El discurso irónico de G. A. Bécquer

Pedro Benítez Pérez
(Instituto Cervantes de São Paulo)
Raquel Romero Guillemas
(Instituto Cervantes de Varsovia)

Bécquer es uno de esos artistas que han sido convertidos en algo muy distinto de lo que en realidad son. La obra del poeta sevillano ha venido leyéndose como la máxima expresión del romanticismo español, es decir, como la cumbre de la melancolía, la desilusión, el desamor y el mal del siglo; se la ha relacionado con la biografía, en muchos episodios poco verosímil y hasta falseada, que de él inventaron algunos de sus más íntimos amigos y, finalmente, se le ha convertido en poeta de adolescentes. No es de extrañar, pues, que cuando se habla de él se produzca cierto revuelo entre el público y se muestre más o menos a las claras cierto rechazo no exento de matizaciones.

Permítannos, ahora, hacer las nuestras. Bécquer es el primero de los poetas modernos españoles, y no por ello el último de los románticos, y lo es porque su obra es la de un artista de su tiempo capaz de transmitir el espíritu casi épico de una época de grandes cambios en la que para no dejar de ser un hombre había que ser casi un dios; y al mismo tiempo muestra con sensibilidad sin límites la pequeñez del hombre enfrentado a esa batalla por la supervivencia. Guardar el equilibrio entre lo sobrehumano y la más pura expresión de la individualidad es un ejercicio de precisión que difícilmente podría llevarse a cabo sin un recurso fundamental que establece de forma definitiva la distancia entre la modernidad y cualquier otro periodo de la historia del pensamiento del hombre, y dicho recurso no es otro que la ironía.

La ironía es una toma de posición del artista al intentar dar forma al universo ficticio de su producción, es decir, la ironía es una forma de conocimiento; pero también es una apoyatura retórica que sirve para formular una expresión concreta y puntual. Asimismo, puede ser vista como un medio de expresión que abarca al discurso completo y desarrolla reglas de funcionamiento específicas y propias de una situación determinada y no de otra. Estas tres ideas (forma de conocimiento, forma de expresión y forma de comunicación) constituyen la base teórica necesaria para cualquier análisis de la ironía. Así, podemos decir que existen tipos de ironía que bien podrían catalogarse como ironía filosófica (relacionada con el conocimiento del mundo o la relación del individuo con su entorno), ironía retórica (aquella que se define como apoyatura discursiva que sirve a un fin expresivo concreto) e ironía pragmática (la que nos da idea de la forma con la que el individuo se relaciona con los demás a través del uso y abuso del lenguaje). Durante mucho

tiempo se ha pretendido establecer fronteras entre unas y otras formas de ironía aunque en la práctica quedaba bien a las claras que poner límites al campo no es tan fácil como parece, ni siquiera en la obra de Bécquer.

Para aplicar estos principios al análisis de la ironía en algunas obras de Bécquer, concretamente en las *Rimas,* deberíamos tener en cuenta tanto la parte poética de la producción becqueriana, como el conjunto de su obra, esto es, deberíamos partir del corpus completo para tener así una visión del contexto general en el que se inscriben y desde el que se generan, se citan, o se distorsionan los pensamientos y las ideas que configuran el peculiar universo literario del que nos ocupamos; y del que las *Rimas* son solo un ejemplo y una parte. No olvidemos que constituyen la manifestación práctica del ideario poético de Bécquer, la formulación poética de los principios artísticos que estableció en las *Cartas literarias a una mujer y Desde mi celda*.

Establecer una relación entre las diferentes obras de Bécquer y las *Rimas,* como expresión poética del sentir y del pensar que se pone de manifiesto en su obra en prosa, es un intento ya realizado por Robert Pageard, por ejemplo, o por Russell P. Sebold, en algunos de sus estudios; pero al mismo tiempo hemos de afirmar que es un espacio por descubrir, porque aunque las *Rimas* sean el conjunto poético más divulgado y leído de entre los que forman parte de la historia de la lírica española, no es, sin embargo, el mejor conocido, ya que tradicionalmente se las ha considerado de forma aislada, descontextualizadas y excesivamente ligadas a la biografía trágico-novelesca de Bécquer que quisieron transmitirnos algunos de sus amigos.

Nos interesan aquí los componentes irónicos de las *Rimas* porque, precisamente en ellas, aparece resumido y concentrado lo más esencial de la obra del poeta sevillano. Mientras la prosa becqueriana va diluyendo su temática a lo largo de los diferentes artículos publicados, las *Rimas* parecen contener todo lo que el poeta quiere ofrecer a su público –como el propio autor dice–, las impresiones y los sentimientos más que las anécdotas de las que se derivan. Las *Rimas* constituyen, además, un conjunto mucho más reducido, que no insignificante, que la obra periodística, los ensayos literarios y las *Leyendas*. Las *Rimas* tal y como aparecen en el texto que Rodríguez Correa, Augusto Ferrán y Narciso Campillo publicaron en 1871[35], poseen una disposición especial que obedece a un hipotético hilo argumental que agrupa las composiciones en cuatro apartados: las que tienen como tema fundamental el arte y la poesía, las que exaltan el amor, aquellas que mues-

[35] No vamos a entrar aquí en la polémica y espinosa cuestión bibliográfica que envuelve la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Nos limitaremos a utilizar una más entre las múltiples ediciones de las *Rimas* contrastándola, en los casos que sea necesario, con la edición facsímile del *Libro de los Gorriones* publicado en Madrid (1971) por la Dirección General de Archivos y Bibliografía, o bien con el estudio de Pageard, R. (1971), *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer,* Madrid. Indicamos, como viene siendo habitual en los estudios de las Rimas, en números romanos el orden que cada poema ocupa en el texto publicado en 1871 por los amigos del poeta y en cifras arábigas la disposición de los textos en el manuscrito del *Libro de los Gorriones* (1868).

tran incomprensión y, finalmente, las referidas a la muerte. Se trata, sin embargo, de un orden ficticio del que debemos decir, de la mano de R. Pageard,

> «que es artificial y que ha contribuido mucho, por el gran número de poemas de acento íntimo, a hacer de Bécquer un héroe novelesco, víctima de la incomprensión de una mujer y de una sociedad, rasgo del que el poeta carecía enormemente en la realidad.» [36]

Si, como bien dice el estudioso francés, la relación pseudonovelesca que se ha creado entre el artista y su obra es una fórmula que fomenta y actualiza el mito del poeta víctima de las circunstancias, será cierto, como pensamos, que las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, al no guardar una relación intencional que requiera una continuidad en el análisis y la interpretación, admiten una lectura distinta a la que tradicionalmente hemos venido realizando, una lectura no condicionada por aspecto biográfico alguno, una lectura no sometida a secuencia temática alguna, una lectura, en definitiva, que rompa con la artificiosidad de un orden que ha trascendido el discurso mitificando al artista.

Parece que para leer las Rimas el lector ha de impostar la voz y asumir un tono que no deriva del poema sino de consideraciones extraliterarias que fomentan la errónea idea de que poeta, poema y hombre son las tres personas que, indisolublemente unidas, forman el mito del artista romántico (no olvidemos que nos encontramos en la segunda mitad del siglo XIX, y que las *Rimas* se publicaron años después de la aparición de obras como *Las flores del Mal,* 1857, de Charles Baudelaire, por ejemplo). Solamente si conseguimos disociar la trinidad poeta, poema, hombre, podremos leer las *Rimas* tal y como son, poemas que rememoran sensaciones o sentimientos, porque dice el poeta:

> «por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, 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.»
>
> (Cartas literarias a una mujer, II)

Este proceso creador, para el que la memoria es un factor fundamental y activo, basa su eficacia en el distanciamiento. El poeta cuando siente no escribe, lo que significa que cuando escribe siente de una manera que puede llamarse artificial porque el sentimiento o la sensación no son reales, son imágenes, recuerdos que guarda en la memoria, y

> «solo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.»
>
> (Cartas literarias a una mujer, II)

[36] PAGEARD, R. (1990). *Bécquer. Leyenda y realidad.* Madrid. p. 544.

Si desandamos lo dicho hasta aquí nos encontraremos con que Bécquer considera al poeta como un ser especial porque consigue manifestar sus sentimientos y sus ideas a través de la distancia que impone la memoria; una distancia que separa el objeto poético del sujeto poético, de tal modo que el artista, antes de llevar al papel su obra, olvida o recuerda, selecciona unilateralmente las emociones, para convertir el poema en la expresión siempre relativa, a veces escéptica, de la experiencia individual.

Ahora bien, para convertir el poema en la expresión de emociones, estas han de concretarse en palabras, y las palabras han de colocarse en el texto de tal modo que expresen emociones de la forma más adecuada. Este es un proceso de composición,

> «la parte mecánica pequeña y material en todas las obras del hombre.»
>
> (Cartas Literarias a una mujer, II)

–dice el poeta–, que ha de adecuarse, como es lógico, a cualquier texto, pero que es especialmente importante y significativo para el texto irónico.

Observemos el siguiente poema[37]:

> Voy contra mi interés al confesarlo;
> no obstante, amada mía,
> pienso, cual tú, que una oda solo es buena
> de un billete de banco al dorso escrita.
> No faltará algún necio que al oírlo
> se haga cruces y diga:
> mujer al fin del siglo diez y nueve,
> material y prosaica ¡Boberías!
>
> Voces que hacen correr cuatro poetas
> que en invierno se embozan con la lira:
> ¡ladridos de los perros a la luna!
> Tu sabes y yo sé que, en esta vida,
> con genio es muy contado el que la escribe
> y con oro cualquiera hace poesía.
>
> (XXVI, 7)[38]

La disposición de determinados términos y del uso que el autor hace de ellos da al poema un tono especial, una forma de ser leído y un sentido específico a cada uno de los términos que forman el eje temático del poema. La peculiar dis-

[37] Suele decirse de esta rima que es una forma de protesta contra la ideología de la clase burguesa. Los ideales del positivismo burgués simplificaban el arte convirtiéndolo en una forma de comercio que no tenía en cuenta la función social del artista creador. Es posible, pero Bécquer era un hombre al que le gustaba vivir bien y que conocía, porque no siempre podía disfrutar de él, el valor del dinero y podía contrastarlo con el escaso valor en metálico de sus composiciones.

[38] En «La calle de la Montera» Bécquer describe en términos también irónicos a los poetas: los poetas o los que presumían de tales, puestos los ojos en blanco, la capa echada a la espalda y arañando en una vihuela, laúd, tiorba o bandurria, desahogaban su amoroso afán en canciones capaces de ablandar, no digo a una montera, pero sí a cierta estatua con formas de mujer que se alzaba entonces en el centro de la mal llamada Puerta del Sol, y que se conocía con el nombre de Mari-Blanca.

posición de cada palabra en el texto y, sobre todo, la escasa afinidad significativa que tradicionalmente relaciona temas tan dispares, casi opuestos, como poesía y economía, quizá el pudor que nos lleva a obviar una relación tan real, nos obliga a establecer y a forzar, del mismo modo que lo hace el autor, un buen número de relaciones contextuales de las que se derivará la ironía del poema.

Si tenemos en cuenta el contexto biográfico de Bécquer y la posibilidad de que este diera lugar a la Rima XXVI, 7 y si consideramos, además, que términos como billete de banco, oda, escribir poesía o hacer poesía eran difíciles de incluir en un mismo discurso, podremos llegar a dos conclusiones. En primer lugar Bécquer está exponiendo una evidencia de la cual todos somos conscientes aunque nos cueste formularla o aceptar su formulación a través de un texto poético que, por si fuera poco, se cuestiona a sí mismo como valor adecuado a las necesidades materiales y prosaicas del fin del siglo diecinueve. La segunda conclusión a la que llegamos es que todos los términos que han sido utilizados en el poema adquieren un significado añadido al original, que deriva de la oposición a que se ven sometidos, y que solamente así, es decir, ubicados en el lugar que ocupan, nos ofrecen la información necesaria para entender qué mecanismos desencadenan la distorsión del contenido de la frase o del párrafo en que se sitúan. Así, el lector se ve obligado a reconsiderar el contenido de cada uno de los conceptos que Bécquer incluye en su composición en función de las relaciones que estos establecen individualmente con los que les rodean, y colectivamente con el conjunto del párrafo, del discurso y del entorno en que se produce.

El billete del banco, la mujer material y prosaica o los ladridos de los perros se desprenden de una parte importante de su valor original, y en gran medida negativo, para convertirse en verdades o hechos indiscutibles para el *yo* poético y su interlocutora (*Pienso, cual tú, Tú sabes y yo sé*), que condicionan el resultado final del texto: no estamos ante un poema irónico porque en él se expone una situación o un tema tratados desde la perspectiva particular de la ironía, sino que podemos decir que la Rima XXVI, 7 es irónica porque contrapone realidades antagónicas que entrecruzan sus respectivas verdades para complementar una evidencia: el valor del dinero en una sociedad material y prosaica.

También en términos de intercambio, aunque con un tema completamente distinto, la Rima LI, 70 nos ofrece un ejemplo de ironía cuya mecánica de actuación se basa en la consideración de que el significado de las palabras se complementa sustancial y sensiblemente a través del contexto en que se inscriben y el emisor que las pronuncia.

> 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 de 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.
>
> (LI, 70)

Tanto la brevedad de la composición, como la estructura binaria que la define, propician la aparición de la ironía en tanto que contraste entre las partes.

El primer par de términos contrapuestos hablado/pensado es el que rige toda la composición, a él debemos añadir dicotomías como palabras/ideas, vida mortal/vida eterna, relación social/entorno íntimo, que establecen sus relaciones contrapuestas a partir de la consideración del valor del pensamiento frente a la palabra, o viceversa.

Aparece también, en el texto de la *Rima*, uno de los recursos poéticos que mejor reflejan la ironía, el tono coloquial e irreverente que alcanza su momento culminante en el verso seis, justo cuando la coma lo divide en dos mitades. El segundo hemistiquio, *si me toca algo*, realiza una doble función. En primer lugar justifica y reafirma lo que ya se presagiaba desde el inicio del poema: que existe una evidente desproporción entre lo que se compra, *lo que a otros de mí has hablado,* y su precio,

> *De lo poco de vida que me resta,*
> *diera con gusto los mejores años*

dándonos la clave para una interpretación no literal sino irónica del poema.

La segunda de las funciones que realiza es mucho más sutil que la primera. Hasta llegar a la segunda mitad del sexto verso el lector intuye que está ante un poema irónico; al leer este verso no tiene más remedio que reafirmar, ayudado por el poeta, su teoría. Desde el verso sexto y hasta el final del poema la que fuera ironía puntual se generaliza: la desproporción que apuntábamos se acrecienta, porque, en el verso que nos ocupa, Bécquer introduce un nuevo valor para cuantificar el precio de un pensamiento, que no es otro que la vida mortal y la eterna.

Cuando se establece un trueque se supone que el valor de los elementos que se intercambian debe ser similar. Que uno de los extremos de la transacción, *lo que a solas de mí has pensado,* posea un valor tan elevado, *esta vida mortal y la vida eterna,* significa que al poeta le importa, como individuo que vive en sociedad, qué se dice de él, pero sobre todo le interesa saber qué se piensa de él, porque esta consideración podría condicionar su comportamiento.

La Rima IV, 39, *No digáis que agotado su tesoro,* ofrece una nueva forma de expresar la relación irónica que el poeta observa entre el mundo y su peculiar visión de él. No se trata ahora de reutilizar el tópico del desdén amoroso ni de volver sobre la economía doméstica; la Rima IV, 39 nos muestra que el poeta, si verdaderamente lo es, es capaz de decirnos, utilizando para ello la propia forma poética que parece condenada a desaparecer, no solo que sigue habiendo temas y hechos poetizables, sino que puede hacerse poesía de la posibilidad misma de que esta desaparezca.

> No digáis que, agotado su tesoro
> de asuntos falta, enmudeció la lira;
> podrá no haber poetas, pero siempre
> habrá poesía.
>
> (IV, 39)

Las cuatro estrofas que siguen a esta especie de presentación, y resumen a un mismo tiempo, del poema, no añaden más que información anecdótica a lo dicho. El poeta, valiéndose de la poesía, nos dice que cabe la posibilidad de que no existan poetas, pero es impensable que no haya poesía, porque la habrá mientras exista la belleza y el sentimiento necesario para expresarla.

Tradicionalmente se ha dicho que esta Rima es el correlato poético de aquella idea que el poeta expuso en las *Cartas literarias a una mujer,* y que equiparaba mujer y poesía,

> «la poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento, y el verdadero espíritu de la poesía no es otro.»
>
> (Cartas literarias a una mujer, II)

Sin embargo, del texto se desprende únicamente que habrá poesía mientras exista una mujer hermosa, como también la habrá al cumplirse cualquiera de las demás condiciones expuestas a lo largo del poema. Las palabras del poeta desvían nuestra atención hacia las hipótesis sobre la perdurabilidad de la poesía mientras que en realidad lo que está ofreciéndonos es un ejercicio poético en el que se reformulan todos los tópicos acerca de la poesía misma.

Existe, para terminar, un poema que es capaz de ejemplificar todo lo que venimos diciendo, estamos hablando de la Rima LXXIX, 55, poema no incluido en la edición de 1871 y que no verá la luz hasta 1901[39].

El manuscrito de *El Libro de los Gorriones* contiene, en la página 575, y con el número 55, esta Rima tachada con una cruz de san Andrés,

> Es difícil averiguar si esta cruz fue aplicada por Bécquer o por sus amigos. Se comprende en todo caso que, a pesar de su valor artístico, esta Rima fuera descartada de la edición caritativa de 1871[40].

precisamente por lo atrevido de su contenido. El poema tachado dice así:

> 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.
>
> 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?
>
> (LXXIX, 55)

Las dos estrofas marcan las dos partes del poema. A la primera corresponde la exposición de los hechos tal y como son asumidos por el poeta, sin dramatismos,

[39] Pageard, R. (1971). *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.* Madrid. p. 373, 377.
[40] Pageard, R. (1990). Bécquer. *Leyenda y realidad*. Madrid. p. 542.

con cínica naturalidad. Al lector no le cabe ninguna duda acerca de lo que está leyendo, porque el poeta, lejos de esconderse en la palabra para poder esconder su enfermedad, la sífilis, relata una experiencia dramática como pocas: la conciencia de una muerte anunciada. La segunda parte contiene una reflexión que, a modo de conclusión, pretende dar al poema y al tema que en él se desarrolla un final coherente y adecuado a la primera parte.

Bécquer utiliza la perspectiva del yo para exponer al lector con mayor inmediatez la terrible experiencia que supone, en el siglo XIX, la sífilis, y seguramente también porque la conoce a la perfección; la misión fundamental de la primera persona es abordar el tema desde la conciencia plena de una muerte inminente, pero no desde el dramatismo que lógicamente debería derivarse de semejante realidad, sino desde el cinismo de quien se sabe víctima y no se quiere sentir derrotado.

La posibilidad de que el lector intente una doble lectura del poema es, cuando menos, remota: no existe, porque así lo quiere Bécquer, ninguna duda acerca de la intencionalidad del autor. No cabe la posibilidad, porque así lo quiere nuevamente Bécquer, de pensar que el protagonista del poema sea un ser arrepentido, desvalido, enamorado, inocente o ingenuo, víctima de una realidad cuyas fatales consecuencias desconocía. El significado literal y el posible significado encubierto del poema coinciden perfectamente porque el autor ha elegido ofrecer al lector la información relevante y necesaria para transmitir, mediante los términos adecuados y precisos, una experiencia.

Estamos ante la ironía no por una infracción de la regla de la coherencia o adecuación lingüísticas, sino por la violación, mediante la no adecuación y la manipulación, del código de los géneros literarios, del código de los valores sociales, del código de los valores culturales y del de los valores morales. Bécquer toma la perspectiva poética del *yo-víctima*, pero no del *yo-derrotado*, porque es el único modo mediante el cual puede convertir al conjunto de la sociedad en verdugo y culpable, y a cada individuo en nueva víctima. Para lograrlo el poeta situará, precisamente en el último verso del poema, una interrogación que requiere del lector una respuesta simple y concisa, derivada lógicamente, del contenido de la Rima; y la respuesta ha de ser no. De este modo el poema al completo se vuelve contra el receptor porque hace que el *yo* lector pueda superponerse al *yo* poético, confundiéndose e identificándose en el papel de la víctima. En este preciso instante, cuando el lector-cómplice responde al poeta y hace de la experiencia lectora experiencia de vida, se convierte en parte del poema, en tanto que lo concluye, y pierde la distancia que, como lector, parecía separarle y protegerle del texto.

En este momento preciso siempre he imaginado al autor esbozando una perversa sonrisa de complacencia al observar que el lector y el personaje poético acaban asumiendo su papel en el macabro juego de la fortuna, y confundiéndose en una misma idea:

> Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
>
> (LXXIX, 55)

BIBLIOGRAFÍA

Bécquer, G. A. (1971). *Libro de los Gorriones*. Dirección General de Archivos. Madrid.
Pageard, R. (1971). *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid.
Pageard, R. (1990). *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid.