



Russell P. Sebold

**Las «Rimas» de Gustavo Adolfo Bécquer;
modernidad y poesía desnuda**

En una obra general, no vendría al caso presentar a uno de los poetas más relevantes de la literatura española en términos de dos o tres de esas cuestiones limitadas que suelen debatirse en las revistas eruditas. Sin embargo, al proponer solamente dos temas -modernidad y poesía desnuda- no incurro en tal pecado; porque éstos son especiales, y en ellos se dan como quintaesenciados todos los aspectos de la poesía de Bécquer que hace falta tomar en cuenta para lograr una amplia comprensión de su temática y forma artística. Así, al seguir la exposición de los temas indicados, el lector se irá informando a la vez sobre todo el ancho panorama poético becqueriano.

En 1866, en una excursión turística a un antiguo santuario -no es una peregrinación religiosa y no viene a ella en alas de la fe, según expresión suya-, Bécquer aprovecha un momento de ocio para apuntar unas reflexiones acerca de los efectos del pensamiento moderno sobre las creencias tradicionales: «La crítica, esa incrédula hija del espíritu de nuestra época, nos ha infiltrado desde niños su petulante osadía, nos ha enseñado a sonreírnos de compasión al oír el relato de esas tradiciones [...] Ella nos ha truncado la historia, nos niega a Bernardo del Carpio, nos disputa al Cid, hasta ha puesto en cuestión a Jesús...» (Bécquer, 1969, pág. 971; la cursiva es mía). Esta tibia fe del Bécquer descreído y materialista se refleja en las Rimas, alguna vez en tono desesperado, por ejemplo, en la rima LXVI, donde el poeta teme que su «alma hecha jirones» no encuentre tumba sino «donde habite el olvido» (Bécquer, Rimas, 1991, págs. 316-317). Mas en otras ocasiones, y éstas son las que nos interesan

de momento, esas angustias del católico vacilante se acompañan por la intuición o búsqueda de una divinidad alterna, inmanente al hombre y su mundo. Pienso en la última estrofa de la rima VIII: «En el mar de la duda en que bogo / ni aun sé lo que creo. / Sin embargo, estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro» (Ibid., 1991, pág. 206).

Ahora bien: este algo divino no es otra cosa que el espíritu sin nombre, indefinible y desconocida esencia, perfume misterioso, «de que es vaso el poeta», según ya había dicho Gustavo en la rima V (Ibid., pág. 200). Se trata de ese sublime quid que mora en todas las formas materiales, todas las fuerzas naturales, todos los seres animados y todos los espíritus meditativos, sosteniéndolos, rigiéndolos, inspirándolos. Pues a lo largo del verso becqueriano se elabora una metafísica poética, que está presidida por esa muy intuible pero indefinible esencia. En la rima IV, bajo su otro nombre de poesía, esa esencia informa la belleza de la naturaleza, el misterio del universo, nuestro mundo interior y la comunicación amorosa. En la rima V, donde habla en primera persona, ese mismo espíritu o esencia nada en el vacío, flota en las nieblas, atruena en el torrente, silba en la centella, ruge en la tormenta, susurra en la alta yerba, llora en la hoja seca, corre tras las ninfas, busca de los siglos las ya borradas huellas, une el cielo a la tierra y habita en el alma del poeta. Quiere decirse que según la cosmología estética becqueriana las cosas, los seres individuales, los fenómenos naturales no existen sino como manifestaciones diferentes pero interrelacionadas de esa única y unitiva esencia universal. He aquí la explicación de ese tan repetido y vulgar juicio de que, para Bécquer. Dios, la poesía y la mujer ideal son en el fondo un solo concepto.

Pero he aquí a la vez la clave de la modernidad de Bécquer como poeta. Juan Ramón Jiménez dice que «la poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer» (Jiménez, 1982, pág. 38); y una de las notas más modernas del poeta de Sevilla, cuando se le considera en el mismo contexto que el de Moguer, radica en el hecho de que ambos rinden culto a la misma divinidad, aunque usan palabras diferentes para nombrarla. En Dios deseado y deseante, Juan Ramón se une místicamente con la belleza suma, que se le revela al contemplar los infinitos aspectos del universo; cámbiese la expresión belleza suma por algo divino, esencia, espíritu o poesía, recuérdese por las líneas anteriores cómo Bécquer se sitúa contemplativamente ante su mundo, y se verá que los dos son ministros de la misma fe estética. Si bien Bécquer lleva «... algo / divino aquí dentro» y es «vaso» de esa indefinible esencia poética, también el dios de Juan Ramón mora en su contemplador a la vez que ocupa todo el universo: «En todo estás a cada hora», dice el moguereno hablando con su divinidad, «siempre lleno de haber estado lleno, / de haberme a mí llenado de ti mismo» (Jiménez, 1964, pág. 121). Es más: en Eternidades, Juan Ramón se unirá a Gustavo en su preocupación por el modo en que se refleja la plenitud del ser en la esencia de las cosas individuales: «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente» (Jiménez, 1920, pág. 30). Ahora bien, en vista de estos paralelos, no es tal vez sorprendente que el afán de aislar y entender la esencia y, aun más, de reducir toda la temática de la poesía a la esencia de lo existente en nuestro mundo, llevara ya a

Bécquer a una gran innovación formal que ha solido fecharse hacia 1916-1917, años de composición de los poemas incluidos en el ya citado libro juanramoniano Eternidades.

Los críticos decimonónicos observaban que en el Intermezzo de Heine y las Rimas de Bécquer se daba una ilación tan estrecha entre asunto y forma, que esas obras parecían prescindir, ya del asunto, ya de la forma, y de ahí que insistiesen a la par en el error de desligar estos elementos en el análisis literario (véase Menéndez Pelayo, 1942, pág. 408; Rodríguez Correa, 1976, pág. 209). Ahora bien, una poesía cuyo tema no es más que la esencia del mundo, la esencia de las cosas individuales, la esencia del espíritu humano, ¿cómo se ha de llamar?, ¿cómo ha de ser su forma? Responder a esta interrogación nos descubrirá el vaticinio más brillante sobre la poesía del siglo XX que se logra durante el XIX. Ya hemos aludido a varios paralelos muy curiosos entre Bécquer y Juan Ramón Jiménez, pero el más profundo y sugerente es el que se ilumina por el poema de Eternidades (1916-1917), en el que se preludia a la vez la última época del poeta de Moguer: «Vino, primero, pura, / vestida de inocencia; / y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes; / y la fui odiando, sin saberlo. / Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido! / ... Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!» (Jiménez, 1920, pág. 276).

Esto siempre nos ha parecido típico de Juan Ramón y las primeras décadas de la centuria XX (véase Palau de Nemes, 1974), pero ya en el decenio de 1870 dos notables conocedores del verso de Bécquer empleaban el sustantivo desnudez y el adjetivo desnudo para hablar de su poesía. La referencia más escueta es de Rodríguez Correa y se halla en las palabras dirigidas «Al lector», en la segunda edición (1877) de las Obras de Bécquer, donde se llama la atención sobre «la admirable desnudez de la forma intrínseca» de las Rimas (Rodríguez Correa, 1976, pág. 222; la cursiva es mía). No deja de ser sorprendente la presencia de tal término en un trabajo crítico de 1877, pero Galdós se adelanta en seis años a Correa al utilizar el adjetivo correspondiente en dos pasajes de su aguda reseña «Las obras de Bécquer» (1871), de donde el ya citado amigo y prologuista cubano de Gustavo acaso recogiera tal terminología. Sin embargo, veremos que el mismo Bécquer se adelanta a sus dos críticos en el uso de estos términos, y lo intrigante es que sus inspiraciones seguirán en cierto modo igualmente desnudas después que las haya vestido. También volveremos sobre «la admirable desnudez de la forma intrínseca» -hechura- de las rimas individuales, después de completar nuestro examen del sentido filosófico del concepto de la desnudez en el conjunto de la obra poética becqueriana.

Uno de los dos pasajes galdosianos sobre la desnudez poética en Bécquer servirá para iluminar el sentido general de desnudo, y el otro nos permitirá acercarnos ya a las manifestaciones de la desnudez estilística en poemas individuales. En la primera de las páginas aludidas el gran novelista canario escribe:

Desnudas de artificio, simples como los productos de la naturaleza,

[las poesías de Bécquer] nos transmiten las sensaciones diversas de un espíritu turbado por perpetuas visiones, y por sed insaciable de perderse en la vida infinita. Algunas no son más que un lamento, deseo fugaz, una idea que pasa, un lejano rumor que se percibe y despierta múltiples y encontradas sensaciones [...] Algunas son como un leve rayo de luz que alumbra un segundo y después se apaga, dejando, no obstante, algo iluminado dentro de nosotros mismos: otras nos dicen lo que ya sabíamos, aunque estaba olvidado en un rincón de nuestro cerebro; otras nos enseñan algo que ignoramos hoy, pero que nos parece supimos alguna vez, antes de haber nacido. Las hay que no son más que una observación, una mirada, y admiramos en todas ellas mil cosas elocuentes que no se dicen.

(Sebold, 1985a, pág. 70- la cursiva es mía)

Es interesante que Galdós tome nota de la aportación de las sensaciones a la inspiración poética de Bécquer, así como al nacimiento de las visiones originales de éste; pues son elementos del proceso creativo en cuya importancia insiste el propio poeta, como he hecho ver en otros estudios (Sebold, 1989a, págs. 17-19 y *passim*; Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 36-51). Al mismo tiempo, Galdós representa al poeta como un espíritu perpetuamente «turbado» por los rebeldes hijos de su fantasía, y precisamente en las sediciones de éstos buscaba el propio Bécquer «la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis abatimientos», según se expresa en su «Introducción sinfónica» (Ibid., pág. 177). Pero lo principal de las líneas que comentamos es desde luego el hecho de que las poesías de Gustavo le parecen a Galdós «desnudas de artificio»; porque se hallan todavía cerca de esa naturaleza aprehendida directamente por las sensaciones, de las que traen sus orígenes. Son poesías desnudas porque son, en una palabra, traslados de los hijos de la fantasía que, «acurrucados y desnudos duermen» en los rincones del cerebro del poeta, que se agitan «desnudos, y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión», según dice Bécquer en su «Introducción sinfónica». Es más: en su verso solamente los vestirá -les dice- «lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez» (Ibid., págs. 175, 176, 178). Por estas líneas se descubre, al mismo tiempo, que Galdós a su vez debió de tomar el término desnudo del mismo Bécquer.

Ser desnudo un poema, según Galdós, es ser simple como un producto de la naturaleza; es a la vez no ser más que una intuición, según se desprende de expresiones galdosianas como «deseo fugaz», «lejano rumor», «leve rayo de luz que alumbra un segundo», «algo que supimos alguna vez antes de haber nacido» y «mil cosas elocuentes que no se dicen». Galdós también apunta unas ideas que sirven para vincular las observaciones anteriores sobre la idea de la desnudez al nivel de la inspiración con la realidad de la desnudez al nivel del poema concreto. El pasaje que voy a citar ahora casi podría ser un primer borrador en prosa para el poema de Juan Ramón sobre la poesía desnuda que queda copiado más arriba. Al hacer tal afirmación pienso en la imagen del atavío presente en ambos, en cómo la

poesía en cada caso va poco a poco desnudándose, y en el mundo en que se eslabonan otras ideas que son comunes a ambos.

La fantasía del poeta se ha ido inmaterializando cada vez más, digámoslo así. La vimos primero usando los brillantes intermediarios y adornos de la personificación y de las acciones dramáticas: después algo menos concreta, aunque siempre en relación con el exterior y, por último, la encontramos completamente libre, sola, desnuda, sin más atavío que su propio encanto intrínseco, sin tocar a la tierra más que en un leve punto, grandes y nobles almas encerradas en la menor cantidad de cuerpo posible.

(Sebold, 1985a, pág. 68 -la cursiva es mía.)

Quisiera llamar la atención sobre la importante observación galdosiana de que en el estilo y en la extensión del poema individual se reconoce la desnudez por esa envoltura que tiene «la menor cantidad de cuerpo posible».

En el contexto de lo que venimos diciendo, algunas cualidades por otra parte muy conocidas de las Rimas cobrarán más sentido del que se les ha atribuido anteriormente. En su novela *Corinne* (1807), Madame de Staël argüía en favor de una poesía más intuitiva, menos explícita: «... la poésie antique ne dessinait que les grandes masses, et laissait à la pensée de l'auditeur à remplir les intervalles, à suppléer les développements. En tous genres, nous autres modernes, nous disons trop» (Staël, 1985, pág. 95). En cambio, varios decenios más tarde, en la literatura francesa de su época, concretamente en el *esprit français*, Bécquer halla ya el encanto de la intuición que Germaine Necker echaba de menos a comienzos de la centuria: esto es, «ese carácter ligero, vago y gracioso; ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente» (Bécquer, 1969, pág. 1209). (Esta corriente intuitiva, francesa o europea -a continuación Gustavo se identifica como «cosmopolita en literatura»-, se hallaba incorporada a la literatura española, a mediados del siglo, a través de Selgas y Arnao [¿influencia de Alfred de Musset?]) y contribuye al llamado prebecquerianismo, tantas veces historiado.) El estilo intuitivo o sugerente, en lugar del aseverativo, también lo encuentra Bécquer en *La soledad* (1861) de Augusto Ferrán; pues allí «cada una de las páginas -insiste- es un suspiro, una sonrisa, una lágrima o un rayo de sol; un libro por último, cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de vaga tristeza» (Bécquer, 1969, pág. 1186). Ahora bien: un suspiro, una sonrisa, una lágrima, un rayo de sol, a la par que nos comunican sentimientos por la insinuación, en vez de por la definición, son ejemplos de la realidad natural, esencial, o desnuda. Más abajo el lector verá por qué he escrito el adjetivo vago en letra bastardilla en dos de las citas contenidas en el presente párrafo. Más adelante, en su reseña a *La soledad*, Gustavo torna a expresar la misma idea, pero en estilo más crítico que poético. En contraste con la poesía

magnífica de los grandes poetas retóricos -Espronceda, por ejemplo-, el prologuista caracteriza a otra tendencia que le atrae mucho más: «Hay otra [poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía» (Bécquer, 1969, pág. 1186 -la cursiva es mía). Este texto de 1861 es archiconocido y, sin embargo, nunca se había señalado antes -ni yo mismo me había fijado en ello antes de hacer mi edición de las Rimas (Bécquer, Rimas, 1991, pág. 65)- la presencia en él del calificativo clave que he escrito en letra bastardilla, junto con sinónimos como desembarazada y forma libre; y aun hay algo todavía más importante: todo ello está directamente unido al concepto de la intuición: despierta ideas, etc. (Tomemos al mismo tiempo nota de que la descripción becqueriana de esa encantadora poesía de Ferrán, tan «desnuda de artificio», ha sido seguramente el modelo de Galdós cuando afirmó que las poesías del mismo Bécquer son «desnudas de artificio».)

En nuestra centuria, se ha acostumbrado aprovechar las observaciones de Bécquer sobre La soledad como si se refiriesen a su propia obra en verso. Pero ya a raíz de la muerte de Bécquer, Rodríguez Correa destacaba en las Rimas las mismas cualidades que su recién fallecido compañero subrayaba en los cantares de Ferrán: «Generalmente las poesías son cortas, no por método o por imitación, sino porque para expresar cualquier pasión o una de sus fases, no se necesitan muchas palabras. Una reflexión, un dolor, una alegría, pueden concebirse y sentirse lentamente; pero se han de expresar con rapidez, si se quiere herir en los demás la fibra que responde al mismo afecto» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 217). Esto es, que con la intuición breve y rápida será posible perfilar lo esencial del afecto, desnudarlo. De esta manera ha logrado Gustavo expresar lo inexpresable. Me refiero a esos delicados matices de la sensibilidad moderna que resisten a la conceptualización, pues, como decía ya el mismo Correa, el autor de las Rimas vence «la dificultad del lenguaje para expresar lo ideal y analítico del sentir moderno» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 208).

Los documentos más significativos para la ilustración de esta técnica se hallan, empero, en el verso de las mismas Rimas; donde es una constante el afán de lograr esa desnudez que nos brinda tan espléndidas y sugerentes intuiciones y visiones. En la rima XXIX, el poeta pregunta a su amada, con quién ha estado leyendo en un ejemplar del Infierno del Dante y sobre el que ha sonado un beso: «-¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso?» (Bécquer, Rimas, 1991, pág. 250). Es más: en el indicado poema, esta interrogación se acompaña por hondos silencios, apresurados y secos alientos, ojos trémulos, mejillas encendidas, es decir, exteriorizaciones de esos afectos que nunca se describen en la poesía de Bécquer, sino solamente se intuyen, y que sin embargo vivimos allí más plenamente que en el verso de cualquier otro poeta. El ya indicado verso de la rima XXIX constituye una lección de poética al estilo de las que nos ha dejado Gustavo en las Cartas literarias a una mujer. La desnudez del contenido intuitivo (hondos silencios, etc.) se une a la desnudez de la forma, un solo verso. Y Bécquer, en efecto, obedece a su propia preceptiva, porque

donde basta un verso para captar una idea o afecto, no usa dos; donde bastan dos versos, no usa tres.

La mismísima idea del logro de una comunicación puramente intuitiva gracias en gran parte a la concisión de la forma poética vuelve a reflejarse en la rima XXXIV, en la descripción del llanto de una mujer hermosa: «llora, y es cada lágrima un poema / de ternura infinita» (Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 257). No resisto a la tentación de jugar con las dos últimas citas de las *Rimas* para decir que en Bécquer es cada verso un poema de poesía infinita -ese infinito que no percibimos sino desde el ángulo de las esencias desnudas-. La rica gama de sensaciones y sentimientos más bien intuitivos que nombrados en las *Rimas* pero que innegablemente están presentes en ellas no son el único referente de los recursos expresivos de los que venimos hablando en estas líneas; tanta brevedad, tanta desnudez de la forma, tanta sencillez estilística aspiran a hacernos tomar conciencia de ese otro poema becqueriano -el más desnudo, el más intuitivo, el más bello, el más becqueriano de todos- que no llegó nunca a encerrarse en letras de molde, que no se encuentra en ninguna página del poeta.

Se trata de un poema interior cuyas desconocidas palabras nunca se han articulado: «escucho yo un poema que mi alma / enamorada entiende» (rima XXVII, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 243). Ninguna rima hay más perfecta que esta silenciosa de la nostalgia o la meditación, perfecta por cuanto no se ha contaminado con ningún intento de realización literaria y queda aún en rutilante y virgen aspiración. El típico poema desnudo becqueriano era ya más alma que letra, pero el presente es todo alma. No obstante, todas las demás rimas, las numeradas, las impresas, son en cierto modo la metáfora colectiva de esta rima interior del poeta, o bien son apuntes provisionales hacia ella; y merced a éstos sí logramos vislumbrar, cuando menos, tan inalcanzable aspiración apolínea.

Lo que en realidad vislumbra muchas veces el lector no es solamente la rima interior del poeta, sino ésta reunida a otra propia, personal, del mismo género, y de aquí en parte el inagotable tesoro de las *Rimas* para todos los lectores. Para explicar en qué consiste la actividad de colaborador silencioso que desempeña el lector de las *Rimas* -porque de tal actividad nace el poema interior del lector-, hará falta comentar primero la función de la rima asonante en la poesía de Bécquer. Se verá al mismo tiempo que la sencillez de la versificación becqueriana -en la que predomina la asonancia- es otra condición de la desnudez poética que caracteriza al poemario de las *Rimas*. Las primeras observaciones sobre la significativa aportación de la rima asonante al arte del típico poema de Bécquer son de 1871, y son debidas a los ya citados Correa y Galdós. En el prólogo del primero, leemos: «Las rimas de Gustavo, en que a propósito parece huir de la ilusión del consonante y del metro, para no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea, son a mi ver de un valor inapreciable en nuestra literatura» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 217).

En conjunto, Galdós dice lo mismo que Correa, insistiendo más fuertemente en algún aspecto y volviendo, al final de las líneas siguientes, sobre la idea de la desnudez, aunque sin servirse esta vez de la palabra:

Hasta ha prescindido de la rima, que es un estorbo y al mismo tiempo

una excelente y cómoda tapadera propia para encubrir multitud de imperfecciones, en lo cual ha hecho bien, no queriendo sin duda incurrir en el pecado de aquellos, buenos ingenios también, a quienes la tiranía del consonante compelió a decir tantas, tantísimas tonterías. [...] a nosotros nos encanta la sobriedad armónica de las poesías de Bécquer, y esta circunstancia parece que contribuye a anunciar su idealismo y a presenciar más claro su sentido. La ausencia completa de lo que aquí se ha llamado con mucha seriedad galas de la poesía, la breve cantidad del frágil barro llamado lenguaje que ha entrado en su formación, aumenta su importancia esencial y da fuerza inmensa al pensamiento.

(Sebold, 1985a, pág. 69)

En fin, la función de la sencilla rima asonante, de abolengo popular, es «no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea»; o lo que es lo mismo, «anunciar su idealismo», «presentar más claro su sentido», «dar fuerza inmensa al pensamiento». (Por el contexto del ensayo galdosiano, se ve que idealismo no tiene nada que ver con la idealización, sino que alude a la condición de poesía esencial, poesía de ideas, en el sentido de gérmenes artísticos, la cual es tan evidente a lo largo de las Rimas.) La nueva referencia galdosiana a la desnudez a la que yo aludía se da en las palabras «breve cantidad del frágil barro llamado lenguaje», y queda claro que asonancia es la misma característica llevada al nivel de la versificación. En este comentario de Galdós, como en otros citados anteriormente, se llama la atención por ende sobre el acoplamiento becqueriano de contenido desnudo y forma desnuda. Es de 1924 una observación muy aguda de César Barja sobre la relación entre versificación y poesía en las Rimas: «Si se nos permite la paradoja; que no lo es más que aparentemente, diremos que la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba» (Barja, 1924, pág. 335 -la cursiva es mía). Se trata de una noción que había apuntado ya Wordsworth, apropiadamente al final mismo de su poema *The solitary reaper* (1803): «The music in my heart I bore, / long after it was heard no more» (Wordsworth, 1974, pág. 230). Pero tendremos que preguntarnos por el sentido exacto de la observación de Barja, porque él no la explica. Para comenzar, resulta claro que la poesía no puede prolongarse más allá de la forma métrica sin que colabore alguien -¿el poeta, el lector?- para mantenerla. ¿Quién es entonces el continuador del poema aparentemente concluso? Recordemos la actitud del propio Bécquer en los momentos en que concluía de leer los cantares de su entrañable amigo Augusto Ferrán. La poesía de los poetas, según llama Bécquer al género cultivado por Ferrán, «es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso» (Bécquer, 1969, pág. 1187); donde el acorde representa el breve poema intuitivo -la mayor parte de los cantares de Ferrán no tienen sino cuatro versos-, y las cuerdas que siguen vibrando son los inspirados momentos de meditación que siguen a la lectura del poema. En la misma página, Bécquer reitera su reacción de lector, aclarando un poco su

sentido: «Cuando se acaba ésta [poesía como la de Ferrán], se inclina la frente cargada de pensamientos». De modo que concretamente las cuerdas que quedan vibrando son una representación metafórica de los pensamientos que entretienen al lector al cerrar el libro de versos. El efecto producido por tales reflexiones es, empero, musical, según se insinúa por la figura de las cuerdas del arpa, así como por el siguiente comentario becqueriano sobre la última canción del libro de Ferrán: «... con ella termina el libro de La soledad, como con una cadencia armoniosa que se desvanece temblando y aún la creemos escuchar en nuestra imaginación» (Bécquer, 1969, pág. 1194).

De estos tres pasajes debidos al Bécquer lector de Ferrán se deduce que quien colabora para en cierta manera continuar la poesía luego de pasado el límite textual es, efectivamente, el lector. El texto poético despierta en el espíritu del lector ciertas sensaciones poéticas análogas a las contenidas en el poema que se termina de leer, y el lector combina y recombina a su manera las vagas, flotantes y melodiosas esencias provenientes de ambas fuentes hasta llegar a un poema interior propio que sólo su alma entiende, como le pasaba antes al poeta con su poema interior (véase el fragmento de la rima XXVII citado arriba). Quiere decirse que con el ejemplo de sus profundas intuiciones Gustavo nos ha enseñado a razonar un poco por su originalísima lógica de imágenes, y al devolver el libro al estante seguimos algunos minutos, en nuestros sueños, poetizando a lo Bécquer, componiendo rimas personales. Salvo por su estímulo inicial, tal meditación pospoética está muy vecina a la inspiración que el poeta encuentra en la naturaleza ciertos hermosos días «en que todos los rumores parecen armoniosos, y todas las voces y todos los sonidos una nota musical, la última o la primera de una melodía vaga que adivinamos o concluimos sin saberlo» (Bécquer, 1969, pág. 1067 -la cursiva es mía). En fin, la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba, en el sentido de que en ese punto empieza la colaboración del lector, para la cual la asonancia prepara el camino. La rima asonante frío, rico, hilo, en vez de fino, destino, camino- confina mucho menos, no forma una línea divisoria tan clara entre el poema y el mundo espiritual del lector; en fin, deja libre el paso al valle de las rimas personales del lector individual. Por todo lo cual puede decirse que cada rima de Bécquer viene a ser a la vez un equipo para hacer rimas usted mismo. El metro desnudo, marco tan idóneo para las intuiciones desnudas contenidas en los poemas becquerianos, facilita a su vez el nacimiento de nuevas intuiciones desnudas en el alma del lector, desnudas porque son esencias poéticas como las del poeta, además de no estar vestidas todavía de la palabra; y merced a este consorcio de circunstancias cada una de las rimas becquerianas parece encerrar un tesoro inagotable de sugerentes ideas poéticas, y realmente es así porque con cada nuevo lector varía ese caudal. La comprobación de cuanto venimos diciendo sobre la colaboración del lector en la composición de las Rimas, la tenemos en un curiosísimo problema de fuentes y deudas literarias sobre el que he llamado la atención anteriormente. Creemos a veces recordar rimas becquerianas -en realidad son nuestras- que resulta totalmente imposible hallar al volver a consultar el texto, y algo semejante nos pasa al buscar fuentes para las Rimas entre los versos de inspiración, estilo y tono parecidos, de los

predecesores y coetáneos de Gustavo. Leemos, por ejemplo, esos poemas de Selgas caracterizados -según afirma Manuel Cañete en su prólogo a *La primavera* (1850)- por «el espiritualismo, la vaguedad, la melancólica ternura de las poesías meridionales», y nos parece encontrar a la vuelta de cada página un antecedente concreto de alguna rima becqueriana, que, sin embargo, es luego imposible relacionar directamente con ninguna de éstas. Reitero que las rimas cuyas fuentes estamos buscando en esos momentos de frustrante investigación no son enteramente de Bécquer, son al mismo tiempo de nuestra invención subconsciente.

Queda otra curiosa ilustración de la forma abierta, la cualidad intuitiva y la verdad desnuda en la rima individual. Por diferentes que sean las Rimas de los magnilocuentes poemas de Quintana, Bécquer en su juventud admiraba profundamente las odas que el gran prócer dedicó a la imprenta y a la expedición española para propagar la vacuna en América, y nos ha dejado un largo poema asimismo juvenil, de estilo sorprendentemente quintaniano, titulado sencillamente «A Quintana» (Bécquer, 1969, págs. 482-492). (Incluso en las Rimas hay alguna reminiscencia estilística de Quintana: verbigracia, el «rumor sonoro / de arpa de oro» de la rima XV parece un eco de la frase «... en el arpa de oro / que mi cantar sonoro / acompañó hasta aquí...» de la oda A España después de la revolución de marzo.) Menciono estos datos, porque en el contraste entre el estilo habitual de Quintana y el maduro de Bécquer se basa una observación muy aguda del crítico cubano Rafael María Merchán: «Quítese de una oda de Quintana un fragmento y se notará que queda incompleta; elimínese de una poesía de Bécquer una o dos estrofas y no se echarán de menos; el mecanismo de sus versos es la superposición, y admira que, pudiéndose extender más, no lo haga» (Merchán, S. A., pág. 148). A la vista de lo que Carlos Bousoño dice sobre la exacta geometría de esos conjuntos paralelísticos becquerianos (en Sebold, 1985a, págs. 157-190), parece a primera vista sorprendente que sea posible desgajar cualquier estancia de una rima de Gustavo sin que ésta parezca incompleta, mas habría que recordar que el típico poema de las Rimas se basa en una idea o intuición única y que una estrofa difiere de otra tan sólo por el hecho de que ofrece un nuevo ángulo visual para la contemplación de la misma verdad central (en las rimas paralelísticas las sucesivas estrofas incluso tienen una misma estructura sintáctica y estilística). Ni la intuición ni la verdad desnuda tienen duración ni extensión definibles. Ninguna forma, por tanto, más feliz para vestir ideas tan frescas -tan rápidamente percibidas y sin embargo tan poco limitadas-, que la completamente abierta a la que lleva el mecanismo o procedimiento de la superposición, sin ningún límite de extensión. Sin embargo, la reducción del número de estrofas superpuestas estará siempre más en armonía con el delicado arte intuitivo de las Rimas que su incremento.

Más abajo, Merchán demuestra la exactitud de sus observaciones sobre el carácter abierto de la rima individual y su capacidad de ser extendida mediante las superposiciones, insertando siete estrofas nuevas entre la cuarta y la quinta de la rima II de Bécquer, en cuya confección él observa la misma estructura paralelística que en las originales. alguna de las estrofas de Merchán no está del todo mal («Pájaro de verdes alas / que cruza la inmensidad, / y que no sabe en qué bosque / ni en qué rama

morirá»), mas con la extensión se pierde casi toda esa rapidez y sorpresa que son esenciales para la pintura de la intuición. Con el experimento de Merchán se demuestra a la par el extraordinario gusto de Bécquer al no dejarse llevar por la tentación de extender ninguna rima más allá de su justo límite. El crítico cubano remacha su argumento dando un giro paródico a la última de las estrofas de su cosecha: «Romance de goma elástica / que se estira más y más, / hasta que el lector pregunta / si nunca terminará» (Merchán, S. A., pág. 150).

Concretamente una de las características en que difieren Bécquer y predecesores suyos como José Selgas y Antonio Arnao, es que éstos se extienden demasiado, a riesgo de perder la belleza del delicado estilo intuitivo, sugestivo, postromántico -o, en fin, vago- que, por otra parte, es ya muy notable en sus versos. (Pienso, por ejemplo, en *La primavera* [1850] y *El estío* [1853] de Selgas, y *Melancolías* [1857] de Arnao.) El término vaguedad se usa para designar un defecto del estilo en algunos géneros literarios, mas todo lector de Bécquer sabe que en las Rimas significa otra cosa muy diferente: se trata de la cualidad intuitiva de la que venimos hablando, pero no ya solamente al nivel de la idea de la rima, sino conjuntamente a los niveles de la idea y del ambiente del poema, por lo cual resulta a veces doblemente insinuante, como se puede apreciar por los ejemplos siguientes, en los que las cursivas son mías: «Si al resonar confuso a tus espaldas / vago rumor, / crees que por tu nombre te ha llamado / lejana voz, / ...» (rima XVI); «Primero es un albor trémulo y vago, / raya de inquieta luz que corta el mar; / ...» (rima LXII); «¿Será verdad que, huésped de las nieblas, / de la brisa nocturna al tenue soplo, / alado sube [el espíritu] a la región vacía / a encontrarse con otros?» (rima LXXV) (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 224, 308, 344). (Por supuesto, la vaguedad informa el ambiente de muchas rimas -por ejemplo, la LXXV, acabada de citar- en las que no aparece el término.)

La vaguedad es una variante del estilo desnudo que necesita aclararse. Pero antes de continuar nuestra explicación veamos algunos ejemplos más en la prosa de Bécquer. En «Un boceto del natural», por ejemplo, aparece mencionada «la poética vaguedad del crepúsculo»; y cuando no se asocia la vaguedad directamente con el ambiente, se une con frecuencia a cierta emoción que para el poeta acostumbra a teñir toda la atmósfera, quiero decir, la melancolía, como en esta muestra tomada de las Cartas literarias a una mujer. «... poesía es, y no otra cosa -dice Gustavo-, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible» (Bécquer, 1969, págs. 714, 629). (Las cursivas en estas últimas citas, lo mismo que en todas las siguientes relativas a la vaguedad poética, son mías.) En su reseña a *La soledad* de Ferrán, Bécquer observa que «estas canciones rebosan de una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave»; y en otro pasaje de las Cartas literarias a una mujer, el autor pregunta: «Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable vaguedad y poesía lo que has soñado?» (Bécquer, 1969, págs. 1190 y 624, respectivamente).

A partir de 1871 se aprovecha la misma terminología en la crítica sobre Bécquer. En dicho año, en su prólogo a las *Obras* de su amigo, Correa comenta así la rima LXXVI sobre las emociones que despierta en Bécquer la

estatua mortuoria de una hermosa dama medieval que duerme su sueño eterno sobre su lecho de piedra en la imponente nave de un templo bizantino: «... esta composición última me parece una de las más perfectas en castellano, no sólo por su vaguedad, misterio y dificultad de precisar claramente, sino por lo correcto y acabado de la forma» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 220). Luego, en 1898, hablando de las Rimas en general, Nicolás Heredia escribe: «Amar así como se ama en un sueño indeciso a una visión que pasa por el alma engendrando anhelos vagos y dolorosas ansiedades es el modo de sentir más exquisito» (Heredia, 1898, pág. 220). Y todavía en la segunda mitad de nuestro siglo la vaguedad poética becqueriana sigue siendo objeto de la crítica, bien que no siempre bajo el nombre que nos interesa aquí (Aguirre, 1964; Marín, 1972; Sebold, 1985a, págs. 213-225, 238-245). Cinco años después de la muerte de Bécquer, don Gaspar Núñez de Arce alude a él con sarcasmo riéndose de «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños» (Núñez de Arce, 1891, págs. XV-XVI). Para comprender este cargo hay que recordar que el suspiro era uno de los principales medios expresivos de la vaguedad poética y que desde el mismo siglo XIX esta última cualidad viene atribuyéndose a influencias de la poesía de los países nórdicos.

Según tal punto de vista, la vaguedad en las Rimas es reflejo del estilo del *Intemezzo* de Heinrich Heine, cuyo influjo Bécquer pudo recibir por las traducciones de Eulogio Florentino Sanz y Mariano Gil Sanz, o bien por los conocimientos de su amigo Augusto Ferrán, que estaba muy versado en la poesía alemana. Sin embargo, muchos años antes, en su artículo «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», de 1823, Ramón López Soler insistía ya en la importancia del «lenguaje de los suspiros» para el estilo romántico (López Soler, 1954, pág. 80a), y aun cuando la vaguedad haya provenido en un principio de regiones nórdicas, estaba ya presente en la poesía española desde hacía mucho más tiempo de lo que suele creerse. Lo cual significa que puede haberse dado en España, antes de la época de Bécquer, una evolución relativamente independiente del estilo vago postromántico, y que Rodríguez Correa tendrá posiblemente mucha razón al negar que el *Intermezzo* haya influido directamente sobre las Rimas (Rodríguez Correa, 1976, págs. 209, 216-217).

En la Introducción a mi edición de las Rimas, reúno y estudio 12 textos literarios de 1823 a 1865, de diversos autores (Bécquer, 1991, págs. 75-82), que representan la evolución del concepto y el léxico de la vaguedad en la literatura romántica y postromántica. El examen de esos documentos, así como de los pasajes de Bécquer que hemos reproducido aquí, revela que las voces (e ideas) más a menudo asociadas con las palabras vago, vaguedad son: melancolía, ternura, suspiros, tristeza, imposible, inefable, indeciso, indefinible, contemplación, sueño, espiritualismo, místico, sensación e imaginación. Ahora bien: tales conceptos son de la misma esencia de la poesía; son componentes de esa poesía que ya Bécquer, Galdós y Correa llamaban desnuda por su falta total de afectación en la emoción, en la temática, en la forma y en el estilo. En el fondo, vago es sinónimo de los términos intuitivo y desnudo que hemos utilizado en páginas anteriores -se refieren los tres de un modo u otro a lo que es esencial para lo que se viene llamando poesía pura desde principios del

siglo XX-; y gracias a la presencia, ya en la lírica de Bécquer, de los atributos que se designan con esos términos se aclara a la vez cómo su obra podía ser susceptible de otras dos influencias indispensables para su plasmación: 1) la poesía popular (que sería tan importante también para poetas del siglo XX, como los Machado y García Lorca); y 2) el espiritismo.

Dice Bécquer, en su reseña a La soledad de Ferrán: «El pueblo ha sido, y será siempre el gran poeta de todas las edades y todas las naciones» (Bécquer, 1969, pág. 1187). En las notas a mi edición de las Rimas he destacado ejemplos concretos de la influencia de géneros poéticos populares como el cancionero tradicional, el romance viejo y la seguidilla sobre la técnica becqueriana, y en el libro de Carrillo Alonso (1991) el lector encontrará más ejemplos. Lo realmente significativo, empero, para la comprensión de la profunda deuda de Bécquer con la poesía popular reside en el área de esos intrigantes pero casi indefinibles paralelos estilísticos que se dan entre sensibilidades afines. El poeta se ha afectado hondísimamente por sus lecturas y conocimientos orales de la poesía del pueblo, pero de modo general y en tal forma que la imposibilidad de identificar la deuda en términos específicos llega a ser el tormento del investigador y crítico. Esto afecta principalmente a la visión metafórica de la realidad, pues en las metáforas de Gustavo revive algo de la ingenua delicadeza que caracteriza a la percepción del mundo en la poesía popular y que es como una intuición directa de la naturaleza de las cosas. Me refiero a las «metáforas autónomas», según acostumbro a llamarlas, las cuales, a la par que nos revolucionan nuestro concepto de la realidad descubriendo facetas y conexiones inesperadas, tienden, paradójicamente, a reemplazar esa misma realidad que estaban destinadas a presentar e iluminar.

Tengo en mente versos populares como los siguientes: «No tengo la culpa yo / que siendo tuya la rosa, / hasta mí llegue el olor». Los amantes en este poema no son más que un necesario pero mínimo punto de referencia (la amada apenas está aludida), porque todo el encanto del poemita es el misterioso viaje de la fragancia de la rosa. Lógicamente, habría que suponer que este elemento es una mera figura retórica para la representación de algo superior, y no obstante, para cualquier lector sensible se convierte en el punto de mayor interés. El ensueño del cantor se coloca en primer término, y de ahí la autonomía de la metáfora a la que yo aludía antes. Es ésta una de las características principales en las que pensará Gustavo al sostener que «la poesía popular es la síntesis de la poesía» (Bécquer, 1969, pág. 1187); y en efecto, al tratarse de poesía = poiesis, «creación, hechura», nada hay más poético que esas metáforas que dan nacimiento a nuevos mundos en los que las cosas familiares parecen regirse por una lógica enteramente nueva. Volveremos sobre el término síntesis y la poesía de Bécquer, pero veamos antes otro ejemplo de la poesía popular, una seguidilla andaluza, en la que se dan análogas metáforas autónomas: «Desde que te ausentaste / sol de mis soles, / ni los pájaros cantan / ni el río corre. / ¡Ay, amor mío! / Ni los pájaros cantan, / ni corre el río». En esta muestra de la obra de ese gran poeta que es el Pueblo, lo mismo que en la anterior, lo poéticamente valioso es la mecánica del nuevo universo aquí creado, esto es, que nos interesa

mucho más el hecho de que no corra ya el río, ni canten ya los pájaros, que el que esté ausente algún desconocido amante vulgar.

En su *Obra flamenca*, Ricardo Molina afirmaba que «todas las Rimas de Bécquer se podían cantar tranquila y perfectamente por seguriyas» (Molina, 1977, pág. 72); en Melilla, en 1974, Alfredo Arrebola había organizado un recital de cante jondo, para el que las rimas V, XI, XVII, XIX, XXIX, LX y LXI de Bécquer se adaptaron a los diversos cantes flamencos. Tal interpretación musical pudo hacerse debido en parte al predominio en la obra poética de Bécquer de elementos característicos también de los cantes flamencos, como son la rima asonante y los versos octosílabos, heptasílabos, sexasílabos, pentasílabos, etc. Pero paralelos externos como estos últimos no hubieran bastado por sí solos para que la interpretación de Arrebola fuese convincente; para este efecto importaba mucho más esa otra semejanza que se da entre el alma del cante flamenco y la de la lírica becqueriana, a la que alude el mismo cantor al afirmar que la obra de Bécquer es «una poesía hondamente esencial» (Arrebola, 1986, pág. 16). Ahora bien, esta esencia de la poesía que encuentra el intérprete del cante popular en el verso becqueriano, resulta claro que es lo mismo que «la síntesis de la poesía» que Bécquer encuentra en el verso del pueblo. Y esta «síntesis» popular, sirviendo como modelo, lleva en las Rimas a una nueva manifestación parcialmente popularizada del carácter intuitivo que es, por otra parte, tan fundamental a lo largo de todo el poemario de Bécquer; manifestación que también en el delicado poeta de himnos alados toma la forma de sorprendentes metáforas autónomas que atraen menos por lo que nos comunican sobre el aparente objeto de la descripción, que por lo que insinúan en sí independientemente de cualquier consciente propósito descriptivo.

El ejemplo becqueriano que tal vez más recuerda las metáforas autónomas del género popular del que venimos hablando es la famosa quintilla o rima LX: «Mi vida es un erial, / flor que toco se deshoja; / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja» (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 303-304); y hay que recordar que fue una de las escogidas por Arrebola para su recital. Pienso asimismo en esas rimas que nos brindan visiones desconcertantes, incomprendidas hasta el final del poema o la estrofa y que, no obstante, son extrañamente significativas desde su mismo principio: «Saeta que voladora / cruza, arrojada al azar, / y que no se sabe dónde / temblando se clavará; / hoja que del árbol seca, / (...)» (rima II); «Cendal flotante de leve bruma, / rizada cinta de blanca espuma, / rumor sonoro / de arpa de oro, / beso del aura, onda de luz / [...]» (rima XV); «Aire que besa, corazón que llora, / águila del dolor y la pasión, / cruz resignada, alma que perdona / [...]» (rima póstuma) (Ibid., págs. 185, 220-221, 370). Son del mismo tipo las rimas XXIV, LII, LXII y LXXII; y en otras muchas se dan metáforas autónomas menos extendidas.

En el siglo XIX existe muchísima menos oposición entre poesía culta y poesía popular de la que podría suponerse -también Heine está muy influido por los *Volkslieder*-, y en el fondo no es nada sorprendente que se den metáforas de igual delicadeza en la poesía popular y en la de los autores del *Intermezzo* y las Rimas; pues, si bien el exquisito estilo metafórico de éstos es el producto de la lima de Horacio (véase Sebold, 1982), el del

verso tradicional es efecto de la «lima comunal» de todas esas generaciones que vienen refinando las canciones populares al introducir cada una sus correcciones e intuiciones antes de transmitir las a sus hijos. En conexión con el ya apuntado hecho de que venían evolucionando dentro de la misma España todas las corrientes que podían llevar al fenómeno Bécquer, sin que éste tuviera que depender en absoluto de influjos foráneos, tiene interés notar que el concepto becqueriano de la poesía popular como obra de un genial autor comunal también existe en la Península Ibérica al menos desde 1852 (momento en que el todavía neoclásico Gustavo, de dieciséis años, escribía un tratado sobre las tres unidades en el abandonado libro de cuentas de su padre); pues en la primera edición de su Libro de los cantares, de ese año, Antonio de Trueba se introduce a su prólogo afirmando: «El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía» (Trueba, 1852, pág. V).

Se deben al influjo del tema espiritista algunos de esos ya aludidos momentos en que el asunto de la poesía becqueriana parece fundirse de tal modo con su forma, que casi deja de haber asunto. Es el espiritismo una doctrina pseudocientífica, pseudorreligiosa, del siglo XIX y comienzos del XX, cuya finalidad era la comunicación con las almas de los fenecidos. De la influencia del espiritismo sobre el verso y la prosa de Bécquer hablé por vez primera en 1987 (pág. 22); y de la misma influencia hablo en la Introducción y las notas a mi edición de las Rimas, especialmente en mis comentarios a las rimas I, V, VIII, XXVIII, XLVII, LXVI, LXXI y LXXV. La función principal del tema espiritista es, en efecto, formal, como sugería hace un momento, pues sirve para proporcionar un marco, digamos, aéreo, más espiritual que material a la idea, la impresión o la acción poetizada en una rima determinada. Pues ya en las mismas obras espiritistas (de las que vamos a hablar a continuación) se alude a fenómenos marcadamente becquerianos, por llamarlos así, como son los vuelos de las almas a través del espacio y el tiempo, los encuentros entre los mundos espiritual y físico y las vaporosas visiones de la realidad inmediata y el cosmos. El espiritismo se origina en Estados Unidos hacia 1848, se disemina por Europa durante el próximo decenio, se publican noticias sobre él en la prensa periódica española en los primeros años sesenta de la centuria pasada, y en 1867 empiezan a salir de las imprentas españolas libros espiritistas. Bécquer es de los primeros en mostrar curiosidad por la nueva boga. En sus Pensamientos (1862), revela su familiaridad con la metempsicosis, base indispensable de la doctrina espiritista: «¿Dónde me ha dado esa cita misteriosa? -apostrofa a una bella mujer, quien no llega nunca-. No lo sé. Acaso en el cielo, en otra vida anterior a la que sólo me liga este confuso recuerdo» (Bécquer, 1969, pág. 647). En 28 de febrero del año siguiente, en las páginas de El Contemporáneo, aludirá en forma irónica a este mismo artículo de la fe espiritista: «me dan ganas de creer en la metempsicosis» (Bécquer, 1969, pág. 746). El espíritu de Guillermo Pitt dicta un tratado de política a los espiritistas de Zaragoza; el reglamento de la Sociedad Espiritista de Huesca se lo dicta el alma de Cervantes; los militares, los médicos, los veterinarios y los maestros de Escuelas Normales son, en España, grupos en los que se dan grandes números de adictos al espiritismo; hay diputados espiritistas en el Congreso, y

hasta se propone la fundación de cátedras de «ciencia» espiritista. La locura espiritista prende en toda España. Los libros más importantes para la divulgación del espiritismo en toda Europa fueron los de Allan Kardec, especialmente su obra *Qu'est-ce que le Spiritisme: Introduction à la connaissance du monde invisible ou des esprits, contenant les principes fondamentaux de la doctrine spirite et la réponse à quelques objections préjudiciables* (1859), que tuvo traducciones españolas y ha vuelto a imprimirse en España en fecha tan cercana como 1986. Esta obra por lo visto penetró en España casi inmediatamente, y en 1865 la Sociedad Espiritista Española fue fundada por un discípulo de Kardec.

El ya mencionado libro de Kardec es muy útil para el estudio de la influencia espiritista sobre la literatura; mas, paradójicamente, el libro más iluminativo para la investigación de tal aportación al arte de las Rimas es una obra que Bécquer no pudo conocer por coincidir la fecha de primera publicación de ésta y la de la muerte de nuestro poeta. Se trata de *Marietta. Páginas de dos existencias. Páginas de ultratumba* Primera y Segunda parte. Obra emanada de los elevados espíritus de Marietta y Estrella. Escrita por Daniel Suárez Artazu, médium de la Sociedad Espiritista Española (1870), que he consultado por su segunda edición más completa: Madrid, Imprenta de Folguera, 1874. Es esta obra un relato de intención medio doctrinal, medio creativa; y habiéndose inspirado y escrito en los mismos años en que Bécquer, ya versado en las ideas espiritistas, producía sus principales obras en prosa y verso, el libro de Artazu viene a ser una guía única para la comprensión de cómo podían aplicarse tales ideas a los problemas de la creación. Lo que tal vez tengan más en común la poesía becqueriana y el espiritismo, es cierta voluntad expresiva que busca la representación de lo inefable con el menor uso posible de la palabra. Pienso en esas rimas en que las almas desligadas hablan a través del viento y otros fenómenos naturales («si en todo cuanto rodea / al alma que te desea / te creo sentir y ver» [Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 247]), por ejemplo, las rimas XVI, XXVII, XXVIII, etc. Porque tales comunicaciones tienen como una poética en el libro de Artazu: «El lenguaje mudo con que se expresan los movimientos de las almas, sólo para ellas comprensible, no tiene traducción en ningún otro lenguaje. [...] No fue voz la que habló esta vez, fue una voluntad exterior a la mía [...], aprovechando la misteriosa ley que rige la intuición de las almas» (Suárez Artazu, 1874, págs. 114, 340). Miraremos todo esto en detalle después de alguna observación orientadora sobre el libro que se acaba de citar.

En la lírica prosa de Marietta se narran los imposibles amores de dicha virgen napolitana con un joven caballero extranjero en la poética naturaleza italiana; elementos que revelan cierta deuda de «este poema» (Suárez Artazu, 1874, pág. 47) con la novela *Graziella* de Lamartine; y el nombre del aludido amante granadino, Rafael, no es imposible que sea reminiscencia de otra novela lírica de Lamartine, que lleva ese nombre de título. Estrella, la rival granadina de Marietta, emplea una carta falsificada para hacer creer que ésta ha fallecido, y así pone en marcha una intriga que lleva a la muerte de los tres. Los personajes vivieron durante el siglo XVI, mas los espíritus de Marietta y Estrella dictan su historia al médium Suárez Artazu durante el siglo XIX.

Se apreciará más exactamente el alcance de la aportación espiritista a la obra de Bécquer si consideramos esta influencia tanto en su prosa como en su verso. En casi todas sus Leyendas -pienso sobre todo en las pertenecientes al género fantástico-, Bécquer escribe al dictado «de labios de la gente del pueblo» (La cueva de la mora, 1863, en Bécquer, 1969, pág. 236), es decir, de los labios de ancianos, demandaderas de convento, dueñas chismosas, muchachas muy buenas, etc., que funcionan como unos médium que con su vulgar credulidad revisten lo sobrenatural del aspecto de lo plausible. Alienta en cada uno de nosotros un crédulo hombre vulgar, condición indispensable para nuestra aceptación estética de lo imposible y así para la poética de la literatura fantástica; y resulta interesante que Artazu justifique de la mismísima manera la fe en los aspectos sobrenaturales del espiritismo: «La sospecha de los que piensan así, y nadie deja de pensar así alguna vez, responde a la verdad que clama a todos los oídos» (Suárez Artazu, 1874, pág. 323; la cursiva es mía). La música era una de las vías que los muertos usaban para comunicarse con los vivos, es decir, a través de un médium que fuera también músico; y por tanto, el mal organista y la hija de maese Pérez, cuyos dedos utiliza éste para tocar su órgano después de muerto, son evidentemente médium (en Maese Pérez el organista). En El monte de las Ánimas, la misteriosa vuelta de Alonso de Alcudiel, después de muerto, para devolverle a Beatriz su banda azul, la puede haber realizado el joven cazador en su cuerpo astral, forma de existencia intermedia entre la corpórea y la espiritual, en la que, según los espiritistas, los fenecidos moran entre nosotros. En La promesa, la aparición, suspendida en el aire, de la mano de la ya muerta Margarita, parece ser una variante de la levitación, fenómeno de sentido muy profundo para los espiritistas. Gracias al hecho de que la luz «conserva viva, latente en su rayo la imagen de las cosas y objetos que hiere» y «el sonido se reproduce eternamente en el espacio», los personajes del relato de Artazu pueden todavía presenciar como actuales acontecimientos su cedidos muchos años antes; y no otra debe de ser la explicación científica de la repetición todos los años del incendio del templo de los monjes de la Montaña y la horrible muerte de éstos, en El miserere. La luz para los espiritistas es un esencial medio de comunicación con espíritus que habitan otros mundos; los personajes de Marietta persiguen «el rayo de otros soles» hasta llegar a «un mundo formado de polvo de soles» (Suárez Artazu, 1874, págs. 198-199); y de la misma manera el rayo de luna del que se enamora Manrique, en la narración becqueriana así titulada, no será sino el espíritu de una de «las mujeres de esas regiones luminosas», pues «es posible que esos puntos de luz sean mundos» (Bécquer, 1969, pág. 162).

Entre las Rimas y Marietta se dan paralelos tanto más interesantes cuanto que son más concretos; de lo cual se desprende que influyen lo mismo sobre la forma del «poema» de Artazu que sobre la de los poemas de Bécquer elementos temáticos y estilísticos que eran característicos de los manuales y tratados espiritistas del decenio de 1860. Esto fácilmente se probaría consultando el ya mencionado libro de Kardec o cualquiera de los otros cinco que él publicó antes de su muerte en 1869; mas se ilustra la misma deuda en forma mucho más atrayente mediante el ya consultado relato didáctico de Artazu, pues se descubre a la par por las citas de éste la

relación entre divulgación espiritista y estilo intuitivo o vago (porque he aquí otra fuente de la vaguedad poética tan notable en el verso becqueriano). El ejemplo más destacado de influencia espiritista, en las Rimas, es la LXXV, en la que el espíritu, «huésped de las nieblas», «alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros / y allí desnudo de la humana forma», habitando «... de la idea / el mundo silencioso», conoce «... a muchas gentes / a quienes no conozco» (Bécquer, Rimas, 1991, págs. 343-346). Pues es auténticamente sorprendente la semejanza entre estos versos de Gustavo y las líneas siguientes de Marietta: «Habitante del espacio, fénix que renace de la materia, peregrino de los mundos que deja en cada uno de ellos un ser que fue y es él, cuenta sus horas por duraciones de vida [...] Reside fuera de las esferas de acción y sensación humana. Se asienta en el éter. Ve pasar a su lado los tiempos, cuyo soplo sacude su fluídica vestidura, resto flotante, azul desprendido de la colgada tienda de estrellas que le sirve de morada [...] Y después de saborear sus glorias, prepárase para otras empresas en universos ignorados» (Suárez Artazu, 1874, págs. 199-200).

Lo que destaca en ambos textos es la singular delicadeza que el enfoque espiritista hizo posible. Confrontemos algunas muestras más de Marietta y las Rimas: 1) «La palabra [resulta] mezquina para describir tanta grandeza» (Suárez Artazu, 1874, pág. 144) -«Yo sé un himno gigante y extraño [...] Pero en vano es luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarle...» (rima I, en Bécquer, Rimas, 1991, págs. 183-184). 2) «Se percibían allí melodías de color y armónicas medias tintas» (Suárez Artazu, 1874, pág. 325) -«... palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas» (rima I, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 184). 3) «Fui muchas veces brisa de esta playa» (Suárez Artazu, 1874, pág. 228) -«Yo río en los alcores, / susurro en la alta yerba, / suspiro en la onda pura», etc. (rima V, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 197). 4) «Salía de la forma para penetrar en la idea» (Suárez Artazu, 1874, pág. 347) -«yo vivo con la vida, / sin formas de la idea». «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea» (rima V, en Bécquer, Rimas, 1991, págs. 195, 200). 5) «Una palabra, un gesto, una mirada sola [...] Un gesto, una mirada, una palabra sola [...] Sí; una mirada, una palabra, un gesto solo» (Suárez Artazu, 1874, pág. 93) -«Por una mirada, un mundo», etc. (rima XXIII, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 233). 6) «Nada más difícil que profundizar el corazón humano [...] y sacar a luz, de su misteriosa profundidad, algún arcano». «... Asomarse a ciertas profundidades del corazón humano produce vértigos que incitan a las almas al suicidio» (Suárez Artazu, 1874, págs. 141, 273) -«Yo me he asomado a las profundas simas / de la tierra y del cielo [...] Mas ¡ay! de un corazón llegué al abismo / y me incliné un momento, / y mi alma y mis ojos se turbaron: / ¡Tan hondo era y tan negro!» (rima XLVII, en Bécquer, Rimas, 1991, págs. 278-279). Sobre esta última rima también ha influido un cantar de La soledad, de Augusto Ferrán, y la poesía popular, como se verá por las notas al presente poema en mi edición. 7) «Errante entre los primeros hielos de la vida, no encontrando sobre la tierra ecos que reprodujeran los latidos de mi pecho, quise remontarme al cielo [...] [Pero] a Dios no se le encuentra sino al través del amor de otras almas. ¡Qué desierto más árido el de mi vida! ¡Qué espantosa soledad!» (Suárez

Artazu, 1874, pág. 289) -«¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído / de las turbas llegaba el ronco hervir, / yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba / desierto para mí!» (rima XV, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 314).

8) «En las sinuosidades y accidentes de cualquier sitio, el alma va dejando pedazos de sí misma» (Suárez Artazu, 1874, pág. 221) -«los despojos de un alma hecha jirones / en las zarzas agudas / te dirán el camino / que conduce a mi cuna» (rima LXVI, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 316). 9) «Para cada suspiro hay una esperanza de consuelo, para cada lágrima un momento de alegría» (Suárez Artazu, 1874, pág. 138) -«Triste cosa es el sueño / que llanto nos arranca, / mas tengo en mi tristeza una alegría... / ¡sé que aún me quedan lágrimas!» (rima LXVIII, en Bécquer, Rimas, 1991, pág. 321).

En la Conclusión de Marietta se halla un fascinante trozo que podría pasar por un resumen del credo o poética del autor de las Rimas. Pues todo lo que hace en las líneas siguientes el espíritu peregrino del espacio se halla realizado también en el poemario que comentamos. Aunque el sujeto gramatical de los períodos citados a continuación sea «el espíritu», no se sorprendería ningún lector si se le dijera que era Bécquer:

Es capaz de no perder ni una sola de las vibraciones que se desprenden de la armonía que se extiende en el espacio y que marcha a perder los torrentes de sus últimas notas en los linderos de lo infinito.

Toca las substancias más tenues, examina los elementos más simples, y analiza los detalles más delicados.

Penetra en él la belleza, siente en sí la armonía.

Su pensamiento es su elocuencia, y entregando sus sentimientos a un lirismo eterno, puede describir cuadros bellísimos sólo con poner de manifiesto sensaciones.

(Suárez Artazu, 1874, págs. 379-380.)

En estas páginas he insistido en la esencial univocidad de los calificativos desnudo, intuitivo y vago cuando se trata del estudio de la forma de las Rimas. Pues bien, es curioso el pasaje de Artazu que acabo de copiar porque por él se revela cuán singularmente aptos eran los rasgos del espiritismo para unirse a los ya mencionados de las Rimas, consolidando éstos y encareciéndolos al mismo tiempo. ¿Hay un término más idóneo que lirismo eterno para una poesía en la que se recuerda una y otra vez esa «indefinible esencia» que rige perpetuamente las armonías del universo? ¿Hay mejor descripción de la poesía desnuda que decir que presenta bellos cuadros sin más medio expresivo que el hábil uso de nuestros cinco sentidos naturales? Sin tomar en cuenta el espiritismo sería imposible explicar en forma plausible las evanescencias, luminosidades, imágenes aéreas, emociones indefinibles, melodías ultraterrestres y vistas infinitas que son tan características de la poesía de Bécquer. Pero tampoco habría que restar trascendencia a ninguna de las demás inspiraciones, influencias y condiciones fecundantes a las que nos hemos referido en estas páginas: regidos por la imaginación y la

razón de Gustavo (rima III, en Bécquer, Rimas, 1991, págs. 187-191),
tantos elementos se unen en el más perfecto proceso creativo.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Sútese 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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

