

## Poética y caridad, o la doble modernidad de la "Introducción Sinfónica" de Bécquer

Sentir la insuficiencia del lenguaje, intuir un mundo de ideas más allá -o quizá más acá- del poder de la palabra, intentar dar forma a lo informe, concebir la expresión como lucha dialéctica entre la razón y la inspiración, figurar al "yo" poético como vidente moderno de recónditas esencias metafísicas. En tal serie de núcleos temáticos reconocerá cualquier lector de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer algunas de las pautas fundamentales de su poética. Y la facilidad e inmediatez misma de ese reconocimiento apunta a la vez a una faceta de Bécquer que por conocida no debiera pasar desapercibida a la hora de reflexionar sobre la autoteorización de los románticos españoles. Me refiero al hecho de que, como se ha señalado con frecuencia, en las *Rimas* becquerianas -y particularmente en la "Introducción Sinfónica" y las primeras cinco rimas- *teorizar* sobre la poesía y *hacer* poesía se funden para volverse ya completamente indisociables. Más sentida que los recetarios rimados de las artes poéticas neoclásicas y mucho más explícita que esas poéticas que por lo general se han tenido que inferir a partir la poesía del primer romanticismo, en las *Rimas* la poesía se revela ya abiertamente autorreflexiva, vuelta sobre sí misma de manera decisiva, como si respondiera a la voluntad de poner de manifiesto de una vez la verdad latente del quehacer poético, esa verdad que con los años acabaría fundamentando la concepción moderna de la poesía, la noción de que uno de los grandes temas de la poesía es y debiera ser ella misma.

Se trata de aquella modernidad que anunciaba Baudelaire al observar que "La poésie ne peut, sous peine de déchéance ou de mort intellectuelle, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la vérité pour objet. Elle n'a qu'Elle-même"<sup>1</sup>. [La poesía no puede asimilarse, bajo pena de decaimiento o de muerte intelectual, a la ciencia o a la moral. No tiene la verdad por objeto. Sólo se tiene a sí misma]. Y si en Francia se abría paso así hacia una modernidad poética en la que se instalarían claramente—salvando las distancias—Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y Valéry, en el caso hispano, como bien se sabe, el gesto metapoético de Bécquer, su teorizar la poesía *desde* la poesía, anunciaba una línea cuya elaboración posterior se aprecia sin

dificultad tanto en las poéticas modernistas de un Rubén Darío o un Juan Ramón Jiménez como en la "poesía pura" que tan profundamente marcó a la juventud poética del grupo del 27<sup>2</sup>.

Menciono esta homología hispano-francesa, no sólo porque al ser caracterizados como figuras fundacionales de la modernidad poética, Baudelaire y Bécquer han cumplido funciones parecidas dentro de sus respectivas historiografías literarias nacionales, sino también porque el paralelo sugiere una historia más amplia, más abarcadora, y quizá algo más abstracta, una historia que efectivamente trasciende el marco de la nación. Me refiero a la historia de la progresiva autonomización estética de las artes modernas occidentales, ese esteticismo cada vez más marcado que se aprecia, por ejemplo, en la secuencia romanticismo-modernismo-vanguardias, aquello que en su fase más acentuada la crítica angloamericana ha venido designando "modernism" para indicar así la unidad de un fenómeno cultural amplio cuya vigencia no empieza a diluirse hasta el choque histórico con las apremiantes exigencias sociales que acarrearían los grandes conflictos bélicos del siglo pasado.

Situar las *Rimas* de Bécquer dentro de esta trayectoria estética es reafirmar, con Juan Ramón Jiménez, que "la poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer"<sup>3</sup>, es volver a la observación de Luis Cernuda -observación que algunos han querido ignorar recientemente- de que "Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes"<sup>4</sup>. Pero es también ampliar este horizonte de lo moderno para ver a Bécquer en la antesala de una modernidad poética más extensa y menos local; es ver en Bécquer el "sólo se tiene a sí misma" de Baudelaire; es decir, los comienzos de ese rehuir el mundo en nombre de la autonomía estética. Abordar a este Bécquer exige, desde luego, dejar de lado a otros -el dandy, el cursilón de la poesía sentimental, el proto-existencialista de las preocupaciones metafísicas, o el más mundano del que se suele hablar menos, el que escribe en la Rima veintiséis, por ejemplo, que "una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita"<sup>5</sup>.

El Bécquer que me interesa aquí sin embargo, es el Bécquer ya anunciado, el poeta de la poesía, figura en que los escritores del primer siglo XX veían ensayarse un incipiente arte por el arte. Y en vista del espacio relativamente reducido del que disponemos, quisiera abordar a este Bécquer a través del poema en prosa que funciona como obertura a su obra: la "Introducción Sinfónica". Me interesa este Bécquer precisamente porque en él se plantea una problemática crítica también destinada a acompañar el desarrollo de la poesía moderna. Me refiero a la muy debatida cuestión de cómo valorar el sentido cultural, político y social de un discurso literario cuyo gesto más llamativo parece ser precisamente el volverse sobre sí mismo. Los acercamientos a esta problemática han sido numerosos y constituyen una amplia gama de posturas críticas: la descripción neutral, la apología de la liberación artística, la denuncia del escapismo etc. El denominador común que subyace todas estas posturas aparentemente encontradas sin embargo, es el aceptar como punto de partida metodológico, que el arte, o en este caso la poesía, de hecho *es lo que dice ser y que sólo es lo que dice ser*. Al abordar la poesía de Bécquer a través de la "Introducción Sinfónica," por ejemplo, esta predisposición metodológica -que no es otra cosa que suponer con buena dosis de sentido común, que el asunto fundamental del texto es la poesía- ha hecho posible una serie de estudios fundamentales sobre la poética de Bécquer y ha esclarecido las diversas filiaciones filosóficas y literarias que la caracterizan: el neoplatonismo, los idealismos románticos alemán y español, la poética clásica, la poesía mística etc. Y sin embargo, me pregunto si el precio de esta perspicacia crítica, no ha sido cierta clase de ceguera ante la posibilidad de que en el Bécquer metapoético, poeta de la poesía, se estuvieran codificando, consciente o inconscientemente, otra clase de preocupaciones también.

Para ejemplificar el fenómeno al que me refiero -es decir, el contenido no poético que el gesto metapoético arrastra consigo en Bécquer- quisiera narrar muy brevemente dos versiones de la conocida historia que se cuenta en la "Introducción Sinfónica" con el fin de llamar la atención a un estrato del texto que poco tiene ver con la poesía. La primera versión, es la más familiar

y reza así: Por los contornos de su mente, las ideas poéticas, producto de la fantasía de Bécquer, esperan que el arte poética les dé forma y existencia a través de la palabra. La musa del poeta es prolífica y engendra más ideas de las que él se siente capaz de expresar. El poeta tiene la sensación de que esas ideas informes tienen vida propia y cree que se mueven con cierta impaciencia, confundiéndose en su interior. A veces, las ideas ejercen presión sobre el poeta, presión que se manifiesta como deseo de salir de su mente nebulosa a la luz del mundo. Pero el poeta no se siente con las fuerzas suficientes para sacarlas al público. Así las ideas vuelven a su espera habitual, a su marasmo. Este ciclo de presiones y descansos son la causa de las fiebres, las exaltaciones y los abatimientos del poeta, y como la presión de las ideas sigue creciendo -pues el insomnio y la fantasía no dejan de producir ideas nuevas-, el poeta finalmente decide sacar las ideas al mundo aunque sea con un lenguaje que él considera pobre e incapaz de expresarlas bien. Esto lo hace porque necesita descansar; necesita desahogarse. Además, el poeta es consciente de su mortalidad y no quiere que las ideas habitantes de los "desvanes del cerebro" mueran con él. Se trata, pues, esencialmente de una historia de la creación poética, de sus dificultades y de sus soluciones imperfectas. El tiempo, espacio y acción son aquí los de la psiquis del artista, y se ha escenificado lo que podríamos llamar un drama psicológico-estético.

La segunda versión de esta historia remite a un tiempo, un espacio y una acción enteramente distintos. Y para comunicar esa historia continuaré haciendo eco de las palabras de Bécquer, aunque llevaré tales palabras - como se apreciará en seguida- a un terreno menos explorado de la "Introducción Sinfónica"<sup>6</sup>. La segunda versión reza así: Por los *tenebrosos rincones acurrucados y desnudos* duermen unos niños, niños que desde la pobreza sueñan con *poder presentarse decentes* al mundo un día. Son la prole del *lecho de la miseria*, producto de *esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar*. *Desnudos, deformes* algunos, y *revueltos todos*, estos niños deambulan por las calles de la ciudad haciendo una vida algo marginada, vida *oscura y extraña* para quienes tienen la fortuna de no padecerla. Viven estos niños en el seno de la sociedad, formando parte de un extraño submundo. Como todos, están *destinados a morir* un día, aunque el

anonimato de los pobres promete que de ellos es probable que no *quede otro rastro que el que deja un sueño de la medianoche que a la mañana no puede recordarse*. Ante esta situación, en algunas ocasiones los jóvenes se sublevan contra el orden social para pedir su lugar en el mundo, y tras una *inútil lucha* normalmente *vuelven a caer en su antiguo marasmo*. Pero si *estas sediciones de rebeldes* acaban derrotadas, no dejan de afligir a la conciencia pública como *una fiebre*, y la presión social que ejerce la miseria sobre la sociedad va en aumento, pues los pobres *siguen procreando en monstruoso maridaje*.

En una sociedad más idónea, se recogería a estos niños para alojarlos en casas maravillosas donde pudieran vivir con orgullo, *como en un manto de púrpura*. Tales casas serían como *el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume*. *¡Mas es imposible!* Y sin embargo hay que hacer algo, pues siguen creciendo las masas de niños pobres, *diariamente aumentadas por un manantial vivo*. Si no se toman medidas, *acabarán por romper el dique* de la sociedad en que viven. Por tanto, las instituciones responden; prometen nutrir a los niños lo suficiente para que sobrevivan, prometen vestirles *aunque sea de harapos [...] lo bastante para que no avergüencen* al público con su desnudez habitual. Y es que la sociedad no quiere que en sus noches sin sueño vuelvan a pasar los niños *por delante de sus ojos en extravagante procesión, pidiendo con gestos y contorsiones que alguien les saque del estado en el que viven*; la sociedad quiere dormir en paz sin que vengan los niños *a ser su pesadilla, maldiciendo al mundo por haberlos condenado a la nada*. Al hacer *la maleta para el gran viaje* hacia un futuro incierto, la sociedad no quiere llevar consigo, *como el abigarrado equipaje de un saltimbanqui*, los motivos de mala conciencia que se han ido acumulando en los desvanes del cerebro colectivo. Se trata, pues, esencialmente de una historia de la miseria, de la abyección social y económica, de sus dificultades y de sus soluciones imperfectas. El tiempo, espacio y acción son aquí los de la sociedad, y se ha escenificado lo que podríamos llamar un drama socio-político.

Se reconocerá seguramente que al presentar estas dos versiones por separado, he desvinculado momentáneamente los planos literal y figurado de la alegoría que estructura la "Introducción Sinfónica." Y al dotar de independencia a cada plano espero haber puesto de relieve la naturaleza particular de estos dos niveles, pues es precisamente la existencia de esos dos planos, me parece, la que acaba esfumándose cuando se discute el texto exclusivamente dentro de los parámetros de la poética. A la vez, con esta pequeña descontextualización provisional he querido resaltar de la distancia que separa los campos semánticos de los que provienen los elementos básicos de la figuración metafórica que Bécquer lleva a cabo. El problema aparentemente íntimo, subjetivo, psicológico y estético de la creación poética, se ha figurado en términos de una problemática pública, socio-política, colectiva.

El concebir las ideas o la creación poética como fruto -como hijos en el caso de Bécquer- pertenece, desde luego, a una tradición antiquísima; pero en las imágenes de unos niños desnudos pidiendo que no se les ignorara, en el escenificar los vínculos entre la miseria y la rebeldía, y en el acto aparentemente caritativo de proveer lo mínimo necesario para que esos niños sobrevivieran, hay un gesto retórico que trasciende el tópico clásico. Se trata de una secuencia narrativa -en términos narratológicos un narremacuyo impacto quizá subliminal sobre un público lector habituado a las discusiones de lo que ya se llamaba "la cuestión social" en la prensa periódica del momento no ha de subestimarse. Cabe recordar a la vez que la caridad, históricamente una de las funciones públicas de la iglesia, se había convertido en un tema muy debatido dentro de los proyectos liberales de reforma eclesiástica. Al repasar la historia de la regulación de la caridad pública, por ejemplo, se aprecia el característico vaivén de las contiendas políticas decimonónicas. Si en 1836 los hospitales pasaban al control gubernamental y un decreto real establecía los fundamentos de la asistencia pública secular, para el medio siglo, y sobre todo con el Concordato de 1851 el moderantismo volvía a ceder muchas de estas funciones a la iglesia. Se permitía así el establecimiento de nuevas órdenes religiosas cuya misión principal era la caridad pública, y el estado se comprometía a potenciar las órdenes caritativas tradicionales. Para citar sólo un caso representativo, entre 1854 y 1868 casi se dobla el número de las Hermanas de la Caridad, una de las órdenes más conocidas de aquellos años. Todo ello sugiere que cuando

en la "Introducción Sinfónica" Bécquer figura la creación poética como acto caritativo -en el plano literal de la alegoría se trata de una donación de comida y de ropa- hace eco de una preocupación muy generalizada en la cultura de su momento<sup>7</sup>.

Un análisis inicial del signo ideológico de esta maniobra retórica revela a la vez un fenómeno intrigante; y es que frente al conocido modelo teórico que concibe la producción romántica como sublimación de un espíritu revolucionario, la alegoría de la creación poética en la "Introducción Sinfónica" parece codificar precisamente lo contrario: la historia de una revolución evitada, o para usar los términos de Bécquer, la historia de un dique que no revienta. En esta imagen quizá se cifre una vez más la distancia que separa a Bécquer y el "posromanticismo" de esa generación romántica más abiertamente bélica que escribía en los años 30. En este sentido no es difícil ver en la "Introducción Sinfónica" algo que se ha observado en otras facetas de la escritura becqueriana, la existencia de un "moderantismo literario" que viene a ser la expresión del momento histórico-político que al poeta le tocó vivir<sup>8</sup>.

Hay, sin embargo, un tiempo histórico más profundo que también ha de tomarse en cuenta a la hora de valorar a este Bécquer, un tiempo dentro del cual por una especie de alquimia histórica el poeta deja de ser expresión de la cultura e ideología de su momento y se vuelve contemporáneo nuestro. Curiosamente, no es la escritura de Bécquer sino la historia que ha mediado entre esa escritura y nosotros la que dota al poeta de esta contemporaneidad, pues si los niños desnudos de la "Introducción Sinfónica" pueden asociarse en un primer momento con la problemática social y religiosa de los años 50 y 60 del ochocientos, la historia del siglo XX -ya siglo XXI- ha demostrado de manera fehaciente hasta qué punto todavía son emblemáticos esos niños - "fantasmas sin consistencia," espectros ya en el sentido de Marx y de Derrida, sombras de una miseria que con cierta intermitencia atraviesa fugazmente las pantallas de televisión del primer mundo<sup>9</sup>. Por el particular desarrollo histórico de la modernidad hasta nuestros días, los hijos desnudos de Bécquer son emblemas no sólo de quienes quedaron excluidos estructuralmente del liberalismo oligárquico español, sino también de quienes siguen excluidos bajo el neo-liberalismo transnacional actual cuyo

nombre más conocido es la globalización. En la turba de niños desnudos de Bécquer hay anticipos, pues, de lo que Michael Hardt y Antonio Negri, al estudiar el nuevo orden global, han llamado sencillamente *la multitud* - aquellas masas que pululan invisiblemente detrás de los eufemismos habituales: "el paro" "el tercer mundo" "el subde-sarrollo" o en términos geográficos "el sur"<sup>10</sup>.

Por una vía indirecta y quizá inesperada llegamos así una vez más a una modernidad becqueriana más amplia y más abarcadora que la de la España decimonónica. Se trata de una modernidad que de nuevo trasciende el marco de la nación, y que no es ni más ni menos que ese problema moderno y posmoderno de la riqueza de unos y la miseria de otros muchos. Se trata de aquello que en una época menos "pos" que la nuestra se llamaba el problema moderno de la justicia social. Y en última instancia, lo más fascinante de la "Introducción Sinfónica" quizá sea precisamente el doble sentido su modernidad; es decir la manera en que el texto funde el "sólo se tiene a sí misma" moderno de Baudelaire con uno de los problemas fundamentales de la modernidad política, económica y social. Esta fusión sugiere que—más allá de las intenciones de los poetas—en el gesto autorreflexivo que inaugura la autonomía de la poesía moderna hay una sedimentación histórica; sugiere que al hablar de sí misma la poesía inevitablemente habla de algo más y que encontrar ese algo más debiera seguir formando parte de nuestro cometido crítico. Como observaba Octavio Paz, a diferencia de las otras artes, la poesía depende de un criatura menos natural que el sonido, el color, o el movimiento: depende de la palabra, se hace de la palabra, y la palabra, aún antes de ser elegida por el poeta, tiene una vida histórica y social<sup>11</sup>. Dentro de este marco quizá se pueda empezar a ver cómo el volverse sobre sí misma de la poesía en Bécquer es también un volverse sutil e indirectamente sobre la historia. Si Bécquer se sitúa en la antesala de la modernidad poética no es sólo porque aparece como el poeta de la poesía; también ocupa ese espacio porque su poesía se desarrolla dentro de una modernidad que seguirá siendo la nuestra mientras el ritmo caprichoso del capital siga determinando -como ya lo hacía en la España liberal del siglo XIX- la danza del tienes-no-tienes en el seno de la vida social. Contra este

fondo histórico más amplio y profundo, surge una imagen ya menos moderada de Bécquer, pues en la analogía implícita que la "Introducción Sinfónica" establece entre un mundo sublime de ideas poéticas y una utopía social en la que todo niño pudiera vivir como un rey, está un Bécquer cuya lucha expresiva es también la imagen de una búsqueda plenamente moderna y especialmente urgente ante el siglo que se va abriendo, una búsqueda tan sencilla como, al parecer, radical ya: la búsqueda de algo mejor.

MICHAEL IAROCCI  
*University of California - Berkeley*

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, edición de Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, vol. 1, p.113.

<sup>2</sup> Para un estudio clásico de este fenómeno véase, por ejemplo, Biruté Ciplijauskaitė, *El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social)*, Ínsula, Madrid, 1966.

<sup>3</sup> Juan Ramón Jiménez, "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea", *Nosotros*, marzo-abril, 1940, p.165.

<sup>4</sup> Luis Cernuda, "Gustavo Adolfo Bécquer", en *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pp.316-324.

<sup>5</sup> *Rimas*, edición de Russell P. Sebold, Taurus, Madrid, 1982, p.239.

<sup>6</sup> A continuación indico las palabras de Bécquer con letra itálica; *Rimas*, cit., pp.175-180.

<sup>7</sup> Para un resumen de la historia de la caridad en el siglo XIX véase William J. Callahan, *Church, Politics, and Society in Spain. 1750-1874*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp.48-51, 178-179, 194,212 y 229.

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, Cecilio Alonso, "Bécquer: el drama de un integrado", en *Literatura y poder. España, 1834-1868*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, pp.105-150. Parte de la integración al poder que describe Alonso se evidencia en el puesto de censor de novelas que Bécquer ocupó de 1864 a 1868 bajo el mecenazgo de González Bravo. Queda por examinarse la posible influencia que la lectura de Bécquer de la novel social de aquellos años— sobre todo los cuadros de la miseria urbana—puede haber ejercido sobre la concepción de la alegoría de la "Introducción Sinfónica".

<sup>9</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, Bantam, Nueva York, 1992. Jacques Derrida, *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, Nueva York, 1994.

<sup>10</sup> Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, pp.60-66.

<sup>11</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 19-20.