe entenderse en el sentido de que de las dos intuiciones es la que más tiempo puede sostenerse sin desvirtuarse como tal intuición o vislumbre; y sin embargo, más allá de cierta extensión, percibida más bien que codificada, el cuentista lucha en vano por ser fiel a su arte. Por la ilación poema-cuento se descubre, al fin, el pleno sentido del rasgo más famoso de la narración breve según la definición de Poe; esto es, que todos sus contenidos, sin excepción ninguna, han de llevar irremisiblemente a la creación de «cierto efecto único que se ha de forjar». El escritor tiene que estar muy precavido: «Si su primerísima oración no se encamina ya a destacar este efecto, entonces en su primerísimo paso ha cometido un error garrafal» (Poe, 1984, pág. 586). La arquitectura de un buen cuento es tan rigurosamente lógica como la de esa geométrica estructura paralelística de tantas rimas becquerianas (en ambos casos por esa lógica se simulan las leyes naturales del mundo real). Y notaremos que las tres narraciones becquerianas analizadas abajo poseen cierta organización poemática si tenemos en cuenta que en ellas se insiste en una determinada tonalidad emocional, cierta simetría del conjunto y ciertas repeticiones textuales casi como si fuesen versos temáticos o estribillos. Evidentemente, entre los innumerables elementos que se integran en tal estructura de efecto único, no son los menos importantes todos esos datos sensoriales que, incorporados a las descripciones, dan materia al simulacro cuentístico de nuestro mundo. Sobre la relación entre efecto único y descripción detallista, Flannery O'Connor, aconsejando al cuentista novel, dice: «El detalle tiene que controlarse por algún propósito global, y hay que hacer que cada detalle trabaje para ti» (O'Connor, 1975, pág. 93). Veremos ahora la importancia del detalle y la descripción para los efectos únicos logrados por Bécquer.

El cuento fantástico: El monte de las Ánimas

El arte de la narración fantástica becqueriana estriba en el mantenimiento de una constante dialéctica entre la realidad natural y la realidad sobrenatural, así como entre los personajes cultos y los ingenuos, es decir, entre quienes alardean de escépticos y quienes son crédulos. El propósito de este ininterrumpido oscilar entre puntos de vista tan opuestos es echar abajo las defensas del personaje sofisticado y dudoso, para que poco a poco vaya cediendo a la extraña atracción de ese primitivo instinto de terror ante lo incomprensible que late en el fondo de todo

corazón humano. En último término, el recurso más decisivo para crear la ilusión de que en nuestro propio mundo de todos los días se ha hecho posible el suceso sobrenatural, es dar a entender que el mismo autor se ha visto afectado por el miedo que sus personajes luchan por vencer (el perito en contar cuentos de fantasmas suele ser el primero en asustarse, porque si no le atrajera el goce de sentir miedo, no los contaría). El lector tarda luego muy poco en ceder al terror.

La propia estructura de las leyendas obedece a la necesidad de quebrantar la resistencia del lector a creer en la maravilla. A siete de las leyendas o narraciones fantásticas becquerianas les preceden breves introducciones -entre ellas El monte de las Ánimas-. Tras su lectura, nos encontramos en nuestro propio mundo, si bien se nos ha trasladado al tiempo del autor, a quien vemos en varios casos en un mismo despacho. Pero ¿por qué se introducen estas digresiones iniciales que a primera vista podía parecer que nos alejaban de la realidad poética del cuento y de nuestra indispensable aceptación de la misma? Pues bien, en estos brevísimos apartados se prepara al lector para su propia entrega a la visión sobrenatural, porque es precisamente ahí donde por primera vez vemos al autor ceder ante el horror, un hombre por otra parte culto, materialista nada supersticioso del siglo XIX y quien, además, ha investigado el folclore y las supersticiones populares en forma científica (Bécquer se presenta en muchas leyendas como folclorista y encuestador que busca las fuentes de sus leyendas en su lugar de origen). Lo que nos insinúan tales introducciones es: si tal hombre se deja llevar por su pavor ante aquello mismo que procuraba explicar en forma científica, ¿qué vergüenza hay en que nosotros, meros lectores laicos, temblemos un poco?

Mas tanto esta técnica preliminar como las sucesivas son muy sutiles, su efecto acumulativo, y el lector no se da cuenta de la función y alcance de ninguna de ellas hasta experimentar el asalto del conjunto de ellas a la confianza que tiene en sus propias facultades racionales. En leyendas como La cruz del diablo, Maese Pérez el organista, El miserere y La corza blanca, uno o más personajes de condición humilde y de buenas tragaderas ejercen como narradores de una parte de las circunstancias fantásticas. Aunque nosotros no creemos directamente en el suceso sobrenatural, logramos una creencia de segundo grado aceptando sin dificultad la posibilidad de que tan inocentes narradores presten fe a esas maravillas. Esta técnica se perfecciona en algunas leyendas becquerianas reuniendo a un grupo de oyentes tan ingenuos y crédulos como el relator del caso singular, siendo notables los ejemplos que hay en La cruz del diablo y El miserere. El lector antes escéptico literalmente se va arrojando con las reacciones de gente candorosa.

Es, asimismo, frecuente que la acción del conjunto o una parte de muchas leyendas tenga lugar en la Edad Media o el Siglo de Oro, cuando las criaturas de Dios no trazaban una raya tan firme entre la prosa de lo natural y la poesía de lo sobrenatural, cuando parecían más dispuestas a creer en esto que en aquello -La cruz del diablo, La ajorca de oro, Los ojos verdes, Maese Pérez el organista, Creed en Dios, La promesa, etc. El desconfiado lector se baña en las aguas de la exótica credulidad medieval. Un recurso puramente estilístico con el que realiza, o bien se objetiva lo fantástico, haciéndolo así creíble, es la descripción de todas las

circunstancias que acompañan al acontecimiento inexplicable mediante el estilo sencillo, pormenorizado, de inventario que caracteriza al realismo fotográfico. De manera que en el fondo el relato fantástico no deja de ser una forma realista, porque en él lo maravilloso es consecuencia de la irrupción de un único hecho foráneo en el mundo cotidiano. Entre otros, insistirá Flannery O'Connor en la necesidad de un escrupuloso realismo para el cultivo eficiente de la ficción fantástica: «La ficción es un arte que demanda la atención más estricta a lo real, ya escriba el literato un cuento naturalista, o ya una fantasía» (O'Connor, 1975, pág. 96).

Con tanto tira y afloja, tanta dialéctica entre dudar y creer, se le lleva por fin al lector a «casi creer», según explica Bécquer su reacción personal ante un cuento de brujas: «... sentí una impresión angustiosa, mis cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto, y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles» (Bécquer, 1969, págs. 570-571 -la cursiva es mía). Para un estudio más completo de éstas y otras estratagemas de la poética fantástica becqueriana, remito a mi libro *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Veamos ahora ejemplos concretos de algunas de ellas en *El monte de las Ánimas*.

Recordemos lo esencial del argumento de esta leyenda. Estando de caza Alonso, joven noble de Soria, hijo del conde de Alcudiel, y su prima Beatriz, hija del conde de Borges, les urge volver al castillo de Alcudiel antes del anochecer, porque es la noche de Difuntos, y esa noche todos los años, en el monte de las Ánimas, donde han ido a cazar, salen a correr como en una cacería fantástica los descarnados esqueletos de los templarios y los nobles sorianos que muchos años antes murieron allí en sangrienta lucha a causa de ciertos derechos de caza. Desde entonces no ha sobrevivido nadie que visitara el monte de las Ánimas en noche de Difuntos. Beatriz ha de volver pronto a Francia, y esa noche, en la morada de los condes de Alcudiel, quiere darle a Alonso como recuerdo la banda azul que tenía puesta en la cacería, pero se da cuenta de que se le ha caído en el monte. La beldad gálica se expresa con despreciativa ironía ante el miedo que le provoca a Alonso la idea de volver esa noche al monte de las Ánimas en busca de la banda, y herido su orgullo, se dirige hacia el campo de la batalla espectral. Muere Alonso esa noche; vivo no volverá nunca al castillo de sus antepasados. Sin embargo, muerto, esa misma noche trae la banda (Beatriz oye sus pisadas en la oscuridad) y la deja, desgarrada y sangrienta, en el reclinatorio de su prima. Cuando a la mañana siguiente Beatriz la ve al descorder las cortinas de su cama, muere de horror.

Desde la introducción se nos ha explicado la reacción del autor ante el horroroso misterio que la leyenda encierra: «La noche de Difuntos, me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria. [...] Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche» (Bécquer, 1969, pág. 123). Volveremos sobre esta reacción. Aunque el personaje Alonso narra con toda seriedad la historia de la batalla espectral, Bécquer no lo concibe

en absoluto como un hombre vulgar, sino que nos muestra a un joven muy fino y apuesto. No hay que olvidar que durante la Edad Media los más ilustrados eran supersticiosos y todos estaban más atentos a la vida de ultratumba que a la de aquende. Irónicamente, quien sufrirá de forma más horrorosa la venganza de los espectros es el único personaje de actitud decididamente escéptica entre los moradores del castillo de Alcudiel. Me refiero a la francesa Beatriz.

La aludida ironía queda anticipada en el capítulo 2 de El monte de las Ánimas (Bécquer, 1969, págs. 125-129), cuando el desdén de Beatriz lleva a Alonso a tomar su fatal decisión. Mientras con «acento helado» la escéptica Beatriz recarga cada referencia suya al monte de las Ánimas de «toda su amarga ironía», muy a su pesar, las fuerzas satánicas, que ella desdeña, se sirven de su funesta persuasiva como instrumento para llevar a Alonso a su horroroso final. No nos lo dice Bécquer de forma directa, pero a través de una serie de sutiles figuras llega a recalcar tal idea. Se pasaba la velada después de la cacería ante «la alta chimenea gótica del palacio de los condes de Alcudiel» (para el lector, especialmente decimonónico, el calificativo gótico lleva siempre cierta insinuación siniestra), y «Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz». Se revelaba el carácter de Beatriz por la «desdeñosa contracción de sus delgados labios», y su mirada «brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico». Alonso confesaba tener miedo ante la idea de volver al monte en esa aciaga noche, y con «una sonrisa imperceptible» le escuchaba su prima, «mientras atizaba el fuego del hogar». Cuando el heredero de Alcudiel se despedía, Beatriz seguía «entreteniéndose en resolver el fuego»; y una vez partido Alonso, se reflejaba la victoria de la prima francesa en la «radiante expresión de orgullo satisfecho que coloreó sus mejillas». Un color que sería el del fuego. Hoguera, chispear, relámpago, diabólico, atizar, fuego, revolver el fuego, mejillas coloreadas; un cúmulo de voces que resaltan la idea de que las fuerzas infernales rigen las acciones de Beatriz. Tan bien logra Bécquer el «efecto único» del que depende el arte del clásico cuento, según lo define Poe, que en sus páginas quien más rechaza el elemento sobrenatural más coadyuva a su triunfo.

El capítulo 2 presenta un marco narrativo al mismo tiempo conectado y no conectado con la acción de consecuencias fatales que va naciendo de la conversación de los primos. En los componentes de este marco, Bécquer encuentra a la vez medios para dotar a todo el relato de una perfecta unidad desde su primera página hasta la última, así como para comunicar el horror de los últimos minutos de la vida de Beatriz al lector y hacerle compartir esa ya citada reacción del escritor al elaborar el cuento una noche fría y ventosa. El referido marco se construye además con otro frecuente recurso becqueriano: el grupo de oyentes y relatores ingenuos de historias maravillosas y cuentos de aparecidos. Pero no oímos lo que se cuenta en dicho grupo, ya que el miedo a lo sobrenatural, implícito en su mera presencia y gesto, basta como fondo del cuadro en el que va tomando forma el fatídico destino de Alonso y Beatriz. En las primeras líneas del capítulo 2, se nos dice que el resplandor de la chimenea iluminaba a «algunos grupos de damas y caballeros que alrededor de la lumbre conversaban, y el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del

salón [...] Las dueñas referían, a propósito de la noche de Difuntos, cuentos temerosos [...], y las campanas de las iglesias de Soria doblaban a lo lejos con un tañido monótono y triste». Una página más abajo, el lector encuentra esta reiteración: «... volvióse a oír la cascada voz de las viejas que hablaban de brujas y de trasgos, y el zumbido del aire que hacía crujir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas»; e incluso al final del capítulo que analizamos el autor apunta lo siguiente: «Las viejas, en tanto, continuaban en sus cuentos de ánimas aparecidas; el aire zumbaba en los vidrios del balcón, y las campanas de la ciudad doblaban a lo lejos». En todas estas citas del capítulo 2, las maléficas almas que moran entre nosotros y se visten de ráfagas del viento para hablarnos, se manifiestan por los crujidos de las ventanas; la voz de la eternidad se oye a través de las campanadas de la noche de Difuntos. Atrapado en un salón impregnado de la fe sencilla de dueñas y sus oyentes, y vapuleado desde el exterior por la fuerza de avisos eternos, ¿qué personaje no temerá?, ¿qué lector no titubeará entre pavor y razón?

Pero nótese aquí que el marco del capítulo 2 consta no solamente de repetidas referencias a la credulidad de las dueñas, sino también de reiteradas alusiones al crujido de las ventanas azotadas por el viento y al doblar de las campanas. Es más: estos mismos elementos forman a la vez un marco para todo el relato, pues están presentes desde la introducción a la leyenda: el autor, mientras escribe, oye las campanadas de la noche de Difuntos, escucha el crujido de los cristales de su balcón, golpeados por un frío viento nocturno, y centra su atención en un cuento temeroso de espectros y aparecidos. (Citamos el texto de esta descripción anteriormente.) Después, en el tercer capítulo de *El monte de las Ánimas*, mientras Beatriz lucha con el insomnio durante su última noche entre los vivos, se introducen nuevas descripciones de idéntico contenido para completar el marco: 1) «El viento gemía en los vidrios de la ventana»; 2) «El aire azotaba los vidrios del balcón [...], y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las ánimas de los difuntos» (Bécquer, 1969, págs. 130-131). ¿Qué significa todo esto? Lógicamente que hay una rigurosa progresión estructural a la par que psicológica: el pavor de las dueñas ante el mundo fantasmal trasciende al aciago coloquio entre los primos de Alcudiel y Borges, y de allí, por etapas, al desastre final de Alonso y Beatriz, al terror del escritor ante su propia creación y, finalmente, al terror del lector, cuyo mundo se ha fundido ya con el del autor a partir de la introducción. El resultado es genial y, sin embargo, para lograrlo, basta una sencilla técnica poemática, por así decirlo: la reiteración de ciertos detalles clave, a lo largo de todo el texto, como si fuesen el estribillo de un poema. La satánica lógica con que Bécquer logra sorprendernos sembrando el terror en nuestras almas recuerda, en efecto, esa otra lógica de las geométricas estructuras paralelísticas con las que en las *Rimas* se representan esas leyes naturales que nos engañan con su apariencia de espontaneidad. Probablemente no hay en toda la literatura mundial una mejor ni más perturbadora descripción de una interminable noche de insomnio y de miedo, que la que ocupa todo el capítulo 3 de *El monte de las Ánimas* (Bécquer, 1969, págs. 129-131). En esa última noche de la existencia terrenal de

Beatriz «pasó una hora, dos, la noche, un siglo». Se utilizan todas las partes de la oración, todos los recursos del estilo para alargar, para extender, para ampliar esa noche, para convertirla en la más larga de la experiencia humana. Baste aquí con mencionar algún ejemplo. Son importantes las repeticiones verbales: «Alonso no volvía, no volvía»; el agua de una fuente que Beatriz escuchaba, tendida en su nada cómodo lecho, «caía y caía». Mas para mayor terror esta noche se extiende no solamente en el tiempo, sino también en el espacio. A lo largo de todo el capítulo se establece una especie de diálogo entre sonidos cercanos y sonidos lejanos. Insiste Bécquer especialmente en los sonidos lejanos, y hay una significativa pareja de pasajes, en cada uno de los cuales se oyen los mismos dos sonidos distantes, si bien en el primer caso se asocian los sonidos cercanos a los otros: 1) «un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles, ecos de pasos que van y vienen»; 2) «el agua de la fuente lejana caía y caía con un rumor eterno y monótono; los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas de aire». Al mismo tiempo habría que destacar el uso del verbo crujir en el capítulo 3, con el cual se subraya el efecto único del relato y el destino satánico que persigue a Beatriz desde el comienzo del relato. Recuérdese que dicho verbo se halla en algunas de las ya citadas descripciones de ventanas azotadas por el viento. Al conectar ese estremecedor agüero con el triste final de Beatriz, el verbo crujir se halla asociado aquí con los sonidos cercanos que parecen amenazar más directamente a la malhadada insomne. En la noche «las puertas de alerce del oratorio habían crujido sobre sus goznes con un chirrido agudo, prolongado y estridente»; por los pasillos del castillo se oye un «crujir de ropas que se arrastran»; y por fin, cuando el espectro de Alonso se movía por el dormitorio de su prima, «se oía crujir una cosa como madera o hueso».

El monte de las Ánimas empieza con una descripción de la batalla entre los espectros de los templarios y los de los nobles sorianos en la noche de Difuntos, y -cosa típica de la técnica de Bécquer- termina simétricamente con otra descripción de lo mismo (que ocupa todo el texto del brevísimo capítulo 4). Pero ahora se han unido al drama dos personajes nuevos. Algún tiempo después un cazador extraviado fue a ese fatal sitio, en esa fatal noche, y antes de morir al día siguiente contó que había visto a los nobles esqueletos, «caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso» (Bécquer, 1969, pág. 132).

Paisajes y argumento en La venta de los Gatos

El presente relato se divide en dos partes que corresponden con dos momentos muy diferentes, tanto en la historia del ventorrillo sevillano así llamado, como en la vida artística del narrador. Pero no se trata de trozos de vida exclusivamente literarios; no vamos a ver meras descripciones de ese mundo sevillano, sino que se nos invita a la vez a

contemplar pinturas verbales: paisajes y retratos. En el texto de la narración el lector encontrará fácilmente algún término pictórico; y el narrador no es solamente escritor, sino también dibujante, de manera que se nos cuenta el contenido de La venta de los Gatos, pero también se nos dibuja ese contenido. Aquí veremos algún ejemplo del entrecruzamiento de géneros narrativos que caracteriza al cuento decimonónico, sin perder de vista que en el presente entrecruzamiento intervendrá a la vez el arte plástico.

Esto viene confirmado por el hecho de que sorprendemos al narrador en meditaciones sobre su práctica del dibujo lo mismo que de la escritura. En la parte I del cuento, el narrador incluye este apunte entre sus materiales descriptivo-narrativos: «... saqué un papel de la cartera de dibujo, que llevaba conmigo; afilé un lápiz y comencé a buscar con la vista un tipo característico para copiarlo y conservarlo como un recuerdo de aquella escena y de aquel día» (Bécquer, 1969, pág. 317). En la parte II, en cambio, le encontramos meditando sobre la forma en que quisiera concluir la historia que comenzó a elaborar durante su primera visita a la venta de los Gatos: «En este instante concluía una historia que dejé empezada allí -dice a un compañero de paseo-, y la concluía tan a mi gusto, que creo no puede tener otro final que el que yo le he hecho» (Bécquer, 1969, pág. 323). Aquí el escritor, el artista y el narrador son todos uno mismo: Gustavo Adolfo Bécquer.

Sin embargo, la ilación escritor-dibujante en el presente cuento recuerda el estrecho compañerismo artístico que existió entre los hermanos Valeriano y Gustavo Bécquer y que José de Castro y Serrano ha resumido perfectamente en unas palabras que dice haber copiado de la boca del menor de los dos: «Él me dibujaba mis versos y yo le versificaba sus cuadros» (Sebold, 1985, pág. 22). Por citar dos ejemplos, los hermanos Bécquer nos han dejado un precioso tesoro de representaciones paralelas -plásticas en un caso y literarias en el otro- de sus expediciones al monasterio de Veruela (Bécquer, G. & V., 1991); y durante el último año de sus vidas la colaboración conjunta en las páginas de La Ilustración de Madrid, dibujando y describiendo los mismos temas costumbristas e históricos: el pordiosero, la picota de Ocaña, labradoras de Ávila, una calle de Toledo, las tumbas de Garcilaso de la Vega y su padre, etc. (Bécquer, G. & V., 1983). En fin, La venta de los Gatos significa un intento de aprovechar este mismo eslabón entre las artes para captar la totalidad de la experiencia humana -tanto su dimensión física como la anímica-, con ocasión de dos recorridos por las afueras de Sevilla.

Es tan marcado el contraste entre los dos momentos aludidos al comienzo de este apartado y entre las dos visiones de la naturaleza que le brindan al narrador sus dos visitas al ventorrillo, que casi parece influir sobre ello alguna misteriosa fuerza onírica. La impresión de nuestro cicerone -nos dice- es como «la que sentimos en esos sueños en que, por un fenómeno inexplicable, las cosas son y no son a la vez, y los sitios en que creemos hallarnos se transforman en parte de una manera estrambótica e imposible» (Bécquer, 1969, pág. 325). (No se crea por esto que volvamos al terreno fantástico o nos alejemos del realismo, pues es muy conocido el papel que desempeña lo onírico en novelas realistas como Misericordia de Galdós.) Aquí no podemos citar sino de una manera fragmentaria las descripciones

paisajísticas correspondientes a esos dos momentos (recomiendo al lector que las mire completas en su preferida edición de la prosa de Bécquer). Al inicio de La venta de los Gatos, Bécquer se detiene en una preciosa descripción detallista del exterior del ventorrillo (Bécquer, 1969, pág. 315), que recuerda otra magistral de la primera época del realismo sistemático moderno, en el siglo XVIII; me refiero a la descripción del exterior de la casa de fray Gerundio de Campazas en la célebre novela del P. Isla. La continuación de la presente descripción en la página siguiente es, empero, lo que nos interesa de momento:

... Las copas de dos corpulentos árboles que se levantan a espaldas del ventorrillo forman el fondo oscuro sobre el cual se destacan sus blancas chimeneas, completando la decoración los vallados de las huertas, llenos de pitas y zarzamoras; los retamares que crecen a la orilla del agua, y el Guadalquivir, que se aleja arrastrando con lentitud su torcida corriente por entre aquellas agrestes márgenes, hasta llegar al pie del antiguo convento de San Jerónimo, el cual se asoma por cima de los espesos olivares que lo rodean y dibuja por oscuro la negra silueta de sus torres sobre un cielo azul y transparente. Imaginaos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cuál más pintoresco y característico...

(Bécquer, 1969, pág. 316)

En los párrafos restantes de esta descripción se toca la guitarra, se entonan cantares populares, se evoca todo ese ambiente de festejo popular sevillano que tan hábilmente capta Valeriano en sus cuadros costumbristas y que tan hondamente influyó sobre las Rimas de Gustavo. Y hasta dos veces insiste el autor en que los lectores colaboremos con nuestra imaginación en pintar la animación del día: Imaginaos, nos ha dicho en el trozo ya citado; y en la página siguiente escribe: «Figuraos todo esto en una tarde templada y serena».

La descripción paisajística contenida en el apartado II de La venta de los Gatos representa una negación total de la anteriormente citada. Téngase en cuenta que se trata del mismo lugar:

... faltaban tonos calurosos y armónicos, fresca en la arboleda, ambiente en el espacio y luz en el terreno. El paisaje era monótono; las figuras, negras y aisladas. Por aquí, un carro que pasa pausadamente, cubierto de luto, sin levantar polvo, sin chasquido de látigo, sin algazara, sin movimiento casi; más allá, un hombre de mala catadura, con un azadón en el hombro, o un sacerdote con su hábito talar y oscuro o un grupo de ancianos mal vestidos y de aspecto repugnante, con cirios apagados en las manos, que volvían silenciosos, con la cabeza baja y los ojos fijos en la tierra. Yo me creía transportado no sé dónde, pues todo lo que veía me recordaba un paisaje cuyos contornos eran los mismos de siempre, pero cuyos colores se habían borrado, por decirlo así, no quedando de ellos sino una media tinta dudosa.

(Bécquer, 1969, pág. 325)

Tiene el lector la impresión de haber mirado primero una fotografía en color y después otra en blanco y negro, o por decirlo en términos más decimonónicos, primero un dibujo al pastel y después otro al carbón. Aun así, no se explica el aire fatídico que respira la segunda descripción o pintura verbal, que casi viene a ser un paisaje infernal.

¿A qué causas obedece tan notable metamorfosis? En los años que mediaron entre las dos visitas del narrador al ventorrillo, se ha construido a 100 pasos de esa antes alegre casa el nuevo cementerio de Sevilla, y además se ha llevado a vivir a otro lado a una encantadora huérfana que la familia del ventero había recogido. Posteriormente ésta ha muerto de pena, y como consecuencia se ha vuelto loco el hijo y principal esperanza del ventero viudo, ya que este joven está desesperadamente enamorado del recuerdo de su hermana adoptiva y novia, que fue su compañera de juegos desde la niñez y después la muchacha más linda y decidora, la mejor cantadora de todo el contorno. El paisaje, pues, parece acompañar a la familia en su dolor.

Por los pormenores argumentales mencionados, así como por la estrecha relación entre el destino de los personajes y la naturaleza, podría parecer que la acción de *La venta de los Gatos* tiene cierta importancia en sí misma. Mas toda ella se despacha en media página o menos de resumen a cargo del narrador omnisciente y otra página y media de resumen puesto en boca del ventero (Bécquer, 1969, págs. 320, 326-327): en fin, solamente dos páginas se dedican a la trama en un relato que ocupa trece páginas en la edición de Aguilar. Asistimos así en *La venta de los Gatos* a un curioso fenómeno que tendría que caracterizarse como la evitación del argumento. No se trata sencillamente de la preferencia por otro aspecto diferente de la cuentística, sino que es muy insistente la actitud implícita detrás de dicho fenómeno. La ausencia de argumento se hace tanto más notable cuanto que el tipo de argumento que aquí se halla reprimido, prácticamente negado, es el de la novela idílica sentimental a lo Paul et Virginie, de Bernardin de Saint-Pierre, cuya influencia se hizo sentir asimismo en narraciones decimonónicas españolas anteriores y posteriores al cuento que comentamos, como sucede en las novelas *Sab de la Avellaneda* y *La madre naturaleza* de la Pardo Bazán.

El argumento rechazado de *La venta de los Gatos* recuerda claramente la novela *Pablo y Virginia*. En ambos casos, él y ella se han amado tiernamente desde la primera infancia, transcurrida en el seno de la pura y alma naturaleza; pero resulta que ella es pariente de una familia rica que la llama a vivir en el esplendor y lujo del gran mundo, lo que produce la muerte de la joven y la melancolía o locura del joven (el personaje masculino francés muere de su tristeza, y a la larga el sevillano seguramente morirá por la misma causa). Tales narraciones demandan mediana cantidad de peripecias y muy extensos análisis de los sentimientos en relación con los episodios. Mas nada de esto hay en *La venta de los Gatos*, y su ausencia no puede menos de llamar la atención del lector; mejor dicho, no puede menos de desviar su atención hacia los otros elementos de

la obra, y el más notable de éstos es el paisaje natural y humano, es decir, el trozo de vida. El rechazo del argumento idílico es pues el ingenioso instrumento irónico con el que Bécquer destaca el auténtico enfoque del cuento. Incluso podría considerarse que estos elementos constituyen una poética de la cuentística incorporada al texto del cuento, cuya finalidad es la de distinguir alegóricamente entre la teoría del trozo de vida y la del relato de argumento.

Me he reservado para comentarlo aparte un detalle que pertenece al argumento rechazado. En la primera parte de *La venta de los Gatos*, el narrador dibuja a la preciosa huérfana Amparo durante la fiesta popular a las puertas del ventorrillo; le pide el retrato «el jefe de los mozos», hijo del ventero y amante de la muchacha, y años después de la muerte de ella esta efigie es la única compañía que él, enloquecido y desesperado, tolera. A menudo se aprovecha el retrato como elemento de intriga en ciertas comedias clásicas, muy embutidas de acción, en las que hay repetidas y complicadas equivocaciones relativas a las identidades dulas personas dramáticas. He aquí otra ironía, ya que en la presente historia el retrato sólo sirve como medio para unir las dos partes de una narración de poquísima o ninguna acción. Sin embargo, el retrato cumple asimismo otra función más lírica y por ende más pertinente al arte de un relato que gira en torno de un paisaje cambiante y su sentido.

La última vez que vemos al «pobre muchacho», está «encerrado en una de las habitaciones de la venta», cantando una copla popular («En el carro de los muertos / ha pasado por aquí; / llevaba una mano fuera / por ella la conocé»), que recuerda el Romance de la mano muerta, escrito por Bécquer con el fin de incluirlo en su leyenda fantástica *La promesa*. Pero para la dimensión lírica de *La venta de los Gatos* que quisiera comentar ahora hace falta reproducir algunas líneas más del párrafo final del cuento. En la ya mencionada habitación el triste joven, ya menos joven, «pasaba los días contemplando inmóvil el retrato de su amante, sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar, sin que se abriesen sus labios más que para cantar esa copla tan sencilla y tan tierna, que encierra un poema de dolor que yo aprendí a descifrar entonces» (Bécquer, 1969, pág. 328). Las palabras impresas en letra cursiva resultan sumamente importantes para la interpretación de este cuento, y no obstante, no creo que se hayan comentado antes.

Desde la primera parte del relato el narrador (Bécquer) se viene identificando con el adolorido hijo del ventero, quien le habló de Amparo con todo el idealismo de ese otro momento más esperanzador; y el interlocutor del amante idealista apunta la observación siguiente: «Su felicidad parecía contagiosa, y me sentía alegre, con una alegría, por decirlo así, de reflejo» (Bécquer, 1969, pág. 320). El motivo de tanta alegría era la amada de ese joven antes tan confiado en la vida, la cual tenía el mismo tipo físico que esa bella aunque estúpida Julia Espín, inspiradora de algunas rimas de Bécquer y supuesto original físico de la «mujer ideal» de la poesía de Gustavo. En fin, Amparo «era alta, delgada, levemente morena, con unos ojos adormidos, grandes y negros, y un pelo más negro que los ojos» (Bécquer, 1969, pág. 317). Rafael Montesinos (1977, págs. 21-34) ha estudiado el aspecto físico de Julia Espín a través de recuerdos de los contemporáneos, de sus retratos fotográficos y de

descripciones de figuras femeninas semejantes en otras obras de Bécquer, como por ejemplo, Julia en *Un boceto del natural*, que examinaremos después; y la descripción de Amparo resulta igual, igual a las demás (aunque los estudiosos no la han tenido en cuenta anteriormente). Así, al final de *La venta de los Gatos* vemos en escena a un alter ego de Bécquer contemplando el retrato de una mujer ideal a lo Julia Espín, «sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar». Es más, está loco este rústico de instintiva sensibilidad poética, como está loco ese otro sosia literario de Bécquer, Manrique (nombre de poetas), quien se ha enamorado de un rayo de luna.

Dice el narrador que la copla cantada por el pobre loco encierra un poema de dolor; mas también tenemos delante otro poema de dolor, que es el conjunto de este cuento o trozo de vida poemático. En la copla se concluye la trayectoria de los malhadados amores del galán de Amparo; pero en el mismo relato existe otra trayectoria que simboliza la misma tragedia, y acaso alguna más. Me refiero al ya aludido paisaje cambiante, que no es sino la metáfora del progreso del «jefe de los mozos» hacia la melancolía. Dice el autor que aprendió a descifrar el sentido de la copla. Pero para descifrar el sentido de todo el cuento, ¿no habría que relacionar la trágica pérdida del galán rústico y la cambiante metáfora natural con un motivo adicional, al que aludimos en el párrafo anterior, es decir, el conocido desencanto de Bécquer con Julia Espín (hermosa, pero tonta)?

Autobiografismo y el cuento de final sorprendente: *Un boceto del natural*
Pocas líneas antes de la conclusión de este relato, el protagonista narrador recuerda su desesperada necesidad de salir de «aquel laberinto de confusiones en que me encontraba» (Bécquer, 1969, pág. 721). Con estas palabras, Bécquer alude una perplejidad vital de la que a él mismo como hombre le costó años salir, así como a la técnica de elaboración para el presente género de cuento y el final que le distingue. El aspecto autobiográfico del relato y el aludido escollo personal no es otro que la relación que durante algunos años tuvo Gustavo con la ya mencionada Julia Espín, hija de don Joaquín Espín y Guillén, director del coro y de la banda militar del Teatro Real, la cual fue cantante de ópera, mujer muy hermosa según las normas decimonónicas, supuesta musa de algunas de las Rimas, modelo (por lo menos físico) de la «mujer ideal» becqueriana, y sin embargo, persona singularmente estúpida. Las rimas XXXIV y XXXV se refieren a la belleza de Julia Espín, a su disposición para el cariño y a su superficialidad mental; y el personaje Julia del cuento *Un boceto del natural* representa una nueva alusión en el mismo sentido según ha demostrado Rafael Montesinos (1977, págs. 21-34).

En *Un boceto del natural*, el protagonista narrador, sin nombre (¿Bécquer?), se encapricha por la prima de sus dos amigas madrileñas, Luisa y Elena, que están veraneando en el mismo puerto de mar que él, dejándose dominar totalmente por su concepto idealizado de la prima Julia, a quien imagina tan inteligente e ilustrada como hermosa, y considerándose a sí mismo como totalmente indigno de tan sublime prójima. Julia acompaña

a sus primas y a su nuevo amigo en conversaciones sucesivas en las que se habla de literatura, de música, de la belleza del mar, etc., pero la referida beldad parece despreciar las opiniones de sus tres compañeros. No pronuncia sino monosílabos, y esto muy rara vez. Enamorado, desconfiado de sí y totalmente apurado, el narrador ruega por fin a una de sus amigas que le explique la actitud de la siempre callada y misteriosa Julia, acerca de la cual solamente se le ha dicho que es muy «original». Pues bien, Luisa le dice que la madre de Julia, mujer de gran talento, ha ordenado a su hija que no hable delante de la gente. ¿Por qué? Las palabras finales de la narración son la respuesta de Luisa: «Porque es tonta».

En las líneas anteriores quedan identificados el elemento autobiográfico y el final sorprendente del presente cuento. Una vez más es Edgar Allan Poe quien describe por primera vez este tipo de cierre narrativo, ya que al hablar de una de las variantes del efecto único que ha de buscarse en todo cuento lo llama «novel effect», es decir, efecto insólito u original (Poe, 1984, pág. 873). En cualquier caso, el final que produce sorpresa es muy característico del cuento de fines del siglo XIX y principios del XX. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la conclusión del relato *The gift of the Magi* (El regalo de los Reyes Magos), del cuentista norteamericano O. Henry, en el que unos muy enamorados pero pobres esposos jóvenes no tienen medios para comprarse regalos de Navidad. Ella a lo largo del cuento calcula cómo podrá comprar una cadena digna del reloj de su esposo, única posesión elegante que él tiene. ¿Qué pasa? Ella vende su envidiable cabello a un fabricante de pelucas para comprarle la cadena, y él entre tanto ha empeñado su precioso reloj para poder regalarle a su mujer unas peinetas que entonaban perfectamente con su largo y lustroso pelo. Bien mirado, el cuento de final sorprendente no es sino una variante del cuento de argumento, es decir, el subgénero cuentístico en el que el autor se concentra en las acciones y situaciones producidas por la interacción entre personajes individuales, más bien que en limitarse a la representación detallista de un medio y los tipos humanos que moran en él (trozo de vida). En *Un boceto del natural* se coloca a los personajes en diferentes sitios, y se los presenta en diferentes agrupamientos, como si estas circunstancias hubiesen de dar lugar a una serie de sucesos encaminados a converger en el habitual punto culminante de la historia de acción y enredo. Vemos a Bécquer o su presente sosia literario en el gabinete de la casa de verano de Luisa y Elena, le vemos en la playa, y le vemos de regreso de la playa; y él aparece solo o en compañía, ya de Luisa y Elena, ya de Luisa, Elena y Julia; y por fin, busca la conversación privada con Luisa. Parecen amenazar situaciones y acciones que lleven a un conflicto entre los personajes y el consecuente desenlace. El cuento de final sorprendente se enriquece, por ende, con la misma clase de expectación que el cuento de argumento.

Cada sitio, cada personaje, se adorna con cierta cantidad de descripción realista del tipo que se encuentra a cada lado en la novela decimonónica, con lo cual parece insinuarse que ese sitio, esa figura humana, va a ser la clave del desenvolvimiento de algún memorable drama humano. He aquí otro medio de despertar la curiosidad y encarecer la ya aludida expectación. Veamos algunos ejemplos. Un día como otros muchos que el protagonista fue a buscar a Luisa y Elena para acompañarlas al baño,

encontró «la casa removida; los criados revueltos, un saco de noche por aquí, una maleta por allá, todas las señales, en fin, que indican un viaje próximo» (Bécquer, 1969, pág. 708). En realidad, acababa de llegar Julia. Durante cierto momento de la tarde que los cuatro personajes pasaron en el gabinete conversando, meditando y escuchando la música que Elena tocaba en el piano, «Luisa, cansada de hablar sin que nadie le contestara, acabó por levantarse y descorrer las persianas del balcón para entretenerse en enredar por entre los hierros las guías de una enredadera que se encaramaba hasta aquella altura desde el jardín. El sol se había puesto; en el jardín se escuchaba esa confusa algarabía de los pájaros tan característica de las tardes de estío; la brisa del mar, meciendo lentamente las copas de los árboles y empapándose en el perfume de las acacias, entraba a bocanadas por el balcón, inundando el gabinete en olas invisibles de fragancia y de frescura. Las sombras del crepúsculo comenzaban a envolver todos los objetos, confundiendo las líneas y borrando los colores; en el fondo de la habitación, y entre aquella suave sombra, brillaban los ojos de Julia como dos faros encendidos e inmóviles» (Ibid., págs. 713-714). El protagonista esperaba que le fuera posible hablar a solas con Luisa a primera hora de la mañana siguiente, antes de que los cuatro saliesen de paseo, y así, sobre ese día, recuerda lo siguiente: «... apenas comenzó a azulear en las vidrieras de mi balcón la primera luz del día, salté de la cama, me vestí apresuradamente y salí por las calles a esperar la hora señalada, paseándome al fresco y tratando de desechar las ideas absurdas que hervían en mi cabeza» (pág. 716). No cabe mayor realismo que el contenido en estas líneas, hasta tal punto que no sorprendería hallarlas en una novela de Galdós, Pardo Bazán, Valera o Pereda. Por añadidura, Bécquer en teoría es más realista, más moderno, que el gran canario. Galdós rechaza los términos realista y realismo en pasajes de 1877 y 1879, como ha destacado el hispanista norte americano Shoemaker (1979, págs. 32-79). Pero Gustavo Adolfo, a quien no se suele considerar como realista, acaso por el elemento sobrenatural presente en la mayoría de las Leyendas, abraza tal terminología sin la menor vacilación. Así, en *La mujer de piedra* (escrito entre 1868 y 1870) se nos dice que el escultor imprimió a este personaje inmóvil un «extraordinario sello de realismo»; y en la procesión de *La Semana Santa en Toledo* (1869) salen, según Gustavo, algunas imágenes caracterizadas por «un realismo tal, que casi degenera en lo grotesco» (Bécquer, 1969, págs. 766, 1158). Pero es hora de que volvamos a tomar el hilo de lo que exponíamos en este apartado. En el cuento de argumento se da un conflicto entre dos o más personas, a nivel de la realidad concreta cotidiana; pero en el cuento de final sorprendente, por ejemplo, *Un boceto del natural*, el sentido de todo el realismo o color local y actual es irónico, porque el nudo dramático se ata a otro nivel mucho menos visible. El aludido conflicto invisible -entre la idea del protagonista (Julia es tan inteligente como hermosa) y la realidad (Julia es tonta)- se nos descubre por unas palabras a primera vista prudentes. Al final del capítulo I, el protagonista estudia la firma de Julia en el álbum en que Elena guardaba los «pensamientos poéticos» de las «niñas románticas» que habían sido sus compañeras de colegio. «No hay duda -exclamé arrojando el libro sobre el velador-, si continuó media hora más tratando de resolver

este enigma, acabaré por fingirme en la imaginación alguna locura de las que yo acostumbro... Afortunadamente, la realidad está cerca» (Ibid., pág. 711). El primer anticipo de la realidad concreta con que concluye el relato, ya lo conoce el lector antes de que el Bécquer ficcionalizado dirija estas últimas palabras sobre la propincuidad de lo real. En el álbum de Elena, su prima Julia no había escrito ningún «pensamiento poético»; se había limitado a poner Julia, «nombre compuesto de cinco letras, de las cuales ésta era estrecha y tendida, la otra redonda y grande, mientras la de más allá tenía forma apenas» (pág. 710).

Una muy posible -por no decir muy evidente- conclusión, que incluso considera durante un momento el encaprichado protagonista, es la de que Julia «no sabía escribir» (loc. cit.). El hecho de que el conflicto de la presente narración se conciba como una dialéctica entre la imaginación enamoradiza y la poco romántica realidad, queda tanto más claro cuanto que, al examinar la escritura de Julia, el narrador lucha por superar a una confirmación casi científica de la poco luminosa mentalidad de esta dama. En la narrativa decimonónica se recurre con frecuencia a la frenología y la fisonomía para el análisis del carácter (Tyler, 1982), y como el admirador de Julia ve en el examen de la escritura una ciencia en algo semejante a estas últimas, aplica toda su «pericia caligráfico-moral» a la interpretación de las letras de la firma del misterioso objeto de su naciente amor. Sin embargo «se estrella» toda esa pericia, porque él quiere convencerse de que esas «letras borrajeadas de cualquier modo» son el arma de la ironía de un genio superior a lo Byron o Balzac que ha querido dejar allí constancia de su desdén por los álbumes (Bécquer, 1969, págs. 710-711).

Hay otros anticipos mucho más sutiles de la sorpresa final, y Bécquer los siembra a lo largo de todo el cuento. En efecto, el lector encuentra uno de ellos aunantes del análisis de la escritura de Julia; se trata de alusiones al sentimentalismo cursilón decimonónico. Dice el protagonista que al hablar con Elena, siempre daba rienda suelta a sus sensiblerías, es decir, «vagos presentimientos, pesares no comprendidos, aspiraciones sin nombre, y toda esa música celeste del sentimentalismo casero» (Ibid., pág. 708). En otra ocasión delante de Julia, Elena comenzó a hablarle «del canto de los pajaritos, de las nubecitas color de púrpura, de la poética vaguedad del crepúsculo y otras mil majaderías de este jaez» (pág. 714). (Se trata, claro está, de la misma clase de «pensamientos poéticos» que las colegialas románticas habían inscrito en el álbum de Elena años atrás.) Ahora bien, en tan exageradas formas sentimentaloides siempre está implícita la desilusión, el tropezón en el pedregal de la realidad; y el sentido de tales referencias al estilo cursi es que la imagen idealizada que el protagonista ha impuesto a Julia es igualmente exagerada y falsa. Y lo más irónico de todo es que intelectualmente Julia ni siquiera llega al nivel de lo cursi.

Julia tenía los ojos «tan grandes, tan desmesuradamente abiertos», que quien la miraba de frente sentía cierta vergüenza (pág. 711). El verdadero significado de estos ojos, al parecer tan penetrantes, se va revelando poco a poco, de manera que cerca del final de la narración encuentra el lector este trozo de descripción, referida a Julia: «... sus desmesurados ojos habían vuelto a abrirse de par en par, sus luminosas pupilas se

habían dilatado otra vez y su mirada flotaba, sin fijarse en un punto...» (pág. 719). Queda claro que se trata de la mirada incierta, vaga, sin objeto, de una tonta. Pero Bécquer tiene que prolongar la expectación una página y media más hasta encontrar el mejor momento para la revelación final, y para ello echa mano del recurso más ingenioso que cabe -con el cual demuestra a la vez su incomparable sentido del humor-. Busca un nuevo sentido irónico negativo a la imaginería con que describe a la mujer ideal en las Rimas, mas el lector, puesto sobre aviso desde las últimas líneas que citamos, se percató del doble sentido del nuevo estilo descriptivo. Una vez más aparecen importantes referencias a los ojos de Julia: «El verdadero himno, el verbo de la poesía hecho carne, era aquella mujer inmóvil y silenciosa cuya mirada no se detenía en ningún accidente, cuyos pensamientos no debían caber dentro de ninguna forma, cuya pupila abarcaba el horizonte entero y absorbía toda la luz y volvía a reflejarla. Hasta que las vi unas enfrente de otras, no se me revelaron en toda su majestad aquellas tres inmensidades: el mar, el cielo y las pupilas sin fondo de Julia» (págs. 719-720).

En efecto, los pensamientos de Julia no caben dentro de ninguna forma, porque para empezar no tiene ningún pensamiento, ni siquiera ninguno de los superficiales y cursis de las colegialas. Y sus ojos, ¿cómo iban a tener fondo? Detrás de ellos no había nada. El fondo de las pupilas de Julia, el mar y el cielo son tres inmensos vacíos. No nos extraña que la pupila de Julia abarcara el horizonte entero. La estupidez es un vacío tan vasto que en él cabe todo un universo. Recordemos aquí que las imágenes contenidas en el último trozo citado de *Un boceto del natural* tienen paralelos en las figuras poéticas de la rima XXXIV, cuyo personaje femenino también tuvo su modelo en Julia Espín, y puede que haya algo del mismo doble sentido en las figuras del poema. Consideremos otro paralelo entre el verso y la prosa de Gustavo. La cortísima rima XXXV, modelada asimismo sobre la Espín, encierra una conclusión que resulta sugerente para el lector del relato que comentamos aquí: «¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día / me admiró tu cariño mucho más, / porque lo que hay en mí que vale algo, / eso... ni lo pudistes sospechar» (Bécquer, 1991, pág. 259). Los versos 3 y 4 de esta rima son una clara referencia a la poca profunda inteligencia de la beldad en cuestión; y hacia el final de *Un boceto del natural* hay un pasaje muy semejante, aunque de los términos en que está concebido se desprende que el protagonista se está autoengañando una vez más: «¡Oh, si pudiera hablarla a solas, si pudiera hacerla comprender que yo tengo aquí, dentro del corazón y la cabeza, algo que no sé si es grande, pero de seguro no es vulgar» (Bécquer, 1969, pág. 718). Reparemos en la habilidad de la técnica de Bécquer. Hay mucha preparación para esas demoledoras palabras finales de Luisa: «Porque es tonta», y, sin embargo nos sorprenden. El efecto único de *Un boceto del natural* entra dentro del tipo que Poe denomina «insólito»; y desde el principio hasta el final del cuento -otra condición que buscaba Poe en el arte del cuentista- no hay palabra, imagen ni frase que no coadyuve al logro de ese efecto único.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

