Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 37-68 , ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

"¡AMARGO ES EL DOLOR, PERO SIQUIERA PADECER ES VIVIR!". LA FUNCIÓN DE LA DIALÉCTICA IRÓNICO-PARÓDICA EN LAS *RIMAS* DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

"¡AMARGO ES EL DOLOR, PERO SIQUIERA PADECER ES VIVIR!". THE FUNCTION OF THE IRONIC-PARODIC DIALECTIC IN GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER'S *RIMAS*

Vincenzo Leonardi
Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID ID: 0000-0002-7222-7197

Resumen: Frente a la leyenda que se ha consolidado en el imaginario común, Gustavo Adolfo Bécquer fue un poeta más sensible a las tendencias culturales de su época y más crítico tanto hacia la tradición como hacia el romanticismo más exacerbado. En las *Rimas* se puede divisar la capacidad, por parte del poeta sevillano, de dialogar con esos dos aspectos gracias a un buen manejo de la dialéctica irónico-paródica. Su configuración en el poemario, ya sea a nivel retórico y formal, se adscribe a dos claves exegéticas: la primera estriba en la presencia de referentes intertextuales como Espronceda o San Juan de la Cruz, quienes representan el punto de arranque de la poesía becqueriana; la segunda, en cambio, se basa en las reminiscencias del neoplatonismo y el desengaño romántico de los que Bécquer aprovecha para dejarlos en ridículo y alterar su estatuto. Mediante los instrumentos de la teoría literaria, junto con un breve análisis de su producción periódica, el presente trabajo intentará ilustrar la forma con la que Bécquer emplea los mecanismos de la dialéctica irónico-paródica en su obra más conocida.

Palabras clave: Bécquer, Periodismo, Rimas, Poesía, Ironía, Parodia, Intertextualidad

Abstract: In contrast to the legend consolidated in the collective thinking, Gustavo Adolfo Bécquer was poet more sensitive to the cultural trends of his time and more critical of both tradition and exacerbated romanticism. In the *Rimas* we can see the Sevillian poet's ability to dialogue with these two aspects thanks to a good use of ironic-parodic dialectic. Its configuration in the collection of poems, whether at the rhetorical or formal level, is ascribed to two exegetical keys: the first lies in the presence of intertextual references such as Espronceda or San Juan de la Cruz, who represent the starting point of becquerian poetry; the second, is based on the reminiscences of neoplatonism and romantic disillusionment that Bécquer takes advantage of to ridicule them and alter their status. By means of the instru-

ments of literary theory, together with a brief analysis of his periodical production, the present work will attempt to illustrate the way in which Bécquer employs the mechanisms of the ironic-parodic dialectic in his best-known work.

Keywords: Bécquer, Journalism, Rimas, Poetry, Irony, Parody, Intertextuality

Se ha hablado mucho de Gustavo Adolfo. Se ha hablado tanto de su figura, de su poesía, de su modernidad en la lírica española, que parece que ya no es necesario gastar más tinta. Sin embargo, lo curioso del mundo de la investigación es que nada se puede dar por sentenciado de manera definitiva, lo cual nos permite formular tan solo hipótesis a largo plazo. Porque la verdad objetiva, como recordaba Popper, se parece mucho a "un pico montañoso que está permanentemente, o casi permanentemente, envuelto en nubes", en donde el alpinista "no solamente puede tener dificultades para llegar a él, sino que puede no saber cuándo llega a él, porque puede ser incapaz de distinguir, en medio de las nubes, la cumbre principal de algún pico subsidiario" (1983: 277).

Desde la muerte del poeta sevillano, su figura ha ido envolviéndose en una manta de leyenda, cada vez más estratificada tanto por parte de sus contemporáneos como por la crítica becqueriana, hasta las últimas décadas. Con frecuencia, el artista o el escritor se nos presentan rodeados de una aureola de misterio, ya que se les considera como seres marginados cuyas capacidades creativas les otorgan el rango de genio. Ello se debe a la costumbre de hacer coincidir el talento artístico con una vida, la del artista, marcada por acontecimientos excepcionales, llena de fracasos y miserias e inevitablemente angustiosa.[1] La fama del artista, en tal sentido, se consolida *a posteriori* de acuerdo con las características de la trágica cotización *post mortem*, es decir, un reconocimiento tardío que brota merced a un horizonte de expectativa más amplio y capaz de valorar las cualidades del artista "desgraciado". Estas consideraciones previas son especialmente válidas para Bécquer. Hace ya mucho tiempo, Rica Brown (1941) estudió cómo había ido forjándose lo que conocemos como "la leyenda" del sevillano.[2] Derivada en parte

1 Sobre este tema, véase Kris y Kurz (1979).

2 Efectivamente la estudiosa recordó que "When Bécquer died at the age of thirty-four, his friends did him, and future students, a disservice by creating a legend for him: a legend in which a melancholy young man, inspired by sorrow to heights of poetry, struggled in vain against the hand of fate, which set against him not only his poverty, but disappointment in love, domestic unhappiness and a body eaten away by sickness and sorrow" (1941: 4). El objetivo era muy sencillo: a partir de la muerte prematura del autor,

de la imagen idealizada que se ha querido difundir, la *leyenda* del autor de las *Rimas* sigue siendo hoy la que contribuye a estandardizar la figura de un Bécquer etéreo, espiritual y neorromántico que tiene ya todo lector no especializado (Palomo Vázquez, 1989: 689). Hoy, a parte de algunos estudiosos como Joan Estruch (1991, 1993, 2020) e Irene Mizrahi (1998, 2011, 2014), tanto en el ámbito académico como en el imaginario colectivo tal leyenda no ha desvanecido. Eso se debe al hecho de que a nosotros, primero, nos gusta leer a Bécquer con el tópico que acabamos de enseñar: nos sigue seduciendo la imagen del poeta bohemio, soñador, desvinculado del mundo prosaico, fracasado en vida, pero triunfante después de muerto.[3] No obstante, ¿hasta qué frontera el gusto y la real configuración de una obra van de la mano?

Es evidente que, por mucho que profundicemos en su obra, la imagen del autor siempre se nos queda un poco en la penumbra. Gustavo Adolfo no era un marginado, no era pobre, no era un desgraciado, ni mucho menos una persona apartada de los acontecimientos de su contemporaneidad; más bien, se comprometió profundamente con todo lo que le rodeaba: desde los asuntos políticos hasta los temas de carácter intelectual y estético, con una coherencia estilística que va arraigándose poco a poco entre los lectores especializados. En este sentido, un testigo fundamental de ello radica en el empleo constante de una dialéctica en que la ironía y la parodia desempeñan un papel importante. Ahora bien, si en los asuntos políticos dichos mecanismos discursivos se pueden utilizar tranquilamente, ¿es posible asimismo hablar de ironía y de parodia en una obra tan lírica y consolidada artísticamente como las *Rimas*? El presente trabajo intentará contestar a esta pregunta ilustrando la importancia de la dialéctica irónico-paródica presente en este texto. Para ello, en primer lugar, vamos a asentar las bases de nuestra hipótesis desentrañando el manejo de dicha habilidad becqueriana a partir de un caso concreto, presente en su producción periodística; en segundo lugar, se emprenderá un breve recorrido sobre el estatuto de la ironía y de la parodia a través del dialogismo becqueriano; por último, procuraremos estudiar el modo con el cual ironía y parodia actúan en las *Rimas* así como la intencionalidad comunicativa que tal mecanismo determina en esta obra.

---

sus compañeros –en concreto Ramón Rodríguez Correa y Augusto Ferrán– querían que su obra literaria en volumen (que el sevillano nunca publicó en vida) se consolidara gracias a una imagen "legendaria" de un poeta maldito.

3 Baste con pensar en una banal constatación que ya puso de manifiesto Pere Rovira (1998: 5-7): el retrato más difundido –y la que solemos tener en la mente– de Gustavo Adolfo es el que pintó su hermano Valeriano, en el que aparece con todos los atributos del hombre byroniano y romántico. Pero ese muchacho turbulento y atractivo distaba mucho del autor que escribió las *Rimas* y las *Leyendas*. Estas obras son el fruto de un autor cuya verdadera imagen de un hombre bien vestido, con ribetes de *dandy*, en que nadie básicamente se fija.

IRONÍA, POESÍA Y PERIODISMO EN BÉCQUER: EL CASO DE "QUERIDO POSADA HERRERA"

En consonancia con los gustos del público, dio a conocer con éxito la mayor parte de su obra en publicaciones de primera categoría, donde el medio de soporte principal fue el periódico.[4] Medrano (1982: 272), a este respecto, subraya cómo toda su actividad giró en torno a la pluma, mero y único hilo alumbrador de un conjunto de textos políticos y narrativos donde, además de acreditar la cualidad del lenguaje, mostraba registros expresivos distintos a los habitualmente conocidos como la ironía, el humor y la sátira.

Como escritor de periódicos, Bécquer consideraba su actividad no tanto como mera forma de cobrar dinero y cobrar cierta estabilidad económica (por lo menos, no solo con esos matices), sino como una especie de "vocación" a la que se entregó plenamente. Fue consciente tanto del medio en el que escribía como del público al que dirigía sus artículos, narraciones y leyendas[5] y a ello consagró sus mejores horas de meditación y trabajo, considerando el periódico como fin y no como instrumento.

No nos vamos a detener en este contexto por el tema que estamos desplegando y por el espacio disponible. Lo que sí hace falta destacar es la sensibilidad con la cual el sevillano bebía de los hechos contemporáneos. Su compromiso con la sociedad, como ya hemos introducido, era constante y se ponía al tanto de los acontecimientos. Tal constatación se hace más evidente si hablamos de asuntos políticos, de donde podemos localizar huellas del estilo becqueriano en una serie de

---

4 En efecto, la obra periodística de Bécquer, subraya Estruch (1993: 294), aunque apenas conocida, es cuantitativamente muy superior a la propiamente literaria. Nos limitamos a subrayar de paso la verdadera dimensión de Bécquer como escritor de periódicos, proporcionada por número de los artículos publicados, la variedad de los temas tratados y la calidad del lenguaje empleado. Sin contar las nueve cartas enviadas desde Veruela conocidas como *Desde mi celda*, las cuatro *Cartas literarias a una mujer* y los diez *Artículos de crítica literaria y artística*, hace falta remarcar que, detrás del título general di *Artículos periodísticos*, se cobijan los siguientes trabajos: 166 textos agrupados bajo el subtítulo de *Crónicas y cuadros costumbristas* y 8 bajo el subtítulo de *Artículos políticos*. En total, estamos hablando de 174 artículos que ocupan una extensión de 390 páginas. Los datos aportados (tanto el número de los artículos como los títulos) se basan en la recopilación efectuada por Joan Estruch en su edición de las *Obras completas* (2004).

5 Por muy descontado que se pueda dar, Bécquer estaba pendiente del público, de sus gustos y de su horizonte de expectativa. Por eso, sabía que tenía que presentar los textos redactados en un determinado lenguaje para que fuese accesible a un determinado tipo de lector. Así se expresa el sevillano en la segunda carta de *Desde mi celda*: "Pero no basta tener una idea; es necesario despojarla de su extraña manera de ser, vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla, en fin, a propósito, para el paladar de los lectores de un periódico político por añadidura. Y aquí está lo espinoso del caso, aquí la gran dificultad" (Bécquer, 2002, 179-180).

artículos creativos, llenos de ironías y de juegos conceptistas (Estruch, 2020: 243). Su contenido, siempre es el mismo: la crítica al gobierno liberal, tratado con una gran variedad de tonos y de registros, con abundantes vínculos estilísticos y temáticos con el resto de su producción.

Un caso ejemplificativo lo hallamos en 1865 y está relacionado con la figura de O' Donnell. Concretamente en el mes de junio cayó el gobierno moderado de Narváez (instalado a partir de 1863) y vuelve al poder la Unión Liberal. Desde ese momento, la situación política se invirtió: Bécquer ya había abandonado la redacción y la dirección de *El Contemporáneo* porque el periódico, básicamente, se estaba situando cada vez más bajo la estela de la ideología liberal (que antes criticaba).[6] Las circunstancias así definidas desembocaron en la publicación del primer (y último) número de un periódico titulado *Doña Manuela,* el cual tomó su nombre, malignamente, de Manuela Bargés, mujer del general O' Donnell. En ese periódico, pues, Bécquer era el redactor principal y aprovechó para mofarse no solo de O' Donnell sino también de sus ministros. Entre ellos, destacó sobre todo el ministro de la Gobernación, José Posada Herrera, quien fue objeto de una sátira en unas coplas callejeras:

> Querido Posada Herrera,
> polaco te conocí:
> los milagros que tú hagas
> que me los claven aquí.
>
> De noche me salgo al patio
> y hago a las piedras llorar
> de ver que hasta el mismo O' Donnell
> se ha metido a liberal.
>
> La partida de la Unión
> va tras el *higui* que vuela,
> pero son tantas las bocas
> que van faltando las brevas.
>
> El tiempo y el desengaño
> son dos amigos leales,
> Posada Herrera y O' Donnell
> son dos tales para cuales.
>
> Quiéreme, que soy cunero
> y me protege Posada,
> y si él arregla las listas
> seré padre de la patria.

6 Para profundizar mejor en las circunstancias, se remite al apartado "El compromiso político de Bécquer" presente en la biografía sobre el poeta (2020).

En tu puerta planté un pino
y en tu ventana un clavel,
y en manos de don Leopoldo
el cirio pascual planté.

En Málaga los serenos
van diciendo por la calle:
¡Ya es ministro don Antonio!
¡A Madrid por credenciales!

Hojas del árbol caídas
juguetes del viento son;
las credenciales perdidas
¡ay! son brevas desprendidas
de la higuera de la Unión. (*Doña Manuela,* 26 de septiembre de 1865)

En esta composición hay varios elementos de los que se aprovecha el poeta sevillano: en primer lugar, cabe destacar el patrón métrico popular, basado en el uso de octosílabos, que resultaba más adecuado para elaborar una crítica hacia algo concreto.[7]

En segundo lugar, será posible identificar un buen manejo de la ironía verbal. Adoptando un tono satírico, el discurso irónico "se construye en forma negativa y diferencial" (López Castro, 2002: 168); esto, finalmente, produce una tensión de lo contradictorio a lo contrario con tal de superar, primero, la disociación entre inteligencia y sensación y, segundo, de transmitir en el lector lo que realmente el autor está pensando. El intento de diálogo irónico ("Querido Posada Herrera") de pronto revela la distancia entre simulacro y realidad ("polaco *te conoci*") donde se refuerza la idea de finitud incluso en una imagen ridícula de por sí ("La partida de la Unión/ va tras el *higui* que vuela/ *pero* son tantas las bocas/ que van faltando las brevas").

En tercer lugar, en fin, destacamos un pequeño detalle. La quintilla burlona lanzada a los intrigantes unionistas defraudados no es una mera invención de Bécquer. Este, en realidad, parodia directamente una quintilla de Espronceda presente en *El estudiante de Salamanca*:

Hojas del árbol caídas	*Hojas del árbol caídas*
Juguetes del viento son:	*juguetes del viento son*

7 Bécquer tenía mucha familiaridad con los metros de la poesía de la raigambre popular y del flamenco. Rogelio Reyes Cano (2010) exaltó el vínculo entre el sevillano y la tradición flamenco-popular al introducir algunos aspectos de *La venta de los gatos*, leyenda en la que –para lamentarse de "los cambios que una equivocada idea de progreso había perpetrado en la fisonomía urbana de Sevilla durante el reinado de Isabel II" y que, en última instancia, había desnaturalizado lugares simbólicos de la capital andaluza como la misma Venta de los Gatos– se insertan dos formas métricas que hoy diariamente definimos como seguiriya y soleá.

las credenciales perdidas	*lasilusiones perdidas*
¡ay! son brevas desprendidas	*¡ay! son hojas desprendidas*
de la higuera de la unión	*del árbol del corazón*.
	(Espronceda,2013: 99-100)

Es decir, recoge una estrofa con un sentimiento completamente más puro, profundo y patético para dar otro rumbo al mensaje (si bien con un destinatario externo, es decir, la Unión Liberal). Y el *clímax* se alcanza, en última instancia, mediante un juego conceptista en el que las brevas con que se llenan las bocas de los demás no son sino credenciales ficticias.

Aún situándonos en las afueras de la producción literaria principal, la dialéctica irónico-paródica en Bécquer se constata ya en un ámbito que marcó la vida profesional del sevillano. Esto reitera, además, la idea de Estruch (2020) centrada en el estudio de la poética becqueriana de acuerdo con un enfoque que establezca la coherencia estética entre literatura, periodismo y compromiso social. Con todo, si lo antedicho ya está corroborado, sí conviene recuperar las herramientas dialógicas de donde explota el uso de semejante dialéctica.

HACIA LA DIALÉCTICA IRÓNICO-PARÓDICA: EL DIALOGISMO DE LA POESÍA BECQUERIANA

El apartado anterior ha hecho hincapié en el manejo de la ironía y de la parodia por parte de Bécquer dentro de una producción paralela más bien de corte político; es probable que este mecanismo se cuaje en un estilo poético más coherente con toda su obra. Evidentemente, sobre la ironía se han dedicado muchos estudios.· Asimismo, su significado queda bien patente a todos los lectores: decir lo contrario de lo que se piensa. El meollo de la cuestión es diferente: al entrar en un siglo como el del poeta andaluz, la ironía romántica entraña una negatividad irresoluble que trastoca los límites impuestos por el lenguaje para la producción de significados fijos.[8] Se convierte en el instrumento por excelencia para multiplicar los puntos de vista y exaltar la diversidad mediante la paradoja que manifiesta patentemente las contradicciones del universo.[9] Además, sus recursos llevan a cabo el cuestionamiento

8 Siempre estamos hablando de una época en donde la ironía, de acuerdo con las palabras de Navas Ruiz (1998), "aparece justamente como resultado de nuevos valores que proclaman una ideología abierta, basada en la libertad individual, la pluralidad del universo y la problematicidad de la realidad".

9 Todo esto bebe, inevitablemente, de las reflexiones de Friedrich Schlegel, quien definió evidentemente la ironía como forma de la "paradoja", de tal suerte que se alimenta de antítesis, es decir, del conflicto entre dos elementos contrarios, permitiendo mantener constantemente en movimiento la dialéctica de la ironía: esta nunca llega a una sín-

sobre uno mismo cuya finalidad absoluta es la libertad, esto es, un punto infinito hacia el cual el hombre progresa sin poder alcanzarlo, pues si eso sucediera pondría fin a su devenir.[10]

Por otra parte, en este periodo, la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo se anula, y el poeta necesita enmascarar el origen subjetivo de su idea, a saber, se sirve del arte para objetivarla (Ballart, 1994). La poesía, por lo que atañe a su relevancia, puede interpretarse de forma unitaria como poesía de la experiencia, es decir, una poesía que fundamenta su razón de ser no en una idea, sino en una experiencia de la cual "una o más ideas pueden ser abstraídas como racionalizaciones problemáticas" (379). La presencia de la ironía, pues, hace en la poesía moderna las veces de un "regulador" de los excesos tanto ideológicos como sentimentales en que puede incurrir el poeta. Su rotundidad en el juicio y su efusión en la expresión de íntimas emociones deben ser amortiguados por la acción desengañada de unos modos de dicción que aseguren que la adhesión del sujeto poético a lo que dice es circunstancial y cuestionada por su mismo enunciador (380).

El uso de la ironía se pone al servicio también de enunciados –bien individuales, bien colectivos– que se articulan en una interacción entre sujetos hablantes, incorporando "las voces del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad" (Zavala, 1991: 50). Este mecanismo se presenta de manera muy arraigada en la poética del sevillano. Si analizamos detenidamente su obra principal, da la sensación de que se está entablando una relación bastante estrecha entre lo que enmarcó la tradición literaria y lo que expresa Gustavo Adolfo al respecto. Lo interesante es entender la forma y, sobre todo, el motivo por los que nuestro autor "comunica" indirectamente con las voces literarias que lo anteceden, sin los cuales no podríamos hablar propiamente de parodia en su poesía.

Ante todo, conviene recordar que las intenciones del autor de la parodia se ven afectadas por el contexto literario, la propia posición ideológica o la pertenencia a un grupo social;[11] pero el dato más compartido entre los críticos sobre la parodia es que esta muestra los signos de una saturación[12]. Dicho de otra manera, la parodia interviene en la medida en que una tendencia, una corriente literaria, empieza a desinflarse y a agotarse en su actividad.[13] Por ello, se hace preciso enterrar

---

tesis definitiva, sino que sigue al infinito en su dinamismo y oscila entre elementos contrarios. Véase Schlegel (1998).

10 Sobre este enfoque, se remite a L. Ventura Ramos (2015).

11 Elementos que, si se relacionan entre ellos, determinan la elección de un modelo destinado a ser el elemento parodiado. Véase Hutcheon (1985: 100).

12 Sobre este aspecto, véase también Bonafin (2001).

13 Lo que escribe García Rodríguez en esta estela es significativo: "El hipotexto de

el viejo código expresivo para dejar espacio, más bien, a ideas o a estilos diversos.[14] Desde la perspectiva de la obra becqueriana, Mizrahi (1998: 3) ha adoptado estas tres posibilidades en la reconstrucción de la poética becqueriana, que a nuestro parecer resulta eficaz. Que se trate de las *Rimas*, de las *Leyendas* o de las *Cartas Literarias a una mujer*, Bécquer adopta una organización dialógica en la que destruye las estructuras atemporales. Para cumplir con este objetivo, el poeta incorpora en sus escritos "voces enmarcadas" (que son ni más ni menos que intertextos o subtextos), tanto del presente como del pasado, que conviven en contigüidad.[15] Estas, precisamente, se incorporan en polémica, apoyo o rechazo con lo que quiere comunicar el autor, lo cual quiere decir que hay referencias externas desempeñando una función concreta. En otros términos, Bécquer asimila códigos establecidos con los que mantiene un diálogo para apoyar o criticar puntos de vista ajenos.[16]

La mayor parte de los discursos becquerianos comunican un mensaje bivocal que corresponde a aquello que Schlegel llama "idea", es decir, "un concepto completado hasta el límite de la ironía, una síntesis absoluta de una antítesis absoluta, el continuo intercambio generador de dos pensamientos en lucha" (Schlegel, 1998: 67). Bécquer, como veremos, exalta este tipo de discurso dialógico ultimado hasta las fronteras de la

---

estas obras literarias no es sino los rasgos característicos de un género ya agotado; la autoridad ante la que se revela lo paródico es la de un género que, habiendo llegado a su cumbre, se encuentra ya cristalizado en sus formas" (2015: 17).

14 Aquí entramos nítidamente en cómo la parodia interactúa con los referentes textuales. El texto "de segundo grado" –el texto paródico o *hipertexto*– se relaciona con el modelo convertido en objeto parodiado, representativo en la memoria colectiva del público generalizado. Genette (1982), que ha estudiado minuciosamente la estructura formal del texto literario, nos habla de *transtextualidad* y no tanto de *intertextualidad*, puesto que, en su opinión, la intertextualidad no es sino una declinación más específica de la transtextualidad, basada en la cita, en la alusión y en el plagio.

15 La parodia, y es fácil intuirlo, es una forma especial de la palabra que posee dos voces y con la que se lleva a cabo nuestra apropiación lingüística del mundo. El mundo en que vivimos no es "virgen" para nuestra lengua, es decir, las cosas han perdido su condición edénica y aparecen ante la palabra, cuando las encuentra, ya interpretadas, nombradas. Ya Bajtín (1975: 94) había insistido en esta peculiaridad: "entre la palabra y el objeto, entre la palabra y el individuo que habla, existe el medio maleable, frecuentemente difícil de penetrar, de las demás palabras ajenas acerca del mismo objeto, sobre el mismo tema". La palabra se dirige hacia el objeto, pero, lingüísticamente hablando, no puede evitar cruzar un espacio impregnado de numerosos referentes extralingüísticos y, en consecuencia, tendrá que dialogar, replicar con ellos, aceptarlos o modificarlos. Por tales connotaciones, nunca será monológica, sino que remitirá constantemente a otras palabras, haciéndolas resonar en un modo diferente hasta cambiar su sentido.

16 En la parodia resuenan dos voces diferentes, cada una en su propia lengua: la presencia de las dos lenguas no desemboca en un proceso de hibridación lingüística, de mera imitación, sino en un mecanismo en el que la voz parodiada sirve de base para versar la obra literaria sobre dinámicas diferentes de la obra original. Sobre la reverberación de los textos en la parodia, véase Pozuelo Yvancos, (2000: 1-18).

ironía, como un lenguaje "fecundo" y opuesto al discurso monológico que tiene un valor dado o absoluto. Como para los románticos alemanes, para Bécquer las palabras pueden perder su vivencia original e individual a causa de un uso reiterado y mecánico. Cuando ya no sirven para expresar dicha experiencia que atañe al sujeto individual, es decir, cuando se convierten en una convención aceptada por todo el mundo, las palabras se convierten en conceptos. El resultado, pues, es un conjunto de términos totalmente despojados de su contenido y que explotan en sus "entrañas" mediante un mecanismo de contradicción.

¿Cómo se puede estar tan convencidos de este planteamiento? Más allá de un importante indicio paratextual presente ya a partir de su *Libro de los gorriones*,[17] la lectura reiterada y atenta de sus rimas nos da sensación de que el sevillano va advirtiendo constantemente que es importante discernir la poesía pura y esencial de la meramente artificial.[18] Si la idea es un estado del concepto que antecede el lenguaje –y cuyo proceso de elaboración favorecerá conceptos absolutos que nunca será fruto de un *topos* preelaborado y ofrecido al hombre "mecánicamente" para un uso vacío–[19], lo que va denunciando el sevillano en su producción poética es aquella literatura cuya escritura se basa en una letra "muerta", que deja la vida sin aliento.

Con estas herramientas "preparatorias", abrir las páginas de las *Rimas* obliga el lector a impostar la voz asumiendo un tono que no deri-

17 Nos referimos, en concreto, a la "Introducción sinfónica", a la cual Mizrahi ha dedicado un ensayo muy interesante (2014).

18 En esta distinción cabe el prólogo de Bécquer a *La Soledad* (1860), de Augusto Ferrán. Un prólogo que, junto con las *Cartas literarias*, constituye una pieza clave de la teoría poética en Gustavo Adolfo. De hecho, en el texto, el poeta distingue dos tipologías de poesía: por un lado, la "poesía de todo el mundo", a saber, una lírica preñada de artificio y que aprovecha de los códigos literarios existentes; por otro, se constata la "poesía para los poetas" la cual, en cambio, representa la verdadera esencia de la poesía española y cuyo cauce principal no puede ser sino ser la poesía de la raigambre popular.

19 Jacques Derrida (1971: 50) definió ese proceso como "metafísica de la presencia", un "privilegio" que remonta hasta a Platón. De acuerdo con este concepto, la presencia del pensamiento a sí mismo representa el origen. Pero este pensamiento en cuanto pura esencia solo puede expresarse a través de mediadores. La forma de expresión del pensamiento, claro está, es el habla que, pese a la mediación, se presenta como comunicación natural y directa. De este modo, el habla está en conexión directa con el significado, mientras que los significantes, una vez emitidos, desaparecen sin llegar a ser un estorbo. Sin embargo, cuando hablamos de escritura, esta convierte el lenguaje en una serie de marcas físicas sin relación aparente con el pensamiento que las produce, ya que operan *en ausencia* del hablante y del receptor. Así pues, es una forma de comunicación como representación artificial e imperfecta del habla y "como todas las lenguas artificiales que se querría fijar y sustraer a la historia viva de la lengua natural, participa de la monstruosidad. Es una separación de la naturaleza". Este planteamiento subraya asimismo el problema de la separación del habla (el alma) de la escritura (el cuerpo), que para Platón se jugaba entre la escritura buena (natural, viva y fecunda) y la mala (artificial, muerta y estéril): en *Fedro*, la escritura buena solo podía ser designada en el simulacro de la mala.

va del poema, sino de voces extratextuales. Estas últimas fomentan la errónea idea de que poeta, poema y hombre son las tres personas que, unidas, van a formar el mito del artista romántico. Es a partir de esas voces, sobre todo de la poesía decimonónica y contra las que Bécquer se opone, que el dialogismo declina en las estilizaciones de la ironía y de la parodia y que vamos a ver a continuación.

LAS *RIMAS* ENTRE NEOPLATONISMO E IDENTIDAD ROMÁNTICA: TRATAMIENTO DE UNA LÍRICA DESMONTADA

Una indagación alternativa acarrea cierta dificultad a la hora de introducir su obra maestra. Aun así, la exégesis de la obra a partir de una imagen "legendaria" del autor ha marcado la necesidad de tomar un rumbo distinto. La organización póstuma de los poemas en las *Obras* de 1871, que hicieron sus amigos, se correspondía con la necesidad de ofrecer al lector la imagen de un poeta mitificado y convertido, nos atrevemos a decirlo, en una especie de *poète maudit* del siglo XIX español.[20] Pero la estructura que rige el conjunto de las composiciones resulta, retomando las palabras de Luis García Montero (2001: 90), "demasiado lógica" y está "demasiado bien", porque al separar de un modo excesivamente didáctico las rimas según su contenido[21] rompieron la alianza becqueriana entre la poesía y la interioridad del sujeto, el proceso de abstracción que va de la idea a la forma[22]. No nos interesa estudiar, en concreto, la correcta disposición de las *Rimas*, pero sí que cabe subrayar un elemento: la disposición de los poemas en el *Libro de los gorriones* se adapta mejor a los movimientos de la lucidez, con sus ciclos de afirmación y negación y su interiorización interna de la ironía y de la paro-

20 El prólogo de Rodríguez Correa aludía al poeta como a un "ser de ensueño", incomprendido y marginado, que pasó todo tipo de privaciones, enfermo, romántico por excelencia y de elevada espiritualidad, un mártir de las letras. En la segunda edición de las *Obras* (1877) Correa insertó esta nota: "…el que murió oscuro y pobre es ya gloria de su patria y admiración de otros países, pues apenas hay lengua culta donde no se hayan traducido sus poesías o su prosa". Véase Palenque (2011).

21 Cosa que, por cierto, se acomplejó aún más cuando Gerardo Diego propuso la clasificación de las *Rimas* en cuatro partes clasificadas por cuatro "razones": 1) Rimas de la I a la IX, sobre la poesía y el poeta; 2) Rimas de la X a la XXIX, sobre el tema del amor; 3) Rimas de la XXX a la LI, sobre el desengaño amoroso; 4) Rimas de la LII a la LXXIX, sobre el tema de la muerte.

22 Gómez Montero (1995: 45) precisó lo siguiente: "Los presupuestos esbozados no concuerdan en absoluto con la ordenación tradicional de las *Rimas*, basada en la unidad y coherencia de un proceso de conocimiento y su dimensión existencial. Este orden, aunque haya sido cuestionado aisladamente, se sigue manteniendo al parecer por costumbre y comodidad. Sin embargo, no debiera minimizarse la cuestión pues la ordenación textual del *Libro de los gorriones*, sea arbitraria o intencionada, posee su propia semántica. Su orden, o desorden, incluso, puede ser más significante que el orden tradicional".

dia. El desarrollo del dialogismo que conlleva implica que las rimas emprenden un recorrido "diferente" de lo que se ha considerado.

En el apartado anterior hemos comprobado la importancia, para Bécquer, de desarrollar una poesía que se acercara a la autenticidad del sentimiento y que, por consiguiente, contrastase con los códigos establecidos de la poética tradicional. Pues bien, la ironía y la parodia, en cuanto mecanismos de subversión, emplean tales convenciones estéticas para revelar sus contradicciones, sus absurdidades, tanto desde un punto de vista estético como ideológico. Una primera "víctima" de este principio dialógico es el ideal neoplatónico. Se suele pensar, al leer sus poemas, que Bécquer concibió el amor desde una vertiente muy cercana a la lírica cancioneril[23]. Aunque sea una base, Bécquer parece que la emplea de una forma más sutil. El sevillano, de hecho, se aleja bastante de lo que puede ser una mera reproducción esta lírica amorosa[24]; más bien, desenmascara y subvierte las jerarquías sexuales y sociales para simbolizar su visión alternativa del amor. Este acto de transformación lo constatamos ya a partir de la rima I:

> Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,
> y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire dilata en las sombras.
>
> Yo quisiera escribirlo, del hombre
> demando el rebelde, mezquino idioma,
> con palabras, que fuesen a un tiempo
> suspiros y risas, colores y notas.
>
> Pero en vano es luchar; que no hay cifra
> capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh, hermosa!
> si, teniendo en mis manos las tuyas,
> pudiera al oído, cantártelo a solas. (Bécquer, 1989: 183-184)

En esta composición, que parece un intento de comunicación con lo absoluto de la poesía, en realidad Bécquer nos invita a leer la poesía consagrada de una manera dialógica para hacernos ver algo más profun-

---

23 Tanto es así, que el neoplatonismo se ha definido, con respecto a Bécquer, una de las influencias más clara de su obra. Ello, según este convencimiento, se debería al hecho de que "Bécquer responde al ansia de trascendencia, al deseo vehemente de vislumbrar la perfección". Véase Cabello (1986: 94).

24 En sus *Cartas literarias*, Gustavo Adolfo aparentemente eleva la poesía a un nivel religioso al declarar: "La religión es amor y, porque es amor, es poesía" (1995, 361). Se suele opinar que el autor era un católico practicante, pero Bécquer no respeta el catolicismo institucionalizado, descrito en sus *Autógrafos juveniles* como una "religión terrible y desconsoladora cuyo Dios es un despiadado ministro de iras de justicia" (Mizrahi, 2011: 426). El amor a que anhela el sevillano es puro, sí, pero en la medida en que procede de la naturaleza y no de un poder sobrenatural que traumatiza.

do: detrás de esta falsa visión mística, se esconde la necesidad de enseñar una representación más "erótica" del sentimiento amoroso. Por esta razón, el uso complementario de la ironía y de la parodia sirven para sacar a flote la contradicción entre el código establecido que se aparenta y el mensaje que realmente se quiere transmitir (Mizrahi, 1998: 434).

Desentrañar el significado subversivo de la mejor manera posible significa, a la vez, identificar su clave de bóveda. Esta reside, a nuestro parecer, en el rigor irónico con el que se desarrolla la búsqueda de lo sorprendente (López Castro, 2002: 170); una sorpresa que, inevitablemente, nace del sentimiento de la finitud y se asienta en el ya mencionado principio de contradicción (West-Settle, 2005: 153), donde tiene cabida la fórmula "sí, pero no; volverán, pero no volverán". La rima I, en tal sentido, se puede abarcar primero a partir de esa idea. Bécquer sintetiza la lucha del poeta por dar expresión a ese "himno gigante y extraño" pero, desde el enfoque irónico, se trata de una tarea expresiva imposible ("Pero en vano es luchar").

Ahora bien, este mecanismo irónico se pone al servicio de un mensaje muy concreto en donde, recordemos, el yo trata de que vuelva a dar un beso ardiente a su amada para concretar un matrimonio "místico" (Mizrahi, 1998: 440). El protagonista está empleando la expresión "himno gigante" para ensalzar su luz interior, su conocimiento[25]. Así da a entender que el conocimiento que tiene en mente es tan divino como el del *Cántico espiritual*: él también posee un "amor divino" que anuncia una luz en la "noche del alma". Pero lamentablemente el idioma del hombre es "mezquino" y "rebelde", no está a la altura de su sublime conocimiento ni puede abarcarlo porque su lengua no tiene las palabras suficientes para dar la esencia del himno trascendente que quisiera comunicar. El único consuelo, pues, son "estas páginas" con que va a construir una "fábula", una ficción o, como Bécquer mismo afirma, "cadencias que el aire dilata en las sombras".

En el momento en que eleva su himno a nivel de lo trascendente, nuestro personaje lo sitúa más allá de toda crítica, es decir, lo concibe como verdad absoluta en la que el público tiene que aceptar pasivamente su autoridad poética. Mizrahi (1998: 443) apunta que está sucediendo lo mismo con el conocimiento místico de San Juan: "su público ha de tener fe, no tanto en lo que él pueda o no pueda expresar con el limitado lenguaje del hombre, sino en lo que sabe ("Yo sé")". Pero, como se afirma, el himno se anuncia en la "noche del alma", esto es, un espa-

25 De hecho, él nos dice que *sabe* ese himno gigante y extraño. Por otra parte, dentro de dicho conocimiento, el uso del epíteto "extraño" no parece casual. Si cotejamos las páginas del comentario al *Cántico espiritual,* Dios se presenta como "extraño", porque "no solamente es toda la extrañeza de las ínsulas nunca vistas, pero también sus vías, consejos y obras son muy extrañas y nuevas y admirables para los hombres". Es decir, tenemos una primera "voz enmarcada" a partir de la cual Bécquer está construyendo su discurso. Véase San Juan de la Cruz (1997).

cio que simboliza la desorientación del individuo o, mejor dicho, la pérdida de la fe divina.[26] El "yo" de la rima I insinúa que también su amada ha perdido la fe en su amor divino. No obstante, ella puede recuperarla cuando ve la luz que su canto pronostica, es decir, cuando se encuentra con el poeta en la intimidad. Solo si lograra tenerla entre manos "a solas" podría susurrarle al oído su elogio: "y *apenas*, ¡oh, hermosa! / *si teniendo en mis manos las tuyas* / *pudiera*, al oído, cantártelo *a solas*". El uso de términos como "apenas" y "pudiera" sugiere que el yo tampoco tiene la certeza de cantarle a su amada ese amor "divino" con palabras. No obstante, aunque es cierto que nunca va a lograr comunicarle su amor divino con palabras –pues el "rebelde y mezquino idioma" no ofrece "cifra capaz de encerrarlo"–, la amada lo alberga en su interior y debería dar la oportunidad al yo de demostrárselo no necesariamente con palabras, sino haciéndoselo sentir a su corazón femenino cuando se lo balbucee al oído mientras la toma en sus manos o hace suya en la intimidad del beso (Mizrahi, 1998: 444).

El verso "si teniendo en mis manos las tuyas" parece aludir al pasaje de *El Diablo Mundo* donde el narrador describe en términos místicos el placer erótico del beso entre Adán y Salada, quien se entrega a su amado en la intimidad:

> *Y entre sus manos trémula su mano*
> sus labios devorándole encendidos. (Espronceda, 2013: 304)

El sentido carnal del beso resulta patente: Adán se está comiendo a la Salada con "mordiscos" violentos que supuestamente le procuran placer. El narrador, evidentemente, propone que este salvaje canibalismo es muestra de amor porque produce un éxtasis "gozoso" que pasma o suspende los sentidos. Como el placer de la carne es lo único que calladamente valora nuestro personaje, anhela creer que la mejor "muestra" de amor que una mujer puede recibir es el sentimiento del placer puro: si su amada le aceptase como Salada, es decir, si accediera a poner "entre sus manos trémula su mano", su gozo sexual la persuadiría de que él realmente siente su amor "divino" por ella.

Es la apariencia atractiva de la amada que alimenta el discurso de amor "platónico" en el que da rienda suelta a su frustrado apetito sexual que con tan poco éxito intenta esconder o sublimar. En vez de domar sus bajos instintos, comportándose con respeto hacia la mujer, elige actuar con caprichosa irresponsabilidad, manipulando el "mezquino idioma" con un arte que da a entender exactamente lo contrario, a saber, el lenguaje indócil del hombre no sabe controlar sus instintos. La

---

26 También en este caso hay una referencia extratextual: la noche del alma, en efecto, recuerda particularmente la noche sombría que sufre el yo "cínico" de *El Diablo Mundo* por la misma pérdida de la fe en Cristo (Espronceda, 2013: 245).

contradicción se destapa retórica y formalmente bajo el mecanismo de esa dialéctica irónico-paródica:

> Yo quisiera escribirle, del hombre
> domando el rebelde, mezquino idioma,
> …
> *Pero* en vano es luchar; que no hay cifra
> capaz de encerrarle…[27]

Si a este "yo" le resulta imposible expresar su amor de manera espontánea es porque, en el fondo, sabe que se trata de un ruin apetito. De ahí "Yo sé" con que arranca el poema.[28]

Bécquer desenmascara este pervertido discurso para hacernos tomar conciencia de cómo los poetas de la tradición patriarcal manipulan en forma velada el idioma a fin de esconder los vanos sueños de poder. Este deseo reprimido se proporciona por medio de corroboraciones adicionales, esto es, se manifiesta en otros poemas. La rima XXXIX tal vez sea otro de los ejemplos más evidentes:

> ¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
> es altanera y vana y caprichosa;
> antes que el sentimiento de su alma
> brotara el agua de la estéril roca.
>
> Sé que en su corazón, nido de sierpes,
> no hay una fibra que al amor responda;
> que es una estatua inanimada...; pero...
> ¡es tan hermosa! (Bécquer, 1989: 264)

También en este caso se ha gastado bastante (mala) tinta sobre la exégesis de la composición. Sebold afirmó que esta ilustra "la insistente tendencia idealizadora de Gustavo".[29] Otros, como Romero Tobar, simplemente se han concentrado en las referencias de la tradición literaria que han permitido ponderar los defectos de la mujer más que en su significado intrínseco.[30] Si nos fijamos en el primer verso, notare-

---

27 De acuerdo con el ya mencionado principio de contradicción "sí, pero no".

28 En la segunda de las *Cartas literarias*, Bécquer advierte a su amada que "no siempre la verdad es lo más sublime", afirmando que "cuando un poeta te pinte en magníficos versos su amor, duda. Cuando te lo dé a conocer en prosa y mala, cree" (Bécquer, 1995: 354). La forma fascinante que causan los "magníficos versos" no necesariamente oculta el propósito ético de atender a las necesidades del Otro con responsabilidad.

29 Véase nota 8 del texto citado.

30 En una dimensión donde, en el fondo, nunca se deprende del contraste idealizador y romántico. De todas formas, tales referencias serían: la fuente que Moisés hizo manar de la roca de Horeb, la belleza de la estatua que tallara Pigmalión y el "nido de sierpes" que ensombrecen varios poemas del *Intermezzo* heineano. Véase Bécquer (2000).

mos que el sevillano usa el verbo "decís", es decir, se está dirigiendo a más interlocutores. Sin embargo, aquí también el componente irónico surge por medio de la conciencia de la contradicción. En efecto, la serie de connotaciones negativas contrastan de nuevo con la adversativa "pero" y, además, con la exclamación contraria "¡es tan hermosa!"; irónicamente, Bécquer está ridiculizando al yo que acusa a la mujer "hermosa" de ser precisamente lo que él secretamente tanto hubiera anhelado que ella fuera: una "estatua inanimada".[31] Al igual que la rima I, entonces, no doma sus bajos instintos, no muestra algún respeto a la amada (a diferencia de lo que supone el ideal neoplatónico); lo que quiere es una mujer "vana y caprichosa", sí, pero que a la vez es "tan hermosa" porque satisface su vil apetito.

Acabamos de ver tan solo dos rimas y el espacio disponible no nos permite desentrañar más casos. Aun así, ya se nota que Bécquer usa el código previamente establecido con el fin de hacer explotar las contradicciones y las absurdidades que se suelen solapar. El autor de las *Rimas* da a cada lector la posibilidad de elegir libremente cómo leer sus textos, con la conciencia, sin embargo, de que su poesía se divide en dos caminos: por un lado, el de la sublimación (la forma) y, por otro, el de la ironía y de la parodia (el contenido).

La crítica del ideal neoplatónico pasa por ecos de voces externas capaces de cuajar una especie de paralelismo entre el código burlado y el código "burlador". Cuando hablamos de código "burlado", no nos referimos (o al menos, no totalmente) a los grandes poetas de la poesía clásica española tales como Fray Luis de León y San Juan de la Cruz; el blanco becqueriano es aquel poeta que, en la casi contemporaneidad del sevillano, recupera esa tradición de manera artificial y estancada. Dichas connotaciones, por lo visto anteriormente, parecen coincidir con la figura de Espronceda. Pero, ¿por qué se convierte en el primer blanco de la caricaturización que se lleva a cabo? En algunos pasajes de *El Diablo Mundo*, este autor nos sugiere una idea de añoranza hacia una idealización neoplatónica de la mujer por la que el yo se siente tan atormentado hasta perder el sueño. En efecto, el romántico desengañado no descansa cuando duerme porque incluso en sueños sufren por la pérdida de la "ilusión risueña":

31 La realización irónica del poema, en este ejemplo concreto, favorece otro tipo de recurso meramente lingüístico. Si, como ya hemos dicho, la ironía surge de la contraposición de situaciones opuestas, encubriendo o sugiriendo tal contraste la cara verdadera de los hechos, la lengua irónica, al ofrecer una emoción condensada en una experiencia intelectual, "tiende a corregir la apariencia pública de lo real desde su sustancialidad" (López Castro, 2002: 171). Una razón, por cierto, que explicaría el motivo por el que, dentro de una sociedad literaria impregnada de composiciones extensas, Bécquer evita los poemas largos y abunda en poemas breves.

> Dicha es soñar cuando despierto sueña
> el corazón del hombre su esperanza,
> su mente halaga la ilusión risueña,
> y el bien presente al venidero alcanza. (Espronceda, 2013: 2011)

Hay otro pasaje en donde claramente se pone de relieve el insomnio sentimental del sujeto romántico:

> es fama que soñó... Y he aquí una prueba
> de que nunca el espíritu reposa. (2013: 2011)

Como podrá notarse, el romántico desengañado no encuentra la paz ni siquiera cuando duerme o, mejor dicho, hasta en sueños llora la evaporación de su ideal. El problema, para el sevillano, es justo eso: la condición de insomnio se debe a que, a este romántico, le remuerde la conciencia por su rechazo a darle la cara a la realidad. Esto, pues, es lo que parodia Bécquer en la rima LXVIII:

> No sé lo que he soñado
> en la noche pasada;
> triste, muy triste debió ser el sueño,
> pues, despierto, la angustia me duraba.
>
> Noté al incorporarme
> húmeda la almohada,
> y por primera vez sentí, al notarlo,
> de un amargo placer henchirse el alma.
>
> Triste cosa es el sueño
> que llanto nos arranca;
> mas tengo en mi tristeza una alegría...
> ¡Sé que aún me quedan lágrimas! (Bécquer, 1989: 320-321)

El mismo romántico se alegra cuando despierta y se da cuenta de que todavía le quedan lágrimas: la almohada, en cambio, todavía húmeda, le indica que ha estado llorando toda la noche. Entonces se muestra colmado de un amargo placer[32]. No obstante, en la interpretación becqueriana, la voz romántica emplea dicho lenguaje para censurar la culpa que sufre. Enmascara así el remordimiento que experimenta a causa de su insensibilidad hacia el mundo que le rodea. En ese sentido, el romántico intenta acallar su mala conciencia, haciéndose pasar por un ser dotado de superioridad. De aquí, otra vez, el uso del mecanismo

32 Tampoco el concepto de "amargo placer" resulta meramente casual, puesto que proceden de los versos introductorios de la obra maestra espronceda: "voz de amargo placer, voz dolorosa/ […] /voz que recuerda conmovida/ el bien pasado y la ilusión perdida" (EspronCEda, 2013: 179).

de contradicción para ridiculizarlo: la adversativa "mas" nos da a entender que, al anunciar su sufrimiento, el romántico se presenta no solo como alguien vivo, sino también como un muerto en vida o, como diría Bécquer en la rima LVI, un ser "sin gozo ni dolor".

Si hasta ahora el autor de las *Rimas* ha ridiculizado la idealización renacentista en cuento objeto de deseo, en la rima XI, en cambio, se burla del afán de búsqueda de un ideal femenino sin cuerpo ni referente sensible:

> -Yo soy ardiente, yo soy morena,
> yo soy el símbolo de la pasión
> de ansia de goces mi alma está llena.
> ¿A mí me buscas? -No es a ti: no.
>
> -Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;
> puedo brindarte dichas sin fin;
> yo de ternura guardo un tesoro.
> ¿A mí me llamas? -No, no es a ti.
>
> -Yo soy un sueño, un imposible,
> vano fantasma de niebla y luz;
> soy incorpórea, soy intangible;
> no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú! (Bécquer, 1989: 210-211)

Dentro de nuestra labor comparativa que supone el estudio de la ironía y de la parodia en estas composiciones, la rima XI es la que más ecos líricos guarda con respecto al poema "A Jarifa en una orgía". Esta vez, no nos concentramos en la "paz de los sepulcros", sino en la indiferencia que Espronceda muestra tanto hacia el ideal de la mujer celestial como hacia el de la terrenal y en el ideal femenino que procede de un mundo que no es de este mundo:

> Yo quiero amor, quiero gloria,
> quiero un deleite divino,
> como en mi mente imagino,
> como en el mundo no hay
>
> …
>
> Pasad, pasad en óptica ilusoria
> y otras jóvenes almas engañad:
> nacaradas imágenes de gloria,
> coronas de oro y de laurel, pasad.
>
> Pasad, pasad mujeres voluptuosas,
> con danza y algazara en confusión;
> pasad como visiones vaporosas
> sin conmover ni herir mi corazón. (Espronceda, 2006: 222 y 224)

Como puede verse, el romántico de Espronceda anhela la fama, la eternidad, algo que no puede conseguir en el mundo terrenal. Bécquer,

por su parte, y partiendo de una voz enmarcada como la del autor del *Diablo Mundo*, parodia exactamente su necia búsqueda de un ideal imposible. Para abordar el poema de una forma correcta, cabe preguntarse si la referencia a Espronceda se circunscribe tan solo a los versos recién mencionados o si, en cambio, se constata una intertextualidad más amplia. Pues bien, resulta que en el poema objeto de nuestro análisis hay más elementos de la obra espronceda: la mujer morena "símbolo de la pasión", "ardiente", recuerda particularmente a la Salada del *Diablo Mundo*, es decir, a una mujer capaz de seducir y de despertar el amor erótico;[33] por otra parte, el estereotipo de la mujer rubia con sus "trenzas de oro" y que "de ternura" guarda "un tesoro" remite a un breve verso del "Canto a Teresa", donde nos topamos con una mujer soñada por el anciano quien con nostalgia la recuerda así: "la mujer y la voz de su dulzura/ que inspira al alma celestial ternura" (Espronceda, 2013: 225). Con estas bases, pues, Bécquer se ríe del romántico que, a cambio de ambos ideales, a cambio de un amor terrenal y verdadero, elige una mujer "incorpórea": "un vano fantasma de tiniebla y luz" sin encarnación alguna.

Con todo, falta un elemento más para que podamos hablar de subversión irónico-paródica en esta rima. Si, desde el punto de vista de la forma, hemos visto que nuestro autor aprovecha de una voz enmarcada para cuajar su crítica, ¿qué ocurre desde el punto de vista del contenido y de la palabra poética? Mediante la esencialidad del lenguaje, el sevillano recurre a otro principio fundamental de la ironía: la distancia entre "el deseo de lo absolutamente otro y su expresión" (López Castro, 2002: 170-171). Volvamos a la última estrofa de la rima: "–Yo soy un sueño, un *imposible*, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. *–¡Oh, ven; ven tú!*".[34] Subrayamos una tensión, un margen entre los dos opuestos (es decir, entre lo imposible y lo deseado) capaz de fundar una resistencia marcada por la sorpresa. La ironía mantiene la distancia y, en segunda instancia, provoca la interrupción de lo discursivo, introduce la desilusión. De aquí la importancia absoluta y central de la forma dialogada del texto.

Lo que queda claro, tras este primer enfoque irónico-paródico de las *Rimas*, es que Bécquer era perfectamente consciente de que, para la verdadera poesía, el neoplatonismo y la condición del piadoso desengañado representaban la insoportable antítesis del contacto que el poeta debía tener con la realidad. No era necesario buscar un más allá para

33 Ahora más que nunca, la lectura del *Diablo* Mundo es imprescindible, ya que las referencias se detectan a parir de varios puntos o pasajes de la obra. Reconstruyendo las características de la Salada, vemos que se describe como una mujer de "negra cabeza riza" (239) que da "a su pasión salida" (290) con su cuerpo voluptuoso de "redondas formas" (287) y su "furor ardiente que al amor provoca" (304).

34 La cursiva es nuestra.

construir la esencia de la poesía, así como tampoco hacía falta avergonzarse de la propia existencia terrenal, puesto que es justo allí cuando la poesía adquiere su gran autenticidad. Y si se ha podido demostrar con algunas de las varias rimas que corroboran este aspecto, la pregunta siguiente se hace imprescindible: ¿qué tipo de trato recibe la identidad romántica, dentro de este mecanismo de subversión?

La clave exegética es la misma: Bécquer no tolera a aquella persona –y, en concreto, a aquel sujeto romántico– que huye de la realidad contingente en lugar de enfrentarse a ella. Tal vez el eslabón que une el afán neoplatónico con la identidad romántica sea, en primer lugar, la famosa rima XV:

> Cendal flotante de leve bruma,
> rizada cinta de blanca espuma,
> rumor sonoro
> de arpa de oro,
> beso del aura, onda de luz,
> eso eres tú.
>
> ¡Tú, sombra aérea que cuantas veces
> voy a tocarte, te desvaneces!
> ¡Como la llama, como el sonido,
> como la niebla, como un gemido
> del lago azul!
>
> En mar sin playas onda sonante,
> en el vacío cometa errante,
> largo lamento.
> del ronco viento,
> ansia perpetua de algo mejor,
> eso soy yo.
>
> ¡Yo, que a tus ojos, en mi agonía
> los ojos vuelvo de noche y día;
> yo, que incansable como demente
> tras una sombra, tras la hija ardiente
> de una visión! (Bécquer, 1989: 221-222)

Es muy importante el uso de los pronombres. Ese tú no es un tú material ni encarnado.[35] En este caso no aparece la persona de carne y

35 Díez Taboada ha establecido una relación lingüística de este poema con pasajes del *Estudiante de Salamanca* y del *Diablo Mundo*. Dada por segura el contacto entre la rima y las reminiscencias romántica, el crítico subraya la importancia de la lectura de los textos espronceda nos durante la adolescencia del sevillano. Citando las palabras de Cristóbal Castro, dice de él: "El poema es hijo de Espronceda por su estilo afectado y desigual […] hace [Bécquer] lo que en pintura se llama una réplica" (cit. en Díez Taboada, 1965: 29).

hueso, sino que son elementos tomados de la naturaleza, con un carácter etéreo común. Los elementos en los que queda cifrado ese tú son la bruma y la espuma, algo que es creado en la naturaleza. Además, estas imágenes son de una materialidad etérea y casi inasible. Son algo intangible que no permanece, como es el caso de la música que se genera. Por su parte, el yo se caracteriza por tener un ansia perpetua de tener algo mejor, un deseo de ir más allá. Es la constatación de la insatisfacción, porque sabe que aquello que persigue es casi un fantasma.[36]

Ahora bien, como ya hemos aprendido a lo largo de las rimas anteriores, está claro que esta también guarda una exégesis ambivalente que se podrá desentrañar en la medida en que nos apoyamos en los referentes intertextuales. Este *tú* a que se dirige el poeta, según lo que apunta Taboada (1965: 29), parece recuperar el ideal literario de Elvira, la blanca figura que en *El Estudiante de Salamanca* cruza ondeante en la noche:

> ¡Una mujer! ¿Es acaso
> blanca silfa solitaria,
> que entre el rayo de la luna
> tal vez misteriosa vaga?
>
> Blanco es su vestido, ondea
> suelto el cabello a la espalda… (Espronceda, 2013: 95-96)

Ya a principios de la segunda parte del *Estudiante* divisamos algunos elementos que se asemejan bastante con la mujer ideal de la rima XV (como el vestido blanco). Aun así, la vestidura de la mujer entre Espronceda y Bécquer desemboca en una coincidencia de vocabulario todavía más fuerte en otro pasaje (anterior) del *Estudiante*:

> Así como vaga *sombra de luz y de nieblas*,
> mística y *aérea* dudosa *visión*.
> ya brilla o la esconden las densas tinieblas
> cual dulce esperanza, cual vana ilusión. (90)[37]

Cambia la combinación de los sustantivos con los adjetivos (por ejemplo, "sombra de luz" en Espronceda y "onda de luz" en Bécquer), pero el sentido no. Entrevista la mujer del "vestido blanco", esta som-

---

36 Casi es inútil recordar que este deseo de unión ya se percibía en la mística de San Juan (y en las *Leyendas* queda aún más patente). El *Cántico espiritual*, si bien desde la unificación con Dios que colma el corazón de hombre, el *yo* pregunta a la naturaleza por su amado: "¡O bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado!,/ ¡o prado de verduras de flores esmaltado!,/ dezid si por vosotros a passado" (San Juan de la Cruz, 1983: 250).

37 La cursiva es nuestra

bra "aérea", la vamos persiguiendo junto con el protagonista del *Estudiante*, don Félix.[38]

En estas imágenes, pues, aparece clara la fusión de determinadas formas de la naturaleza con el vestido blanco de la mujer al igual que en la rima XV, "donde la vestidura queda ya rota y difuminada en el trastorno de lo metafórico" (Díez Taboada, 1965: 30). A la vez, cabe afirmar que las "ansias perpetuas de algo mejor" son las mismas que las de Adán en *El Diablo Mundo*, cuando dice:

> Adán súbito siente
> volar queriendo, sin saber adónde
> del corazón ardiente
> la *perpetua ansiedad* que en él se esconde. (Espronceda, 2013: 374)

Sin embargo, como ya estamos acostumbrados, Bécquer no recoge una referencia por mero azar. Este romántico que corre "demente/ tras una sombra, tras la hija ardiente/ de una visión" constituye, para el poeta sevillano, la encarnación del ser que malgasta todas sus energías en una carrera cuya meta no es sino un simulacro absurdo (Mizrahi, 1998: 161); el mundo real, en cambio, donde sus sentimientos supuestamente deberían reflejarse en algo que existe, queda abandonado.

La búsqueda de un imposible es una imagen consolidad en la literatura: ¿por qué Bécquer debería recuperar ese tópico para reproducirlo mecánicamente? A su juicio, de tanto preocuparse por el primer y último principio de la existencia, el romántico jamás se ha inquietado por la existencia en sí. Por lo tanto, la búsqueda "de algo mejor" no es sino una excusa para disfrazar su temor a la verdad del aquí y ahora.[39]

---

38 A medida que vamos leyendo van resonando versos como "la figura envuelta en blancas ropas" (123) va formándose ante nuestros ojos "su forma gallarda" que "dibuja en las sombras el blanco ropaje que ondeante se ve", como fugitiva vela "que la confunde la espuma del mar" (125).

39 La rima II, tan conocida por ser la que "define" la figura del poeta, en realidad puede considerarse como una parodia del verso esproncediano "vamos andando sin saber a dónde" (Espronceda, 2013: 249). Frente a lo aparentemente conmovedor que podría ser esta rima, Bécquer ridiculiza al romántico que se muestra disparado al azar al mundo, en el que vaga extraviado sin conocer el destino de su trayectoria existencial:

> Saeta que voladora
> cruza, arrojada al azar,
> sin adivinarse *dónde*
> temblando se clavará;
> …
> Ese soy yo que al acaso
> cruzo el mundo sin pensar
> de dónde vengo ni a dónde
> mis pasos me llevarán (Bécquer, 1989: 185-186)

A medida que avanzamos en la lectura de las *Rimas*, los componentes irónico-paródicos se revelan cada vez más determinantes para la explotación del individuo romántico. Una figura que reniega de la realidad, para Bécquer, no puede contribuir al desarrollo de una poesía auténtica y arraigada en la contingencia del mundo concreto. La sed de infinito es la sed de la nada, y esto es lo que se constata en la rima LXVII:

¡Qué hermoso es ver el día
coronado de fuego levantarse,
y a su beso de lumbre
brillar las olas y encenderse el aire!

¡Qué hermoso es tras la lluvia
del triste otoño en la azulada tarde
de las húmedas flores
el perfume aspirar hasta saciarse!

¡Qué hermoso es cuando en copos
la blanca nieve silenciosa cae,
de las inquietas llamas
ver las rojizas lenguas agitarse!

¡Qué hermoso es cuando hay sueño,
dormir bien... y roncar como un sochantre...
y comer... y engordar!... ¡y qué fortuna
que esto sólo no baste! (Bécquer, 1989: 318-319)

Las tres estrofas iniciales podrían formar la "primera parte" del poema. Como bien notará nuestro lector, cada una de ellas describe la hermosura de una estación del año: el amanecer del verano con su luz brillante (a través de términos como "día", "fuego", "beso de lumbre"); la lluvia de otoño con su atmósfera melancólica ("azulada tarde", "húmedas flores", "triste Otoño"); y la nieve en invierno con el calor de las llamas ("inquietas llamas" y "rojizas lenguas"). En definitiva, se evidencia un mecanismo racional de aparente corte cristiano.[40]

Las últimas palabras suenan a evocación evangélica, pero con una diferencia. Si, en el *Evagelio de San Juan*, Jesús, poeta por excelencia, es consciente de dónde ha venido y adónde va porque posee la verdad, es decir, la luz de Dios (Mizrahi, 1998: 163), el poeta parodiado no ve la luz de Dios. En consecuencia, solo raras veces ("al acaso") cesa de preguntarse a sí mismo de dónde ha venido y adónde va.

40 Cada rima analizada parece tener una referencia a la poesía de Espronceda, ya sea por las expresiones ya sea por los términos empleados. Este último es el que se corrobora en esta composición. El concepto de "hermosura" lo encontramos también en otros versos de *Diablo Mundo* como "¿Quién a parar alcanza la carrera/ del mundo *hermoso* que al placer convida?" (2013: 239 [la cursiva es nuestra]). Aun así, y lo veremos enseguida, la ironía empleada en este poema tiene una complejidad más sutil.

Introducidas por la exclamativa "qué", las tres estrofas se estructuran a partir de un esquema simétrico según el cual los dos primeros versos describen una estación del año, mientras que los últimos enseñan la sensación que se produce con imágenes tópicas consolidadas en la tradición literaria. Al llegar a la última estrofa, que es también la única de la segunda parte del poema, la rima da un repentino giro de tuercas. El poeta quiere hablarnos de la exaltación de los sentidos, del placer sensual que procede de la contemplación de la naturaleza, si bien no del mismo modo que en las estrofas anteriores. Aquí también se arranca con la exclamativa "¡Qué hermoso es…!", pero el poeta no sigue el recorrido del paisaje natural, sino que vuelve su mirada hacia sí mismo y expresa el primitivismo de sus necesidades naturales ("dormir bien", "roncar como un sochantre", "comer", "engordar"). Ya esto, de por sí, nos ofrece datos suficientes como para indicar que estamos ante un poema irónico: hay un contraste entre el lirismo contemplativo, "clásico", de las primeras tres estrofas y el "coloquialismo" de la última[41]. Pero el *clímax* de la comunicación irónica se sitúa en el último verso de la composición, donde la palabra "fortuna", reforzada por la conjunción "y" (que por elipsis podría leerse "y sin embargo"), exalta la distancia irónica del autor sobre la absurda sed de infinito del romántico.[42] El cambio de registro, finalmente, revela la condena de su fe ciega

41 No solo hay términos como "comer", "engordar", "roncar" y "sochantre" –que son absolutamente inoportunos con respecto al género lírico–, sino que incluso el ritmo marca la ironía del texto. El hecho de recurrir a puntos suspensivos y al polisíndeton permite forzar una lectura lenta y pausada de la estrofa.

42 Como es bien sabido, en el manuscrito del *Libro de los gorriones* Bécquer no utilizó al principio el término "fortuna" sino "desgracia" de tal manera que el verso final era "¡…y que *desgracia* que esto solo no baste!" (1868: fol. 548). La palabra fue raspada y, en su lugar, se puso la que conocemos. Según algunos críticos, y en particular según lo que anotó Pageard en su edición de las *Rimas*, dicho cambio varió considerablemente la conclusión del poema: "la sustitución de la palabra *desgracia* por *fortuna* da a esta conclusión la forma de una paradoja y al conjunto del poema el aspecto de una sátira del epicureísmo. Esto queda en acuerdo con lo que conocemos del temperamento y de la manera de vivir de Bécquer. Como las ediciones no recogieron la corrección *fortuna*, sin duda juzgada insolente, no se puede atribuir razonablemente esta modificación a los amigos del poeta. Concluimos que es obra de Bécquer y debe ser conservada" (Pageard, 1972: 318). Es muy probable que fuese Bécquer el que aportó autónomamente la corrección; pero el punto, consideramos nosotros, no es eso. Dentro de la concepción irónico-paródica que guarda la composición, Bécquer quiere que la transmisión del mensaje se lleve a cabo de la manera más eficaz posible. No se trata de ser más o menos becquerianos en el empleo de las palabras, a diferencia de lo que apuntó Sebold (1989: 319). Tanto *fortuna* como *desgracia* manifiestan claramente la intención de ridiculizar al romántico, aunque desde dos enfoques paralelos que nosotros llamaremos "contingente" e "idealista": con *desgracia* se evidencia la absurda nostalgia por la esperanza evaporada (enfoque contingente); con *fortuna*, en cambio, se afirma que la naturaleza del hombre va más allá del placer diferenciándose del resto de los seres vivos (enfoque idealista). Ambas palabras tienen una función irónica. No obstante, la elección de *fortuna* quizá se deba a que la contradicción comunicativa del mensaje irónico resultaría más fuerte si se insistiera en el afán ideal del sujeto parodiado.

hacia un mundo ideal que, para el autor de las *Rimas*, no tiene ni pies ni cabeza. Desde su perspectiva crítica, solo sienten nostalgia de la fe quienes escapan de la verdad, quienes no se comprometen con su propia persona, quien no se pone en tela de juicio porque creen que la causa de su dolor procede constantemente de fuera. Como no despiertan los sentidos hacia una nueva visión de las cosas de lo real y concreto, quedan atrapados en un idealismo de eterno retorno.[43]

La perspectiva de este tipo de romántico, independientemente de que proceda de Espronceda o de cualquier otro autor de esa corriente, lleva a una ceguera incompatible con lo que la realidad exige. Puesto que el romántico no aprehende la realidad mudable de las cosas y simplemente se apoya en tópicos agotados, para este nada nuevo existe en el mundo y cae en un patético estado de apatía. Es lo que constatamos en la rima LVI:

> Hoy, como ayer, mañana como hoy,
> y ¡siempre igual!

43 Según lo que ha comentado Mizrahi (1998: 175), Bécquer está actuando a partir de la construcción de una *metaironía*, es decir, una ironía sobre la ironía que supuestamente hizo Espronceda acerca del mecanismo racional de orden los elementos naturales. Fíjese en estos pasajes del *Diablo Mundo*:

> y aquí renegar quiero
> de la literatura
> y de aquellos que buscan proporciones
> en la humana figura
> y miden a compás sus perfecciones.
> ¿La música no oís y la armonía
> del mundo, donde el apacible ruido
> del viento entre los árboles y flores,
> se oye la voz del agua y melodía
>
> …
>
> y las de mil colores,
> nubes blancas, y azules, y de oro,
> que el cielo a trechos pintan;
> la blanca luna, el estrellado coro
> no veis, y negras sombras a lo lejos,
> y entre luz y tinieblas confundidos,
> el horizonte terminar perdidos
> negros velos y espléndidos reflejos?
> Y la noche y la aurora...
> Pues entonces…Mas basta. (376-377)

En realidad, más que una desacreditación de la visión exaltada por tal "mecanismo", los versos que la estudiosa ha puesto de relieve parecen ser más bien una resignación, una renuncia por parte del protagonista que una ironía romántica sobre el entendimiento racional de la Naturaleza. ¿Qué sentido tendría ironizar sobre algo que un autor antecedente, que encima es el blanco de la subversión becqueriana, ya ha puesto en tela de juicio?

Un cielo gris un horizonte eterno,
y andar... andar.

Moviéndose a compás, como una estúpida
máquina, el corazón;
la torpe inteligencia, del cerebro
dormida en un rincón.

El alma, que ambiciona un paraíso,
buscándolo sin fe;
fatiga sin objeto, ola que rueda
ignorando por qué.

Voz que incesante con el mismo tono
canta el mismo cantar;
gota de agua monótona que cae,
y cae sin cesar.

Así van deslizándose los días
unos de otros en pos,
hoy lo mismo que ayer..., y todos ellos
sin goce ni dolor.

¡Ay! ¡a veces me acuerdo suspirando
del antiguo sufrir!
¡Amargo es el dolor, pero siquiera
padecer es vivir! (Bécquer, 1989: 293-294)

El ritmo sugiere monotonía y un cansancio por la vida. Es una vida que carece de significado, es un corazón muerto que no late en el fondo al tener mitigado el deseo y, para amplificar esta sensación, se elaboran imágenes del de la vida como sufrimiento hasta reminiscencias cristiano-estoicas.[44] De hecho, el poema arranca con una insensibilidad hacia al pasado, el presente y el futuro: "Hoy como ayer, mañana como hoy". Con razón Sebold (1989: 32) señala cierto emparejamiento entre esta rima y uno de los famosos sonetos de Quevedo:

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado

Como se podrá notar, las palabras "ayer", "hoy" y "mañana" se emplean con el mismo sentido en ambos poemas para hacer referirse al ininterrumpido paso del tiempo. Llama la atención la marcada seme-

44 En su estudio introductorio sobre las *Rimas* (1989: 30), Sebold ha destacado la recuperación de "figuras retóricas y giros estilísticos que son característicos de esa ascética cristiana que se expresa por el *contemptus mundi*, o desprecio del mundo".

janza, aunque es difícil pensar que haya habido un contacto directo entre el sevillano y el poeta del Segundo Siglo de Oro. Por lo dicho hasta ahora, es más probable un acercamiento por medio de un contacto con un autor "intermediario". Si retomamos "El mendigo" de Espronceda, escucharemos una idea muy similar:

> Y para mí no hay *mañana*,
> ni hay *ayer*;
> olvido el bien como el mal,
> *nada me aflige ni afana*;
> me es igual para mañana
> un palacio, un hospital. (Espronceda, 2006: 197)

Comprobamos una relación bastante cercana entre Bécquer y el poeta de Badajoz en lo que viene siendo la insensibilidad del sujeto romántico hacia la vida sensible. Lo que cambia, por supuesto, es la forma de tratar el tema. En la rima LVI, el romántico parodiado recuerda con nostalgia "su antiguo sufrir" porque, sugiere Gustavo Adolfo, prefiere su pasado tormento en vez del hastío de la muerte en vida en que se encuentra ahora (Mizrahi, 1998: 177): de hecho, en los versos finales, el poeta dice que "¡Amargo es el dolor, pero siquiera padecer es vivir!". Mediante la toma de distancia que comunica el matiz irónico de este enunciado, nuestro autor reitera su crítica hacia el patetismo de que se impregna la víctima del poema. Apenas este romántico se convierte en un muerto en pie, evoca con nostalgia su padecimiento abstracto, sin pensar en el verdadero "antiguo sufrir": el dolor concreto que padecían los individuos a causa de la lucha por la existencia. De hecho, para Bécquer, las personas del pasado sufrían por la ausencia del bienestar que pudiera procurar el progreso social y civil. Su bienestar dependía del propio esfuerzo de adaptación o de superación de los obstáculos surgidos con el tiempo.

Claro, ¿qué sentido tiene recuperar el discurso ascético del romántico? La razón podría ser bastante sencilla: la víctima de la parodia becqueriana *huye* de las circunstancias y se deja llevar por el fatalismo de un *contemptus mundi* en que reprime el portamento de autómata que hipócritamente define al sujeto romántico. Tiene la inteligencia y la sensibilidad entorpecidas por sus ideas fijas y desliza sus días "unos en otros en pos, hoy lo mismo que ayer…y todos ellos sin gozo ni dolor". Por este motivo, los códigos literarios establecidos previamente, gastados hasta el agotamiento, no son sino manifestaciones de abstracciones comercialmente cómodas y utilizables en cualquier momento a que Bécquer, evidentemente, se está oponiendo. Al fin y al cabo, la cuestión sigue siendo la misma: las voces poéticas que se desentienden del *hic et nunc* para instalarse en su sueño de humo no facilitan que las cosas progresen. Y cuando se definen como "revolucionarias", estas se están poniendo un disfraz, pues disfrazan su conservadurismo bajo el rechazo a la sociedad burguesa. Es verdad que Bécquer también admite el hecho de que no hay fundamentos sólidos sobre los cuales apoyar la

existencia individual. No obstante, el misterio de la realidad es la clave, el valor supremo de la vida gracias al que se podrá construir la nueva poesía. Solo así quedarán aún más calcificados los versos de la famosa rima IV: "mientras haya un misterio para el hombre, / ¡habrá poesía!".

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, la lírica del sevillano tiene una identidad muy bien definida y, asimismo, bastante antitética a la figura con que solemos familiarizarnos "filológicamente" al principio. No cabe duda alguna que, en la poesía española, Bécquer ha sido el primero que fusionó la palabra poética con los aspectos más consolidados de la modernidad literaria. Sin embargo, ¿cuánto somos conscientes de eso? Como ya recordaba Manuel Mantero, "conviene, en definitiva, una revisión del papel de Bécquer como inaugurador de la poesía de nuestra época" (1991: 213); tal revisión, por otra parte, tiene que abarcar no solo el papel del sevillano en la historia literaria, sino también su biografía, su obra en verso y en prosa y sobre su historia crítica.

El camino que ha trazado la crítica becqueriana más reciente resulta correcto, pero todavía queda mucho por hacer. ¿A qué se debe el enorme reconocimiento de un autor cuya poesía ha sido unas veces encomiada como poesía del amor, la intuición, lo inefable, el misterio, otras tachada de cursi, poco original, inmadura o incomprendida? ¿Tan solo a su encanto? Nos cuesta bastante creerlo. Más bien, parece que ese enigma "inexplicable" no es tanto Bécquer ni su obra, sino lo que se ha dicho sobre ambos a lo largo de varias décadas, que Bécquer ha gozado tanto de una apropiación popular de su obra (donde el famoso verso "poesía eres tú" se ha convertido ya en una especie de eslogan) como de una crítica erudita que ha insistido en hallar aspectos objetivos de una lirica totalmente distorsionada. El uso de la parodia y de la ironía en las *Rimas* nos da a entender que es preciso emprender una exploración atenida tanto a lo "dicho" como a lo "no dicho": hay una voz que orquesta la estilización y la parodia aprovecha del canon poético preexistente (basado en el misticismo y el neoplatonismo) para ofrecer una perspectiva diversa. La poesía necesita una autenticidad que comienza a partir del contacto directo con la experiencia del mundo contingente. Por ello, la ironía (en la retórica) y la parodia (en la forma) sirven para desenmascarar el estancamiento de convenciones culturales y sociales que no hacen sino respaldar valores como el egocentrismo, el fanatismo, la ausencia de alteridad y el miedo al cambio. El arte también manifiesta la trasformación del hombre y de la sociedad y, como demuestra a menudo la historia literaria, la manera más contundente de constatar tal evolución estriba en ridiculizar o poner en tela de juicio los rasgos de una tendencia ya desgastada (que en siglo XIX coincidía con el neoplatonismo y el exacerbado subjetivismo romántico).

Con todo, cabe especificar un último elemento. Bécquer será siempre el poeta que logró cuajar la esencialidad, la pureza y, fundamental, la autenticidad de la lírica española mediante un proceso creativo donde la experiencia terrenal se convierte en el motor de arranque de cualquier tipo de producción en verso. Es justo esa necesidad que llevó al poeta andaluz a elaborar una poética profundamente ambigua, cuya maestría consiste en la perfecta ingenuidad o, si queremos, en el aparente descuido con que se representa la situación, el sentimiento o la imagen (Sebold, 1983: 216). Tras esta fachada, se esconde un ser humano mucho más consciente de lo que le rodea y, sobre todo, más consciente de lo que no es poesía para él. De ahí la constante referencia al modelo poético clásico y al efervescente subjetivismo romántico para que, gracias a subversión irónico-paródica, pueda trazar un camino distinto.

OBRAS CITADAS

Allemann, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire." *Poétique*. Núm. 36, 1978: 385-398.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus, 1975.

Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones. Colección de proyectos, argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se consumirán o no según sople el viento*. MSS/13126, fols. 1-600, Biblioteca Nacional de Madrid.

—-. *Rimas*. Edición de Russel P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

—-. *Rimas*. Edición anotada por Robert Pageard. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

—-. *Obras completas I. Narraciones; Cartas literarias a una mujer; Desde mi celda; Libro de los gorriones, Artículos, crónicas y cuadros Miscelánea*. Edición de Ricardo Navas Ruiz. Madrid: Turner, 1995.

—-. *Rimas, Otros poemas, Obra en prosa*. Introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

—-. *Desde mi celda*. edición de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Cátedra, 2004.

Bonafin, Massimo. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: UTET Libreria, 2001.

Booth, Wayne C. *Retórica de la Ironía.* Madrid: Taurus, 1984.

Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

Brown, Rica. "The Bécquer legend." *Bulletin of Spanish Studies*. Núm. 1, 1941: 4-18.

Cruz, San Juan de la. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1983.

—-. *Poesía completa y comentario en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún. Barcelona: Planeta, 1997.

Del Pino Cabello, Juan Manuel. "Algunas observaciones sobre el neoplatonismo becqueriano." *DICENDA, Cuadernos de filología hispánica*. Núm. 5, Madrid: Ed. Univ. Complutense, 1986: 91-101.

Díez Taboada, Juan María. *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las* Rimas *de G. A. Bécquer*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Doña Manuela. Biblioteca Nacional de Madrid. [hemerotecadigital.bne.es].

Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca*; *El Diablo Mundo*. Edición de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 2013.

—-. *Obras completas*. Edición de Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 2006.

Estruch Tobella, Joan. *Bécquer: vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020.

—-. “El compromiso político de Bécquer.” *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 496, 1991: 101-108.
—-. “Bécquer, ¿un romántico rezagado?” Cuevas García, Cristóbal; Baena, Enrique, eds. *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 1993: 293-302.
Ferrán, Augusto. *La Soledad*. Prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer, edición de Francisco Robles, Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.
García Montero, Luis. *Gigante y Extraño. Las Rimas De Bécquer*. Madrid: Tusquets, 2001.
García Rodríguez, María José. “De la parodia como intergénero.” *Tonos digitales: Revista de estudios filológicos*. Núm. 28, 2015: 1-26.
Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
Gómez Montero, Javier. “Poesía soy yo. El deseo y las máscaras de la alteridad en las *Rimas*.” *El Gnomo*. Núm. 4, 1998: 41-72.
Guglielmi, Guido. *Ironia e negazione*. Torino: Einaudi, 1974.
Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
—-. “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie.” *Poétique*. Núm. 46, 1981: 139-155.
Kris, Ernst; Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1979.
López Castro, Armando. *El arpa olvidada. Estudios sobre Bécquer*. León: Universidad de León, 2002.
Mantero, Manuel. “Bécquer: ¿Término de una poesía o comienzo de otra?” *Heterodoxia II*, Núm. 13, 1991: 207-213.
Mizrahi, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.
—-. “El amor platónico “en pelota”: desenmascaramiento del sublimado apetito sexual en la Rima I de Bécquer.” *Hispanic review*. Vol. 79, Núm 3, 2011: 425-452.
—-. “Crónica de una parodia anunciada: La *Introducción sinfónica* de Gustavo Adolfo Bécquer.” Díaz Monrové, Macarena; Romero Gómez, María de Lourdes, eds. *Todo mortal: estudios en torno a la figura de Bécquer*. Salamanca, Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura, 2014: 107-138.
Mizzau, Marina. *L’ironia. La contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli, 1982.
Navas Ruiz, Ricardo. “El modo irónico y la literatura romántica española.” Díaz Larios, Luis F.; Miralles, Enrique, eds. *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio*. *Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona Universitat, 1998: 223-239.
Palenque, Marta. *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad, Sevilla, 1871-1936*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2011.

Popper, Karl. *Conjeturas y falsedades*. *El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

Pozuelo Yvancos, José María. "Parodiar, rev(b)elar." *Exemplaria: Revista de literatura comparada*. Núm. 4, 2000: 1-18.

Reyes Cano, Rogelio. "Bécquer y el mundo del flamenco." *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. Núm. 38, 2010: 267-288.

Rovira, Pere. *Cuando siento no escribo: un ensayo sobre Bécquer*. Valencia: Pre-textos, 1998.

Schlegel, Friedrich von. *Frammenti critici e poetici*. Torino: Einaudi, 1998.

Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Édition du Seuil, 2001.

Sebold, Russel P. *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983.

Ventura Ramos, Lorena. "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria." *La paradoja en el discurso*, *Tópicos del Seminario*. Núm. 34, 2015: 83-106.

West-Settle, Cecile. "Personalized and Depersonalized Discourses: Irony and Self-Consciousness in Bécquer's *Rimas*." *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 29, 2005: 1-17.

Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.