

OBJETIVIDAD DEL ANÁLISIS DEL DESENGAÑO EN LAS RIMAS

Poco fructífera en general, por la ausencia casi total de documentos personales, ha sido la indagación de las fuentes autobiográficas de las rimas becquerianas; ni aun de la excelente biografía, tan escrupulosa como ampliamente documentada, de Rica Brown¹ se desprende una visión clara de las precisas circunstancias de cada una de sus exaltaciones y desengaños amorosos. Pero, a fin de cuentas, como sesudamente admite Brown², poco importa en sí que esta o aquella mujer determinada —Elisa, Casta, una desconocida— haya sido la causa de sus desvelos y sus angustias: lo importante es el resultado, las rimas que han surgido como consecuencia de sus amorosas experiencias. Además, es notable que, hasta un grado sorprendente en su época, Bécquer también lo veía así, al dejar habitualmente a un lado en su poesía la anécdota y la circunstancia autobiográfica para concentrarse, pura y sencillamente, en lo que a él le parece la esencia de la mujer, no en lo que la diferencia de otras mujeres, sino en lo que ella tiene o debe tener en común con ellas, su hermosura, y en el efecto que ésta produce:

*Cruza callada, y son sus movimientos
silenciosa armonía;*

Pasaba arrolladora en su hermosura..³

De todas maneras, debió haber en la vida amorosa de Bécquer algún momento de la más desgarradora desilusión, sea quien fuere el motivo de ella. Desilusión que convirtió al ingenuo cantor de «Poesía eres tú», de:

¹ *Bécquer*, Barcelona. Aedos, 1962.

² *Ob. cit.*, pp. 132-33.

³ Cito siempre de la edición de JOSÉ PEDRO DÍAZ. BÉCQUER, *Rimas* (Clásicos Castellanos, 1963).

*Hoy la he visto... la he visto y me ha mirado,
¡Hoy creo en Dios!*

y de

*Porque al darle la pureza,
de que es símbolo celeste,
como a ella le hizo Dios
de oro y nieve*

en el poeta que se proclama irremediabilmente extenuado, clínico, envejecido. Ignoro si este desengaño habrá sido uno o múltiple, pero lo que me parece cierto es que el resultado artístico produce la sensación de un progreso continuo y coherente de actitud. Constituyen en efecto una marcadísima excepción al criterio de «lo evanescente» que un crítico reciente ha visto como el punto de partida de todas las rimas ¹. Si podemos aceptar, con ciertas reservas, que «la característica esencial de la obra becqueriana ² es su extraordinaria imprecisión no sólo emocional sino también conceptual», las rimas analizadas a continuación se destacan, por el contrario, por su apego a lo concreto, lo preciso y lo objetivo ³: en esto estriba, para mí, uno de sus valores más positivos. Tampoco sé si las rimas que analizaré en lo que sigue corresponden al mismo momento cronológico, aunque sospecho que sí. Es de notar que ninguna de estas rimas se publicó en revistas con anterioridad a la publicación póstuma, si bien todas constan por supuesto en el *Libro de los gorriones*.

En todo caso, el enorme impacto de un amargo trance se manifiesta sobre todo en dos rimas concentradas y adustas ⁴. En una (XLII) se le comunica la noticia de lo que debe ser el abandono o la infidelidad de su amada:

*Cuando me lo contaron, sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas,
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.*

¹ J. M. AGUIRRE, *Bécquer y «lo evanescente»*, BHS, 1964, XLI, pp. 28-39.

² Diría yo, «de una parte considerable de las *Rimas*».

³ En una nota, AGUIRRE señala «el hecho revelador de que las rimas cuya anécdota amorosa es más concreta, la utilización por Bécquer de los 'objetos' catalogados en las rimas IV y V es prácticamente despreciable», *art. cit.*, p. 39.

⁴ Hay varias rimas impresionantes —XI.VIII, LII, LXIII, LXIV— que parecen arrancar del mismo dolor, pero que siguen otro rumbo del que voy trazando en este artículo.

La circunstancia queda poco definida ¹, porque no es eso lo que importa; ni siquiera se precisa el exacto alcance de la noticia —me lo contaron— si bien podemos figurárnosla: no, se clava la atención sobre lo esencial, el efecto emotivo que ejerce sobre la víctima. La segunda estrofa, de estos endecasílabos becquerianos asonantados tan directos, tan exentos de grandilocuencia y de énfasis, describe las emociones suscitadas por el dolor:

*Cayó sobre mi espíritu la noche,
en ira y en piedad se anegó el alma,
¡y entonces comprendí por qué se llora!
¡y entonces comprendí por qué se mata!*

Ya veremos los diversos cauces emotivos por donde corren estas corrientes de *ira* y *piedad* en que se anegó su alma, las cuales corresponden al llanto y al furor, transpuestos, de los dos versos finales, más ingeniosos y flojos, a mi parecer, por repetidores, que el resto del poema.

La tercera estrofa restituye la rutina social: con dificultad logra el poeta agradecer al informante en unos versos que ponen claramente de manifiesto la irónica situación humana: el amigo que cree hacerle un favor, le destruye la felicidad. Por otra parte, son interesantes las correcciones manuscritas de esta estrofa: a la versión más difusa: «y ¿qué había de hacer? Era un amigo... Me había hecho un favor» se sustituye otra, en que se reitera más la trágica ironía mediante esos adjetivos antepuestos, machacones y sarcásticos —«un *fiel* amigo, un *gran* favor» ².

En la otra rima de este tipo (XLIII) el choque espiritual es igualmente fuerte pero el ambiente ya es otro ³: las horas de insomnio después de recibir las noticias mentadas en la rima anterior:

*Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.*

¹ JOSÉ PEDRO DÍAZ, *G. A. Bécquer: Vida y poesía*. Madrid 2.^a ed., Gredos, 1958, p. 89 y ed. cit. introducción, p. XLIII, relaciona esta rima con toda verosimilitud con la carta de Rodríguez Correa a Fernández Espino (GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Prosa y verso*, ed. FERNANDO IGLESIAS FIGUEROA, Madrid, 1928). Véase también R. BROWN, *ob. cit.*, pp. 121-26.

² *Id. cit.*, p. 74.

³ Hay una clara relación con la segunda carta a Rodríguez Correa, de enero de 1860. Si aceptamos la autenticidad de estas cartas, apenas cabe duda de que la trayectoria emocional que trazo se refiere a la misteriosa Elisa.

*¿Qué tiempo estuve así? No sé: al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz y en mis balcones
relata el sol.*

*Ni sé tampoco en tan terribles horas
en qué pensaba o qué pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije
y que en aquella noche envejecí.*

Estas tres estrofas se cuentan entre las más tersas y concentradas que jamás escribió Bécquer. No hay palabra superflua ni giro poco corriente y la asonancia aguda, más fuerte que la llana, secunda eficazmente la intensidad de la emoción. Notable es también la forma métrica de la rima; el cuarto verso de cada estrofa varía de un heptasílabo en el primero a un pentasílabo en el segundo, de más efecto irónico, y a un endecasílabo para el verso final que redondea el poema. La única metáfora de cierto relieve, la de la embriaguez del dolor, se integra acertadamente en el desarrollo del argumento; y la luz y el sol, que sirven para indicar el tránsito del tiempo, proporcionan un toque de contraste irónico: con escasa simpatía el sol ríe y brilla como de costumbre; el trajín diario continúa sin hacer caso del dolor del individuo. Por otra parte, el poeta no sale de los confines de su extraordinario poder intuitivo, relegando con «no sé...», «ni sé tampoco...» todo raciocinio reflexivo, toda conciencia del tiempo transcurrido y de los detalles de sus angustiadas sensaciones; pero sí recuerda lo esencialmente emotivo —«lloré y maldije», emociones que corresponden, trocados los puestos, a la *ira* y *piEDAD* de la rima anterior. Sumamente notable, aquí como en otras partes, es la exactitud verbal de nuestro poeta: nada hay aquí de impreciso, de evanescente. Sólo los dos adjetivos emotivos «horrible» y «terrible» añaden al cuadro una nota algo estridente, con un toque de inoportuna piedad hacia sí mismo.

Este tremendo desengaño suyo, de cuya profundidad y alcance reflejados en estas dos rimas no cabe dudar, dio lugar a una multiplicidad de reacciones. Bécquer pasa, en efecto, por toda la gama de las típicas actitudes románticas, desde el tono elegíaco, de resonancia lamartiniana, de «*Volverán las oscuras golondrinas*» a un extremo de desesperación que tiene algo —creo yo— de complacencia en el dolor. Es la compasión hacia sí mismo que tiene sus raíces en la egolatría romántica:

*Llegó la noche y no encontré un asilo;
¡y tuve sed! Mis lágrimas bebl.*

*¡Y tuve hambre! ¡Los hinchados ojos
cerré para morir!*

Estas son metáforas deliberadamente escogidas para acentuar más que para representar el dolor, al contrario de la narración de los acontecimientos que le produjeron la embriaguez de dolor. Igualmente exagerada en sus efectos me parece la relación de sus desgracias desde el nacimiento:

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

Pasa lo mismo con sus melancólicos augurios de olvido en el porvenir; al mismo tiempo conviene notar su estructura firme y bien desarrollada:

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

Estamos frente al típico poeta romántico que se cree señalado por un cruel destino¹. Por otra parte, estas emociones, excesivas, porque el poeta se complace en exagerar su dolor, corresponden al idealismo también excesivo de su ingenuo culto de la mujer desarrollado en otras rimas. La rima de cinco versos «*Mi vida es un erial...*» tiene la misma característica de concebir al poeta como trágicamente destinado —*mi*

¹ Compárese la rima LXI:

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

camino fatal— pero goza de una expresión menos retórica gracias en parte a su fuerte tono folklórico ¹.

Como es de esperar, el tema del dolor y de la desesperación desemboca con frecuencia en el de la muerte, que podrá resultar en parecida delectación algo morbosa: «*Dios mío, qué solos se quedan los muertos*» (LXXIII) o en un desarrollo anecdótico pausado y, en cierta medida, objetivo en la descripción de la gótica tumba en el templo bizantino de la rima LXXVI. Otras veces se refugia en el sueño (LXVIII, LXXV) anticipando así en su intuitiva penetración de lo subconsciente algunos de los hallazgos de los simbolistas. Pero esto nos lleva muy lejos del tema que me he propuesto desarrollar.

Otras rimas hablan directamente de sus relaciones con la mujer que le ha engañado o abandonado. En algunas, se vuelve con furia contra ella, en una actitud de inequívoca censura:

*Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partióme a sangre fría el corazón.*

*Y ella prosigue alegre su camino,
feliz, risueña, impávida; y ¿por qué?
Porque no brota sangre de la herida...
¡Porque el muerto está de piel!*

En esta rima hay un reflejo directo del descubrimiento de la «traición», y se emplea la misma imagen que en la rima XLII:

*Cuando me lo contaron, sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas...*

En este momento entra una característica nota irónica, en el contraste entre los sentimientos muertos escondidos en un cuerpo vivo. En cuanto al estilo, Bécquer parece haber encontrado la forma más

¹ Compárese el cantar publicado por RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, III, p. 157:

*Como estoy ciego por ti,
me estéis poniendo con maña
tus encantos por delante
para que tropiece y caiga,*

y el cuento de los atramuces o hierbas en Don Juan Manuel y *La vida es sueño*, I, vv. 253-62.

adecuada para expresar sus casi epigramáticas observaciones sobre su desilusión amorosa: ocho versos, endecasílabos con algún heptasílabo, asonancia aguda, que, en este caso, dista poquísimo de rima consonántica. En otra rima, influida por dos coplas semipopulares de Augusto Ferrán¹, no duda tampoco en condenar totalmente a la mujer:

*Mas, ¡ay!, de un corazón llegué al abismo
y me incliné por verlo,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡tan hondo era y tan negro!*

Estas rimas representan, para mí, una primera etapa en la investigación que emprende Bécquer para descubrir lo que sucedió en cuanto a esta relación amorosa que terminó en un fracaso tan rotundo. Ahora un poco distanciado de la inmediatez del dolor, no ha llegado todavía a proceder más allá de la fácil solución de condenarla a ella en absoluto: la ira ha hundido la piedad².

Otras rimas siguen rumbos parecidos: de concebir a la mujer como sin corazón («verdad que el corazón / lo llevará en la mano... en cualquier parte... / pero en el pecho, no») ³; o de abrigar una actitud cínica hacia la mujer, todavía esencial para el estímulo emotivo, pero de ningún valor en sí («¿Qué es estúpida? ¡Bah!: Mientras, callando, / guarde oscuro el enigma...») ⁴.

No son éstos, por fortuna, los únicos efectos que produce el desengaño en la poesía becqueriana. Existe, en media docena de rimas que no han sido valoradas debidamente⁵, cierta objetividad de criterio que

¹ Véase R. BALBÍN LUCAS, *Una influencia de Augusto Ferrán sobre Bécquer*, RFE, 1942, XLVII, p. 319.

² Compárese la rima XXXV:

*¡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 pudiste sospechar!*

³ Otras rimas en que la mujer no tiene corazón son XLV y LXXVII.

⁴ Compárese la rima XXXIX.

⁵ Repárese, por ejemplo, en la observación de JOSÉ PEDRO DÍAZ en su excelente libro, *G. A. Bécquer: Vida y poesía*, Madrid, 2.ª ed., Gredos, 1958: «este dolor extremo [se refiere a la rima XLI] es directo, humano, no convertido a poesía. Allí donde el poeta es sentido como persona, allí es donde duele sobre todo la experiencia del amor, porque no hay logro posible. Por eso las rimas que acusan una más inmediata alusión a lo concreto son también, casi inevitablemente, las más dolorosas, y las más alejadas del ideal de amor que expresa la

contrasta notablemente con las tendencias condenatorias, evasionistas, o exaltadamente trágicas que acabamos de describir.

En una rima de ocho versos leemos:

*Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula
lo cómico y lo grave confundidos
risas y llantos arrancan.*

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

Bécquer demuestra ahora la ecuanimidad de ver desde cierta distancia el suceso que antes le había derrumbado por completo. En la primera estrofa se reitera tres veces en tres expresiones paralelas la mezcla de lo trágico (a) y lo cómico (b) contenida en la *absurda fábula* que es su amor: *trágico* (a) *sainete* (b), *cómico* (b) y *grave* (a), *risas* (b) y *llantos* (a). Y si bien en la segunda estrofa Bécquer considera que sacó lo peor de la partida, al menos concede ahora que ella también podrá haber sufrido algo al tocarle *lágrimas y risas*.

Y constatemos que en este ejemplo estamos frente al primer caso, entre las rimas que nos ocupan, de un fenómeno interesante: una coherente estructura paralelística que muestra una disciplina organizadora que conviene tener muy en cuenta.

Veamos ahora la que es quizás la rima más amarga de todas, una de las tres suprimidas del *Libro de los gorriones*:

*Una mujer me ha envenenado el alma;
otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme;
yo de ninguna de las dos me quejo.*

rima XXIV. Son, por ejemplo, las rimas XII, XLII, XLV, etc. Son también, frecuentemente, rimas en las que el logro poético está más distante. La emoción que de ellas nos llega es una emoción producida por el acontecimiento a que aluden, por la dolorosa situación del poeta, que queda expresada, pero no es, cabalmente, la emoción poética» (p. 308). Aunque no comparto en este caso la opinión de mi amigo José Pedro Díaz, reconozco en su criterio poético una fina inteligencia y clara consistencia crítica. Al mismo tiempo hago mías sus observaciones sobre la íntima relación entre fondo y forma: «es posible intentar un análisis estructural que muestre, en la misma estructura, un sentido, y precisamente el sentido último del poema» (p. 304), y cuando habla, referente a las rimas XXIV y XXVI, de «la profunda interdependencia de la estructura y el sentido» (p. 310).

*Como el mundo es redondo, el mundo rueda.
Si mañana, rodando, este veneno
envenena a su vez, ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?*

Ahora el poeta ha dejado por completo de culpar a nadie, si bien él se trata a sí mismo como la parte inocente en los dos primeros versos. En efecto, ha ido a parar en una especie de cínico relativismo. No es menos cierto que se ve a sí mismo como miembro de una comunidad cuya existencia fuera de sí reconoce: ya no se complace en destacarse como perseguido por un trágico destino. El poema, además, se desarrolla de una manera rigurosamente lógica, aunque poco susceptible al análisis de la estilística correlativa: no se rehúye la repetición que remata los paralelismos, tanto entre las dos mujeres y sus efectos como entre lo que ellas le han hecho a él y lo que él podrá hacer a otros: asimismo revela un complejo juego de efectos fónicos entrelazados que refuerza el sentido: *mundo, ...redondo, mundo rueda, mañana, rodando... veneno, envenena a su vez, dar más de lo que a mí me dieron*. Uno de los poemas más directos y concentrados, es el que por su contenido menos «poético» mejor destruye la fácil imagen de un Bécquer irremediabilmente sentimental e ingenuo propagada sobre todo por sus primeros apologistas ¹.

La rima LI es todavía de tono subjetivo, pero ostenta un espíritu de interrogación, de querer investigar lo que ella piensa de verdad:

*De lo poco de vida que me resta,
diera con gusto los mejores años
por saber lo que a otros
de mí has hablado.*

*Y esta vida mortal... y de la eterna
lo que me toque, si me toca algo,
por saber lo que a solas
de mí has pensado ².*

En otra rima (XLIX), igualmente de ocho versos y un juego parecido de endecasílabos y heptasílabos, se pregunta si ella no estará tan triste como él, si la sonrisa que en otras ocasiones le ha parecido un síntoma de su cruel hipocresía ³ no será como la suya, una *máscara de dolor*.

¹ Sobre esto véase RICA BROWN, *The Bécquer legend*, BSS, 1941, XVIII, pp. 195-202.

² Compárense las siguientes rimas XXXVI, XXXVII y XLIV, en que también entra una nota de reconciliación o de voluntad de explicación mutua.

³ Véase XLVI: «feliz, risueña, impávida...».

También le asoman dudas respecto a su certidumbre —que supongo anterior— de que la culpable fue ella:

*Es cuestión de palabras, y, no obstante,
ni tú ni yo jamás,
después de lo pasado, convendremos
en quién la culpa está.*

Y en la segunda estrofa se nos presenta el que muy bien podrá ser el principal responsable, el orgullo:

*¡Lástima que el amor un diccionario
no tenga dónde hallar
cuándo el orgullo es simplemente orgullo
y cuándo es dignidad!*

Aquí, por primera vez, se busca más precisión, más exactitud, tanto lingüística como moralmente, sobre el valor objetivo de la conducta de ambos; al querer distinguir entre orgullo y dignidad, quiere establecer una norma objetiva para medir su comportamiento. El tono de la rima es familiar, casi de conversación, y tiene la fluidez que le presta un encabalgamiento casi completo en cada estrofa. Por otra parte la asonancia aguda en *-á* presta vigor al poema sin inoportuna reiteración.

Más informes sobre el papel del orgullo en la ruptura amorosa nos los da la rima XXX:

*Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró.*

*Yo voy por un camino, ella por otro;
pero al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: «¿Por qué callé aquel día?»
y ella dirá: «¿Por qué no lloré yo?»*

Ahora se nos presenta una división paralela e igual de responsabilidades: la *piEDAD* ha acabado por vencer la *ira*. Un defecto suyo, el orgullo, estorbó que él dijera una palabra reconciliadora y ella reprimió sus lágrimas: al contrario de lo que hemos visto antes, ahora le parece a Bécquer que la responsabilidad y el dolor son iguales. El paralelismo es sostenido y cabal: a la lágrima de ella del primer verso corresponde el llanto suprimido y el arrepentimiento de no haber llorado, a la frase de perdón de él van aparejados el orgullo y el remordimiento de no haber

hablado. Como explicó Carlos Bousoño hace unos años al describir, no sin cierta sorpresa, los paralelismos que había descubierto en las rimas en aquel momento áureo de la nueva estilística, «el paralelismo viene a ser como el esqueleto que mantiene en pie todo el organismo poemático; o como una durá horma que da bulto y consistencia a la composición»¹. Pero la lista que da Bousoño de los efectos paralelísticos de las *Rimas* no agota ni mucho menos las poesías así construidas, y en efecto Bousoño no se refiere a la que acabo de analizar. A mí no me cabe duda de que tiene toda la razón en indicar que «el sistema paralelístico es uno de los medios que Bécquer utiliza para incrementar la emoción» (p. 201) ni que el agudo análisis que realiza sobre la rima XXVII «quizá nos empañe con un leve iris la visión de Bécquer como un poeta «a la buena de Dios» (p. 226). Por mi parte, iría yo bastante más lejos. Si las rimas analizadas, que son unas pocas entre muchas, se explican «sincrónicamente, por urgencias de intensidad expresiva; diacrónicamente, como oposición al desorden romántico» (p. 227), las rimas con más contenido objetivo que voy comentando se encuentran precisamente entre las que ostentan una estructura más lógica, más científica. No es esto decir que una organización estructural de este tipo no sea característica de muchas rimas becquerianas. Creo que efectivamente es así, pero es notable que el procedimiento es casi de rigor y de notable eficacia dentro de las rimas que comentamos. Corriendo parejas con su creciente objetivación de la experiencia, va una expresión no sólo directa y no afectada sino que revela un coherente desarrollo dialéctico.

De este proceso de objetivación de la experiencia y de análisis de las propias faltas dan el remate dos rimas. Veamos primero la rima L:

*Lo que el salvaje que con torpe mano
hace de un tronco a su capricho un dios,
y luego ante su obra se arrodilla,
eso hicimos tú y yo.*

*Dimos formas reales a un fantasma,
de la mente ridícula invención,
y hecho el ídolo ya, sacrificamos
en su altar nuestro amor.*

Además de esta actitud de tipo realista, objetivo, cabe notar en este poemita la implícita crítica lanzada a la imaginación no refrenada, de

¹ DÁMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, pp. 189-227, p. 200.

cuya fuerza Bécquer era tan consciente¹. En gran parte, creo yo, se puede medir el éxito de las rimas y las leyendas según el freno de la disciplina que Bécquer logró imponer sobre su extraordinaria facilidad imaginativa —de ahí la importancia del papel de la razón— «brillante rienda de oro / que poderosa enfrena / de la exaltada mente / el volador corcel; / hilo de luz que la haces / los pensamientos ala..., etc.» aplicada a la estructura del poema en su estética y en su práctica.

En esta rima la estructura es consciente y perfectamente articulada, aunque no es completamente paralela. En la primera estrofa, cuarto verso, descubrimos quiénes son los idólatras de la metáfora extendida de los primeros versos; en la segunda, el fantasma de la imaginación de los amantes corresponde al ídolo del salvaje; pero lo que en la primera estrofa fue un sencillo acto de acatamiento se ha convertido en la segunda en un sacrificio, y lo que sacrifican es su amor. La rima gana en profundidad y sorpresa por desarrollarse más allá del paralelo: Esta rima es, para mí, uno de los grandes aciertos no advertidos entre las *Rimas becquerianas*.

La última rima que me interesa analizar es la XLI:

*Tú eras el huracán, y yo la alta
torre que desafía su poder:
¡tenías que estrellarte o abatirme!...
¡No pudo ser!*

*Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
¡tenías que romperte o que arrancarme!...
¡No pudo ser!*

*Hermosa tú, yo altivo: acostumbrados
uno a arrollar, el otro a no ceder:
la senda estrecha, inevitable el choque...
¡No pudo ser!*

Este es el poema que Carlos Bousoño dio acertadamente como ejemplo de una compleja combinación de sistemas correlativos y paralelísticos. Primero, sin embargo, notemos el contenido; ahora no se trata de acusaciones o agravios, sino de profunda incompatibilidad, de un acontecimiento, visto desde lejos, que resulta inevitable: ejemplo de

¹ Entre innumerables ejemplos: *El caudillo de las manos rojas* (1857), *Historia de los templos de España* (1857): «El espíritu se desata de la materia y huye...», y la introducción al *Libro de los gorriones* (junio de 1868).

piEDAD, y no de *ira*. Al descubrir su conflicto amoroso como el de la misma naturaleza —huracán contra torre, océano contra roca— vislumbramos una situación más trágica, más humana, más real que una sencilla denuncia unilateral de otra persona. Y esto está expresado con la complicada estructura que explicó Bousoño, aunque tal vez su afán de separar los dos sistemas independientes que coexisten dentro de la rima le impidió atenerse a lo más importante: la coherencia estructural y temática del poema. Interesa naturalmente aclarar el sistema correlativo en que hay seis elementos que corresponden respectivamente a *tú* y *yo* (huracán-torre; estrellarte-abatirme; océano-roca; romperte-arrancarme; hermosa-altivo; arrollar-no ceder) y el sistema paralelístico en que entra sólo a medias la última estrofa (huracán-océano-hermosa; torre-roca-altivo; estrellarte-romperte-arrollar; abatirme-arrancarme-no ceder), pero repararemos, sobre todo, en ciertas implicaciones de estos sistemas no advertidas por Bousoño, demasiado atento al proceso mecánico. Desde el punto de vista estilístico, por ejemplo, notamos como van diestramente puestos al fin de un verso los adjetivos paralelos *alla* y *enhiesta* prestando así vigor a los versos encabalgados que los siguen. O, de modo parecido, la colocación de *acostumbrados* que reúne momentáneamente las dos dicotomías *tú* y *yo* que lo preceden y lo siguen. En cuanto al significado, *hermosa*, atributo de *tú*, se relaciona con *huracán* y con *océano*, y de este paralelismo, en algún modo incongruo, se saca el concepto de la hermosura suya como una cosa dinámica, avasalladora, impetuosa (nos acordamos de «*Pasaba arrolladora en su hermosura*», en otra rima). Es, por otra parte, un elemento moralmente neutro, no voluntario. Bécquer ha dejado por completo de culpar a su amada. De modo semejante, la equiparación de *torre-roca-altivo* proporciona el ingrediente humano que explica lo firme y obstinado de su resistencia y como *altivo* implica un defecto o actitud, acepta cierta responsabilidad por lo que pasó. En esta, como en otras rimas, la culpa que él reconoce en el fracaso estriba en el orgullo. Toda la tercera estrofa se destaca por su dinamismo refrenado y concentrado, y, además, al añadir en el tercer verso otra metáfora fuera de los sistemas descritos —«la senda estrecha, inevitable el choque»— Bécquer reitera el sostenido contraste *tú-yo* de todo el poema y da paso a la tercera y última exclamación de lo imposible que fue su amor: «*No pudo ser!*». Estamos a mil leguas del Bécquer que puede ser calificado de «evanescente».

Los sistemas correlativos y paralelísticos evidencian, por supuesto, una capacidad organizadora y racionalizadora digna de atención; pero muchas veces lo que el poeta añade fuera del rígido molde es lo que da gracia, fuerza o valor al poema.

La investigación llevada a cabo revela, a mi ver, una reacción contra los excesos románticos, tanto en lo que se refiere al contenido como a la forma ¹. En contadas rimas, no muchas, Bécquer se esfuerza, inconscientemente quizás, por superar aquel romanticismo orgullosamente encarcelado dentro de su propio egoísmo y mirar hacia sí y hacia sus problemas y sus desgracias con cierta fuerza analítica y con cierta objetividad. En primer lugar, logra captar con notable verosimilitud el inmediato choque aturdidor del desengaño. Entonces, en varias ocasiones nota en sí mismo un defecto que podríamos calificar de central dentro del temperamento romántico: el orgullo, la soberbia, la altivez. Poco importa si efectivamente fue Bécquer el agraviado o el culpable en sus desgraciados amores. Lo que sí interesa es que la experiencia le dio ocasión a esta necesaria labor de autoinspección.

A la vez, para conseguir este propósito, se aumenta la atención que presta a los problemas estructurales y estilísticos que siempre le habían parecido importantes, si bien molestos y difíciles. Así hallamos que las rimas comentadas tienden a tener una forma más o menos fija, un desarrollo coherente y lógico y una fuerte estructura paralelística. Dejando a un lado los diversos esquemas métricos que había ensayado, adopta para estos poemas la que es acaso su forma preferida: dos o tres estrofas de cuatro versos cada una. No hay poema entre los analizados que no emplee el verso endecasílabo solo o en combinación con heptasílabos y en algún caso con pentasílabos. Sin excepción, todos llevan asonancia en los versos alternos, la llana cuando se desea un efecto más tranquila, la aguda para acentuar la intensidad de la emoción. En ningún caso entra la menor sombra de grandilocuencia ni se interrumpe el desarrollo del poema con ningún elemento innecesario o superfluo. Este

¹ Cabe relacionar, creo yo, esta preocupación por captar lo esencial y no lo circunstancial de la experiencia en una forma serena y objetivizada con la importante afirmación de las *Cartas literarias a una mujer*, II, tan afín a la fórmula wordsworthiana de «emotion recollected in tranquillity»: «por lo que a mí toca, puedo asegurarte que, cuando siento, no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca... siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita...

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» (*Obras completas*, Madrid. Aguilar, 1949, pp. 658-59).

conjunto le da espacio suficiente para desarrollar de modo adecuado su pensamiento, para establecer unos paralelos cuidadosamente sostenidos y para producir en el espíritu del lector el efecto de la chispa eléctrica que tan admirablemente define su poesía. En cierto momento de angustioso vivir amoroso, sacó fuerzas de su dolor y logró domar «el rebelde, mezquino idioma» con un éxito que apenas ha sido advertido hasta ahora ¹.

GEOFFREY RIBBANS

¹ Me es grato expresar mi agradecimiento a mi colega y amigo H. B. Hal que me ha hecho varias indicaciones muy útiles en la preparación de este artículo.