

6.1. El poeta y su público

Campoamor es acusado de ser el poeta de las damas; con ello pretende decirse que su obra es concebida y destinada a un público configurado por el componente femenino de un grupo social muy concreto: la alta burguesía, y no las mujeres españolas de su siglo.

Aceptar que existe un tipo especial de poeta que gusta, es leído o escribe para las damas equivale a admitir que existen poetas para los caballeros, los niños, las niñas, los viejos. La pregunta es inevitable: ¿qué hace que un poeta sea para un determinado grupo social, cronológico o cultural? ¿qué características estructurales, formales, lingüísticas, retóricas, métricas, conceptuales o de cualquier otro orden, hacen de un poema y de su creador un objeto de consumo específicamente femenino? Seguramente desvelar este gran secreto no sea tan difícil como a primera vista parece; es probable que estemos

confundiendo algunos términos que poco tienen que ver entre sí, incluso podría muy bien ocurrir que, observando tan de cerca los elementos puramente literarios, perdamos la perspectiva y con ella la posibilidad de ver el conjunto. Quizá éstas no sean las preguntas adecuadas o busquemos respuestas que nada tienen que ver con la realidad. La sociología literaria nos permitirá identificar y resolver cuestiones que, por exceso o defecto de pasión, nos pasan desapercibidas o adquieren tonos apocalípticos cuando en realidad son anécdotas que deberían ser valoradas en su justa medida.

Pensemos en el público lector del siglo XIX y en la industria editorial. ¿Cómo es el libro romántico? ¿Quiénes son sus principales consumidores? ¿Qué se lee en realidad en España a lo largo del siglo XIX? ¿Quiénes comentan o escriben sobre novela y poesía?. El público lector que encontramos a lo largo del siglo responde genéricamente al siguiente perfil¹: población urbana reducida a la que podemos incluir en los grandes núcleos de producción editorial - Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla -, burgueses en su mayoría, algunos nobles y ciertos clérigos progresistas, preparados cultural y económicamente para consumir un libro caro - mucho más cuanto más se aleja de los centros de producción -. Traducido en cifras reales nos encontramos con un reducido porcentaje de la población del país ², entre un 10

¹ FERRERAS, Ignacio, El triunfo del liberalismo y de la novela Histórica 1830-1870, Madrid 1976. p. 52 y ss. Y MONTESINOS, J. F. Introducción a una Historia de la Novela en España en el siglo XIX, Madrid 1955.

² A principios de siglo la alfabetización del país había llegado al 34 % de la población - según algunos autores,

y un 15 %, que aún deberemos parcelar más si tenemos en cuenta los gustos literarios del momento: la novela histórica es la preferida por un público que lee poca poesía ³, tanto es así que desde París, y a partir de 1818, irán llegando a España las traducciones *noveladas* de algunas obras de Byron: El Sitio de Corinto (1818), El corsario (1827), única forma con la que está asegurado su éxito editorial. Añadiremos aún dos impedimentos: el autor debía costearse la edición y distribución de sus obras, regalando ejemplares a sus amigos y a los periodistas para que insertaran reseñas en las publicaciones periódicas. El escritor, es evidente, no conseguía vivir de su obra ya que en ediciones de entre mil quinientos y dos mil ejemplares, vender alrededor de quinientos constituía un éxito inimaginable; los beneficios no cubrían tan siquiera los gastos de producción y el artista debía buscar empleos, generalmente estatales, para sobrevivir. Es lógico que por ello

aunque debemos puntualizar que no existía censo alguno que lo demostrase-. Se trata no obstante de una cifra irreal por cuanto que se incluyen en ella todos aquellos que son capaces de firmar. Hay otras cifras que, con NAVAS RUIZ (El Romanticismo Español, Madrid 1982), dibujan un panorama desolador: el índice de analfabetismo en España en 1830 es del 90% de la población, y seguramente el público lector es aún inferior a ese 10% , porque muchos de los potenciales lectores que lo configuran no leían absolutamente nada, lo que reduce aún más el público potencial y lo sitúa alrededor del millon de personas.

³ Las cifras editoriales son claras: mientras que Nuestra Señora de París alcanzan hasta 12 ediciones desde 1836 a 1850, Campoamor publica las Doloras entre 1845, 1846, 1886, 1894 completando con cada nueva edición el conjunto del que hoy disponemos. Aunque se desconoce el número de ejemplares que constituía una edición Montesinos y Ferreras coinciden en situarlo entre 1.000 y 2.000 ejemplares para la novela - aunque la cifra más cercana a la realidad sea la primera - , y alrededor de la mitad en poesía, es decir, poco menos de 1 000 ejemplares.

la nómina de los escritores cuya obra se publica a lo largo del siglo XIX, esté, en la mayoría de los casos, relacionada con ministerios, embajadas, consejos y gobernadores, detalle que nos permite ver la falta de independencia política de muchos de ellos. El segundo, y último, de los problemas es de orden gubernamental, se trata de la censura, aunque es cierto que en 1833, a la muerte del monarca deseado, se inicia una recuperación lenta pero progresiva de la libertad de expresión.

Con estos datos sobre la mesa podemos clarificar cuál es el panorama literario del siglo XIX y qué significa afirmar que Campoamor fue el poeta más leído del siglo, incluso desvelar por qué se le acusa de ser el poeta de las damas. Decir ahora que Campoamor fue un poeta de gran éxito, leído por todos y ámpliamente comentado, es una afirmación cierta, pero, recordemos que todos es sinónimo de lectores, o conjunto de población que tenía la posibilidad económica de adquirir un libro y era capaz de asimilar y entender lo que en él leía. Nos hallamos ante un espectáculo desolador: estamos diciendo que Campoamor fue el poeta más leído del siglo XIX porque un optimista 5-6 % de la población española estaba constituido por un grupo de damas, y algunos caballeros, que eran potenciales lectores de su obra, además, claro está, de quienes por oficio - léase literatos, críticos o periodistas - consumían sus obras.

Seguimos, no obstante, sin desvelar por qué motivos es considerado el poeta de las damas. Volvamos, para ello, a la sociología. Durante el siglo XIX la moda del álbum constituye una práctica social fundamental. Larra describe, en los siguientes términos, su forma y su contenido,

así como su verdadera función:

Debe de estar, como la mayor parte de los hombres, por de fuera encuadernado con un lujo asiático, y por de dentro en blanco... una de las circunstancias que debe tener es que se pueda decir de él: - *Ya me han traído el album que encargué a Londres...* Ese librote es, como un abanico, como la sombrilla, como la tarjetera, un mueble enteramente de uso de señora, y una elegante sin *album* sería ya en el día un cuerpo sin alma, un río sin agua, en una palabra, una especie de Manzanares... *¿De qué trata?* No trata de nada; es un libro en blanco... es un libro el *album* que la bella envía al hombre distinguido para que éste estampe en una de sus inmensas hojas, si es poeta, unos versos, si es un pintor, un dibujo, si es músico, una composición, etc. ...hemos reparado que todas las dueñas de *album* son hermosas, graciosas, de gran virtud y talento y amabilísimas... ⁴.

También, como vemos, Larra nos da cumplida cuenta del grupo social en el que se extendió la moda del álbum: alta burguesía y aristocracia; clases que compartían su ocio con la intelectualidad de la época y que organizaban para y por ella periódicas reuniones sociales denominadas tertulias o salones literarios en los que participaba todo aquel que formaba, o tenía la pretensión de llegar a formar, parte de la élite cultural, política y social del momento.

El mundo burgués que nace con el romanticismo es, en España, un mundo de conflictos por resolver; el que aquí nos interesa es el que sume a la burguesía en un continuo debate: tenemos por una parte la que podríamos llamar moral social, a la que incumben los acontecimientos de orden externo y que establece las normas de la

⁴ LARRA, Mariano José de, Artículos, Edición y notas de Enrique RUBIO, Madrid 1991. p. 328 y ss.

conducta pública; y la otra moral, la que se desarrolla de puertas adentro y que tiene los puntos de mira fijos en aquellos temas que, más o menos adecuados socialmente, permiten mantener y mejorar una situación política y económica que la propia nobleza envidia. Los conflictos que entre ambas se generan son los que provienen de la contradicción que implica mantener el doble juego: apostar por la frivolidad teniendo bajo llave el honor; preservar las apariencias para mantener el estatus. En este marco poco o nada puede hacerse para evitar los grandes tópicos: ellos son el centro, el origen y el fin, y, cómo no, el único tema posible de una poesía que se define como burguesa y se dirige exclusivamente a esa clase.

Dando un breve repaso a las ocupaciones fundamentales de Campoamor - poeta y político - parece que se pueden hallar suficientes indicios como para afirmar, sin miedo al error, que Don Ramón era asiduo a este tipo de reuniones y comulgaba fervorosamente con el ideario burgués; y puede suponerse, también, que en su calidad de poeta seguramente colmaba las aspiraciones de aquellas damas cuyos álbumes eran, dice Larra,

un templo colgado todo de trofeos; ... su lista civil, su presupuesto, o por lo menos el de su amor propio ⁵.

Junto al álbum encontramos el abanico que, aunque era menos fecundo, por su reducido tamaño, también resultaba apropiado para plasmar pensamientos breves, intensos y pasionales, y estos pensamientos, a modo de sentencias llenas de

⁵ LARRA, opus cit., p. 332.

sabiduría mundana, son equiparables a las Humoradas y Cantares de Campoamor, y evidentemente es así porque el propio autor nos lo hace saber a través del prólogo dedicatoria que los encabeza:

No quisiera que el lector, al hallarse con estas bagatelas escritas para los álbumes y los abanicos de mis amigas, o recogidas de los retazos sobrantes de doloras y poemas, creyese que las he coleccionado como cosas dignas de ver la luz pública.⁶

La modestia del poeta parece acorde con el prosaico fin al que destina sus composiciones, pero, ironías del destino, Cantares y Humoradas son, sin duda, la parte más conocida de su producción, aquella que más popularmente lo identifica, aunque no la mejor, posiblemente porque es aquella que refleja de modo más claro el sentir y el transcurrir vital de las damas que la consumieron.

¿Cómo son realmente estas damas? Se trata de mujeres sometidas a la autoridad de un padre, y consecuentemente destinadas al matrimonio; o casadas, en cuyo caso el yugo que soportan es el del marido, prolongación de la figura paterna. Después, una vez conseguidos el objetivo básico, es decir, el matrimonio y los hijos, el principal problema reside en cumplir las obligaciones derivadas de su papel como porta estandarte de la moral social con elegancia y cierta distinción.

El tono entre protector y benévolo que adopta Campoamor en sus poemas breves, y en gran

⁶ CAMPOAMOR, Ramón, *Dedicatoria al señor don Marcelino Menendez Pelayo*, en Obras poéticas completas, Madrid 1972. p. 308.

parte de su producción, es una especie de prolongación de la figura del hombre como regulador del comportamiento femenino. Es lógico que la mujer de la segunda mitad del siglo XIX se acerque a él, porque el manto bajo el que se acogen las damas a las que se dirige el poeta es menos rígido que otros, pero no menos firme. Campoamor les ofrece la protección y el consuelo necesarios para que, sin salirse de los límites que marcan las normas, puedan romper la monotonía de sus vidas. De este modo don Ramón se convierte en el mejor teórico de los ideales de su clase, porque al reconvertirlos en poemas les da la forma y el contenido necesarios para que

se graben los pensamientos no sólo en las piedras, sino en las inteligencias ⁷,

es decir, establece, en forma humorística, los límites de actuación de todo un grupo.

Estamos hablando de una parte de la producción campoamoriana, y de aquella parte que más claramente refleja la relación que existe entre el poeta y el entorno social en que se mueve; la obra poética de Campoamor no queda reducida, en el ámbito temático, a la educación sentimental y social de la mujer burguesa, aunque éste pueda ser uno de los temas fundamentales en las Humoradas. Para conseguir el tono pedagógico adecuado, es decir, aquel que siéndolo no lo parece, el poeta se vale fundamentalmente de dos tretas, el humor y la madurez, la experiencia. El hombre maduro, conocedor de las pasiones, y de sus nefastas consecuencias, provisto del tono que le

⁷ CAMPOAMOR, R., Opus cit., p. 309.

otorga la experiencia,

Las hijas de las madres que amé tanto,
me besan ya como se besa a un santo.
(OPC, p.355)

brinda los conocimientos atesorados durante una
larga vida a modo de consejos poéticos, y aunque
muchas veces cae en la moraleja,

La juventud ardiente y atrevida
se entrega a la pasión, porque no advierte
que, siendo hijo querido de la vida,
el amor es el padre de la muerte.
(OPC, p.381)

el juicio de valor sobre las acciones,

Inscripción sepulcral para cualquiera:
"Fue lo que fue, sin ser lo que debiera."
(OPC, p.396)

el chiste fácil

Yo conocí un labrador
que, celebrando mi gloria,
al borrico de su noria
le llamaba Campoamor.

(OPC, p.411)

y la rima rápida,

¿Qué saqué al fin de los amores míos?
La cabeza caliente y los pies fríos.
(OPC, p.374)

que tanto parece molestarnos hoy en día, resultó
efectivo en su momento seguramente porque
respondía a un ideal, o simplemente a un gusto,
poético basado en

la sencillez en la forma [y cierta] malicia en el contenido, [que propiciaban el consumo de] esa poesía, ligera unas veces, intencional otras, pero siempre precisa, escultural y corta que el señor Núñez de Arce ha estigmatizado con la expresión desdeñosa de *suspirillos germánicos, exóticos y amanerados* ⁸.

Las damas a las que se dirige Campoamor son el vivo retrato de aquellas que protagonizan sus Humoradas, veamos sus rasgos fundamentales: mujer joven, coqueta, frívola y casquivana, siempre respetando los límites del decoro y la moral social; vengativa, celosa, soltera, viuda, casadera o recién casada: Evas vistas, ya lo hemos dicho, desde la madurez, la paternidad protectora y la complicidad del poeta. Campoamor en su intento de ser un poco padre y abuelo de todas las damas de sus obras, quiso explicarles en forma de poemas que un anciano es un profundo conocedor del mundo, el diablo, la carne y sus tentaciones, y que, para mantener el equilibrio necesario entre la vida pública y la privada, sólo debían seguir algunos consejos fruto de la experiencia:

Serás feliz si metes con prudencia
en un saco el amor y la conciencia.
(OPC, p.357)

Ten por arte y respeto,
tus pasiones a raya;
muere el amor al conseguir su objeto

⁸ CAMPOAMOR, R., Opus cit., p. 308. Y continua el autor: *Creo que el pensamiento del señor Núñez de Arce ha sido mal interpretado; pero el hecho es que, desde que él lo ha escrito, ciertos críticos a quienes se les puede calificar de sacristanes del amén, se complacen en llamar suspirillos germánicos a toda composición que no se estira hasta ensuciar con las botas la cara de los oyentes. En consecuencia, rebatiendo a los que han entendido mal la expresión de mi ilustre compañero, les diré que esos suspirillos germánicos siempre serán los cantos populares de las clases ilustradas.*

como mueren las olas en la playa.
(OPC, p.390)

Así, los temas tratados son los que conciernen expresamente a la mujer, y específicamente aquellos que la definen como la portadora de un conjunto de ideales morales sociales. En consecuencia, hay algunos aspectos de la cotidianeidad que son intocables en el conjunto de la producción campoamoriana: el sexo es uno de ellos.

Campoamor habla en su obra El Personalismo (Madrid, 1855) de sensualidad y erótismo. La primera es considerada como el instinto reproductor que tiene como finalidad sagrada perpetuar la especie. El segundo, el erotismo, es definido como

Pasión-fiebre por excelencia, si este afecto no es la causa directa de todos los actos de la vida, indirectamente los motiva casi todos. unas veces semi-infernal y otras semi-divina, es buena o mala según son buenos o malos los sentimientos que se la adhieren; si se combinan los instintos bajos, produce crímenes ignominiosos; si la enardecen afectos nobles, suele ser el móvil de sacrificios sublimes.⁹

Para Don Ramón el sexo no existe como tema poético, y si aparece es una mera sugerencia, una remota posibilidad que como tal se contempla en contados poemas. Pero incluso en ellos es tomado como un elemento negativo en tanto que mata y niega el amor. Y dentro del universo negativo que es el erotismo podemos hallar dos gradaciones: sexo-pasión, el placer como objeto último del

⁹ CAMPOAMOR, R., *Amor a la especie* en El Personalismo, Madrid, 1855, p. 178-179.

amor, esto es, un pecado capital,

¿Qué quieres, hija mía?
Si una copa de amor es ambrosía,
dos copas de placer son un veneno.
(OPC, p.352)

y sexo-obligación matrimonial, menos poético, naturalmente, más cotidiano y necesario; no se compara con las olas de una playa, se adivina sujeto al lecho helado del que habla la Humorada,

¿Te casaste?, pues bien: ya has conquistado
frío hogar, mesa muda y lecho helado.
(OPC, p.378)

Cabe recordar que hablamos de sexo-matrimonio, no de placer. Este es un tema que entra en el ámbito de lo extra-matrimonial y atañe únicamente al hombre y a ciertas mujeres de dudosa moralidad, desconocedoras de las más elementales normas de conducta social y moral. Las lectoras de Campoamor, dueñas de abanicos y álbumes no sólo deben someterse a las normas que su clase les impone sino que deben mantenerlas y preservarlas, es por ello que socialmente sólo pueden responder a inocentes juegos que aviven su imaginación. La espiritualidad con que Campoamor quiere tratar a la mujer, resulta, en la mayoría de los casos, insoportable para la mentalidad del hombre y la mujer de finales del siglo XX. Conservador y católico, burgués convencido de su papel moralista, afirma que

para la inocencia no se ha escrito, no se escribe
ni se puede escribir nada ¹⁰,

¹⁰ CAMPOAMOR, Ramón, Poética, p.84.

pero no cabe llevarse a engaño y no confundamos sensualidad con naturalismo, que es, según el autor,

cuando las imágenes se aplican a cosas que repugnan a los sentidos ¹¹,

o dicho de otro modo, no existen temas que por definición y a priori permanezcan al margen de la poesía, existen tratamientos o enfoques de determinados temas que propician conflictos entre arte y moral. Si hay algo que repugna a los sentidos y a las normas de una sociedad burguesa y conservadora, católica e intransigente, entonces existen temas tabú para la poesía. Si la infidelidad, por cotidiana, no repugna a los sentidos, puede tratarse, incluso cuando la mujer es infiel,

Porque amaste en tres años a tres hombres,
¿te juzgas una infiel? No, vida mía.
El amor se transforma y no varía;
un mismo amor puede tener mil nombres.
(OPC, p.348)

o si se quiere, en lugar de mil nombres compoamorianos, un *poesía eres tú* de Bécquer. Si el interés no repugna a los sentidos puede ser tema de una Humorada,

Según creen los amantes,
las flores valen más que los diamantes.
Mas ven que al extinguirse los amores
valen más los diamantes que las flores.
(OPC, p.315)

¹¹ CAMPOAMOR, Ramón, Poética, p.73.

Lo mismo ocurre con el pecado, el matrimonio, la poesía o el sentimiento amoroso, y con ello podemos hacernos una idea del tipo de mujer que leía y gustaba de la obra de Campoamor.

Lo que hasta aquí hemos visto es una relación lector-autor basada en la hipocresía social. Poeta y público parecen ponerse de acuerdo para presentar y aceptar una imagen distorsionada de sí mismos: ni Campoamor fue un santo ni sus mujeres unas inocentes y virtuosas damas. Sin embargo la imagen que de ambos obtenemos a través de los poemas de don Ramón es tan idílica que choca frontalmente con las expectativas en cuanto a temas, ideas y formas, que el espectador-lector actual se crea.

La universalidad que don Ramón quería dar a sus textos acaba convirtiéndose en particularidad, esto es, en una forma poética que, en términos generales, no puede traspasar las barreras de una clase y una época sin caer en el olvido. Esta podría ser la segunda gran ironía; el poeta de mayor éxito en todo el siglo XIX es un perfecto desconocido en el siglo XX. No hay que olvidar, sin embargo, un buen consejo:

Campoamor fue un poeta raro entre nosotros; ...
Conviene releerle a cierta altura de la vida
(Campoamor nunca parece haber sido joven) para
aprender a tolerarle por lo menos. ¹²

¹² CERNUDA, Luís, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, 1975. p.30.

6.2. La experiencia cultural

Los arquetipos culturales no son ni únicos ni universales, porque aun desarrollando una carga simbólica similar en todas las culturas, adquieren en cada una de ellas connotaciones particulares que los convierten en peculiares. Existen, es cierto, arquetipos que deriyan de la experiencia cultural común, incluso de cierta universalidad literaria que nos permite diferenciar al tipo sin necesidad de participar en la experiencia de la lectura. Así, la imagen de una soltera beata es una experiencia cultural igual que lo es un pícaro, el párroco o el recaudador de impuestos.

Para establecer un catálogo de estos tipos debemos partir de la consideración de que todos ellos pueden reunirse en tantos grupos como figuras tipificadas existan; así nos encontramos con solteras, casados, viudas, lazarillos, avaros, tontos y cuantos se nos ocurran. El campo de acción destinado a cada uno de ellos no está

limitado más que por la existencia de otro tipo que cubra el vacío que no ocupa el anterior. Sin embargo, no existen barreras definidas y el espacio que cada arquetipo ocupa se superpone, en algún momento argumental, al de otro. En ocasiones la variación entre ellos es mínima y depende únicamente de un matiz que añade un nuevo valor a un arquetipo ya conocido. Así, la diferencia fundamental entre una viuda y una soltera depende simplemente de la inclusión o exclusión de un rasgo que hará variar definitivamente la evolución de sus actos y su carácter. Esta razón nos va a permitir reunir en pocos grupos a algunos de los arquetipos culturales que aparecen en los poemas de Campoamor. Hablaremos de aquellos que representan una institución, sea religiosa, estatal o de cualquier tipo, y de quienes reflejan un estado civil, solteras, viudas, casados; finalmente hablaremos de los modos o formas de vida.

1. Arquetipos de poder.

Los arquetipos de poder objeto de ironía por parte de Campoamor son, ante todo, los reyes y emperadores, aunque también aparecen en la extensa producción del poeta referencias a los recaudadores de impuestos, los guardias, soldados, maestros, padres o curas. A cada uno de ellos va a tratarlo de forma distinta en cuanto al fin de su crítica, pero ninguno va a escapar a su análisis.

Campoamor dedicará al emperador Carlos V tres poemas en un tono que tiene poco de admiración y mucho de sátira. El primero, titulado *Los grandes Hombres* nos dibuja a un viejo rey que, rememorando sus tiempos de héroe, quiere volver a ser el gran protagonista de la historia, aunque sea la de su entierro, con tan mala suerte que es lamentablemente injuriado por una *vieja del infierno* impertinente. Los insultos lanzados contra su insigne persona van a mantenerle tan ocupado durante la celebración que hasta el autor,

en una de esas intromisiones típicas de Campoamor, se pregunta:

¿Qué le importará al ciutado
más bello o más joven ser
si esas cosas ya han pasado
para nunca más volver?

(OPC, p. 167)

No contento con ello, y presintiendo en la insistencia del poeta cierta aversión hacia el personaje, el poema que sigue al anterior también nos habla del rey Carlos V, ahora de sus relojes.

La historia del monarca olvidado en Yuste y el afán por mantener el heroísmo perdido vuelve a ser el tema central del poema. Una vez más la terquedad del monarca lo presenta como un viejo achacoso y ridículo cuya razón de vivir no es otra que el deseo de mantener sus cien relojes sonando al unísono:

Carlos Quinto el esforzado
se encuentra asaz divertido,
de cien relojes rodeado,
cuando va, en Yuste olvidado,
hacia el reino del olvido.

(OPC, p. 169)

Como si el conjunto de los individuos-relojes formara una tropa en la que todo soldado debe marcar el paso en perfecta consonancia con el resto de sus compañeros, de no ser así el emperador en persona se encargará de reprimirles:

Si un reloj se adelantaba,
el imperial relojero
con avidez lo paraba,
y al retrasarlo exclamaba:
- ¡Más despacio, majadero!

Si otro se atrasa un instante,
va, lo coge, lo revisa,
y aligerando el volante,

grita: - ¡Adelante, adelante,
majadero, más aprisa!
(OPC, p. 169)

A lo infantil del juego debemos unir, en primer lugar la descripción que el poeta nos da del rey que observa, *con ojos de encanto lleno*, su obra; y, en segundo lugar, el equívoco que produce este diálogo entre el regio personaje y su confesor:

Y entrando un día, - ¿Qué tal?,
le preguntó el confesor.
Y el relojero imperial
dijo: - Yo ando bien, señor;
pero mis relojes, mal.

Y cuando esto profería,
con su tictac lastimero,
cada reloj que allí había
parece que le decía:
- ¡Majadero! ¡Majadero!
(OPC, p. 169)

Podríamos establecer dos grandes niveles de ironía dentro de esta composición: el primero el expuesto hasta aquí, es decir, la relación existente entre un pasado esplendoroso y un presente caduco. Y el segundo nivel, mucho más sutil que el anterior, nos ofrece el relato de un anciano perseguido y perseguidor del tiempo; como si esa lucha contra la muerte dependiera más del ritmo exacto de un reloj que de la propia maquinaria del cuerpo.

El último de los poemas dedicados a Carlos V es, bajo mi punto de vista, uno de los más representativos de las Doloras (1845), y tal vez uno de los más interesantes del conjunto poético del autor asturiano. En él aparecen los mismos elementos argumentales que hemos visto en los anteriores poemas: el rey ya viejo, su celo por recordar tiempos pasados y esplendorosos, y el monasterio de Yuste.

EL CANDIL DE CARLOS V

En Yuste, en la pobre cama
de una pobre habitación
alumbrado por la llama
de un candil, medio velón,

soñando está Carlos Quinto
que en un duelo personal
ve a sus pies, en sangre tinto,
al rey francés, su rival.

Se incorporó de ira loco,
mas pasó un viento sutil
que movió la luz un poco
del velón, medio candil,

y, tosiendo, con cuidado
se arropó el emperador,
por si aquel aire colado
puede más que su valor;

y - ¿Por qué el cielo consiente
- dice el héroe ya febril -
que mate a todo un valiente
lo que no apaga un candil?
(OPC, p. 255)

El presente y el pasado son los dos
contrapuntos que al chocar provocan la ironía y el
sarcasmo en el poema, características, ambas, que
valieron a Campoamor el apelativo de escéptico,

¿me llaman escéptico porque yo me suelo reír de
cosas que ellos creen que son de llorar?... sé que
es muy común confundir el escepticismo con el
humorismo, y el humorismo con la excentricidad. ...
Si el escepticismo no cree en lo que dice, el
humorismo hasta se ríe de lo que cree, no dejando
de creer nada de lo que dice.

(OPC, p. 310).

Otro poema en el que nos habla de los
poderosos reyes y emperadores es *La Historia de
Augusto*, un diálogo entre el rey Alejandro Magno y
Diógenes; o lo que es lo mismo, la reducción

paulatina del rey a puro esperpento, mientras que Diógenes, oyendo impasible los argumentos gloriosos con que el real personaje intenta tentar su vanidad, mantiene una única idea: tomar el sol.

- Vengo a hacerte más honrada
tu vida de caracol.
¿Qué quieres de mí? - Yo, nada;
que no me quites el sol.

- Mi poder es... - Asombroso,
pero a mí nada me asombra.
- Yo puedo hacerte dichoso.
- Lo sé, no haciéndome sombra.

(OPC, p. 120)

La reducción al absurdo de todos los planteamientos reales hace que Alejandro se vea retratado como un títere. El proceso que enfrenta estas dos realidades o grandezas, como dice el título del poema, es la duplicidad de metas que cada personaje propone: mientras Diógenes quiere tomar el sol, Alejandro quiere descubrir los secretos de la fama y el poder. *La historia de Augusto* es también el relato contrapunteado de un personaje histórico al que sólo interesa su fama.

En todas estas composiciones se aprecia un juego rítmico en el que se basa parte de la ironía. Si tuviéramos que definir la línea melódica del discurso irónico deberíamos decir que la ironía se afana en resaltar y marcar algunas palabras que un discurso normal no acentuaría, también podríamos añadir que la duración de un mensaje irónico suele ser mayor que la de ese mismo discurso en una situación comunicativa normal; por último, diríamos que la curva final de entonación también es más larga en el mensaje irónico que en el no-irónico. Todo ello, claro está, referido a la realización oral del mensaje; cuando nos enfrentamos a un texto escrito

carecemos de todas esas marcas externas que nos indican la intencionalidad, aunque en el caso del poema sí disponemos del elemento rítmico. Mediante la rima, sea interna o externa, pueden ponerse de relieve palabras clave para dar al texto su valor irónico; así por ejemplo,

A Ovidio empieza a leer
su historia el *emperador*,
pues dice que quiere ser,
cual César, *autor* y *actor*.¹
(OPC, p.180)

Del mismo modo los juegos de palabras que tienden a alejarse, en cuanto a su significado, del los contenidos esperados,

el que dió la *paz* al mundo
ya ha dejado al mundo *en paz*.
(OPC, p.180)

las oposiciones adjetivales que comprenden términos contrapuestos,

como *buen tirano*, *injusto*;
falso cual *buen histrión*.
(OPC, p.180)

También son índices irónicos determinados usos en los que se produce un desplazamiento significativo, o bien aquello en los que observamos un exceso o defecto de énfasis que no concuerda con el significado original expresado y esperado,

Cayó Ovidio en el *desliz*
de llamar, poco después,

¹ El subrayado es mío.

a Livia la *emperatriz*
Ulises con guardapiés.
(OPC, p. 181)

Finalmente, son indicativos algunos signos de puntuación; los guiones que acotan una intromisión del narrador, y que marcan cambios de tono y de argumento,

O -con altivo semblante
replicó el emperador -,
que soy muy buen comediante,
pero muy mal escritor.
(OPC, p. 181)

e incluso las marcas que indican diálogo:

- ¿Verdad que al mundo hará honor
lo que llamo era Juliana?
(OPC, p. 180)

Todas ellas pistas, más que suficientes, para cerciorarnos de que estamos dirigiendo nuestras maniobras descodificadoras en el sentido y dirección que el autor en origen dispuso.

2. El matrimonio y la soltería.

a. La Soltería

La idea que de la soltería ofrece la obra de Campoamor, no tiene nada que ver con la misoginia, ni con la soledad buscada; pero a la vez tampoco está relacionada con el donjuanismo que, aun siendo una elección vital, anda por otros derroteros; más bien parece derivarse de la consideración general según la cual el matrimonio es una mala institución para el hombre, en el caso del soltero; o bien de una imposibilidad o imperfección en el caso de la mujer.

El tipo de soltero que vamos a analizar de un modo más detallado es el femenino, aunque también el masculino estará presente. El hombre soltero es un individuo maduro y experimentado,

que verá el mundo desde el cristal del desencanto:

Según creen los amantes,
las flores valen más que los diamantes.
Mas ven que al extinguirse los amores
valen más los diamantes que las flores.
(OPC, p.315)

aunque también podemos encontrarnos con el anciano
que, siendo o no soltero, rememorando sus hazañas
juveniles, prescindiendo de su estatus civil,

Las hijas de las madres que amé tanto,
me besan hoy como se besa a un santo.
(OPC, p.355)

y no faltan seductores seducidos,

Ayer se ha disipado
la más grande y más pura de mis glorias,
pues, por cierto descuido, me he enterado
que hago el número diez de sus memorias.
(OPC, p.361)

Incluso los hay que suspiran y hasta ven su
vocación como un duro castigo del destino:

La rueda de la vida, ídolo mío,
es querer y olvidar, ¡Jesús, qué astío!
(OPC, p.354)

El soltero no busca únicamente el placer que
pueden proporcionarle sus devaneos amorosos,

Ten por arte y respeto
tus pasiones a raya;
muere el amor al conseguir su objeto
como mueren las olas en la playa.
(OPC, p.390)

sino la aventura, aunque no el riesgo. Una
aventura que hoy nos parece infantil pero que
seguramente no lo fue en su momento, ni tampoco

para las clases a las que Campoamor dirigía su poesía. Se trata de romper con la monotonía del amor institucionalizado,

O lánzame al horror del fuego eterno,
o elévame del goce al alto emporio;
pues tu amor, que no es cielo ni es
infierno,
jamás deja de ser un purgatorio.
(OPC, p. 367)

Poemas como el que sigue,

Hombre, no temas al infierno tanto,
que el pecador, cuando se casa es santo.
(OPC, p.356)

nos dan la medida de qué significaba el matrimonio en la época de Campoamor. No era sólo un estado civil, era toda una concepción del mundo radicalmente opuesta a la que tenía el hombre soltero.

El caso de la mujer es bastante diferente, su objetivo en la vida era casarse con un buen hombre rico que le diera hijos que cuidar y vestidos que lucir,

Dejádlas delirar, pues es sabido
que todas ya, sin excepción alguna,
después de muchos viajes a la luna
se casan con las rentas de un marido.
(OPC, p.405)

La mujer soltera, a diferencia del hombre, no lo es por vocación, sino por imposición o por imposibilidad. Es un ser decadente en el sentido más negativo del término; no existe como personaje sino como marioneta que se lamenta constantemente de su suerte aunque carece de la fuerza necesaria para variarla. Así, mientras las experiencias de un don Juan atado a su vanidad pueden hacernos

sonreír pícaramente, la mujer soltera nos inspira cierta pena. Pero entendamos que mujer soltera es aquella a la que se le ha pasado la edad de casarse, no la joven que busca el amor.

La condición de soltera puede muy bien ser entendida como la consecuencia de una juventud disipada. Cuando es así, el poeta se sitúa frente a la mujer, de tú a tú,

La del enlutado manto,
la de la toca de encaje,
la de mil hombres encanto
¿cuánto va que no es tan santo
su pecho como el ropaje?
(OPC, p. 345)

con un tono de desafío poco común en un autor que encandilaba a las damas con sus poemas y los rasgos de caballeridad que en ellos ofrecía. Pero son pocos los textos en los que la protagonista es una dama de dudosa moralidad.

Decíamos antes que la soltería femenina no es, en la obra de Campoamor, una elección: cualquier mujer que no se case no está actuando por propia iniciativa, sino que es víctima de una serie de circunstancias que hacen de su persona un ser no-realizado, esto es, una mujer incompleta. El ejemplo perfecto de soltera viene dado por la figura de Petra, la protagonista de *Como rezan las solteras*; y para tomar el punto de partida adecuado en el análisis del poema no está de más recordar una frase de don Ramón que dice así:

Los mojigatos de la honestidad me hacen el mismo efecto que los remilgos de algunas beatas que hacen ascos de nombrar el beso, al mismo tiempo que están besando el hocico de un perro.
(P., p. 85)

El poema en cuestión es una crítica abierta y explícita a esas beatas, pero el poeta no va a cometer el grave error de hacerlo desde un yo que le delate; utilizará el monólogo de tal modo que la víctima y el verdugo se confundirán en la misma protagonista del poema: Petra.

El juego dramático se establece entre dos realidades contrastadas, por un lado Petra, la soltera que conducirá, con sus plegarias y murmuraciones, el poema; por otro el rezo de una oración tan significativa para un cristiano como el Padre Nuestro. La escena es la siguiente:

Galería de un templo. A la izquierda del espectador, la puerta de salida. A la derecha, la puerta que da entrada a la Iglesia. Personas de diferentes sexos y edades se agrupan a esta puerta para oír misa. Durante el oficio divino se está oyendo un armonio.

(OPC, p.537).

Petra entra en escena y nos explica cuál es el argumento del poema:

Voy a rezar sentada, porque creo
que de no usar, bien cómoda, las sillas
se me está formando un callo en las rodillas,
que será bueno y santo, pero es feo.

Y así despacio, porque estoy deprisa,
veré si llega Pablo;
y en esta posición, oyendo misa,
tendré un oído en Dios y otro en el diablo.
(OPC, p.537)

A pesar de las apariencias el verdadero juego irónico no tiene mucho que ver con esta reflexión. Hasta la siguiente estrofa no va a empezar el constante ir y venir entre el pensamiento, sin limitaciones de ningún tipo, y la actitud, más o menos controlada por el entorno, en que se halla

Petra; y ambos, pensamiento y actitud, en relación con lo que ocurre durante el rezo. Podemos decir que el poema consta de tres escenarios o espacios de actuación: el primero el de la protagonista y su monólogo; un segundo espacio en el que oímos el rezo de la oración; y, por último, el escenario, propiamente dicho, que nos brinda la iglesia.

Estamos ante una escena, muy bien delimitada dramáticamente, en la que un único protagonista resuelve dos situaciones que son, ya lo decíamos, antagónicas. Por una parte Petra conduce una acción que llamaremos colectiva en tanto que la comparte con el resto de personas que acuden al oficio; por otra desarrolla una actividad individual que no sale de su ámbito personal (aunque nosotros también estemos viéndola). En sí misma esta duplicidad entraña cierta comicidad; la necesidad de mantener la compostura, que casi se ha perdido, obliga al personaje a realizar equilibrios sin respetar norma alguna. Pero aún hablamos de comicidad y no de ironía, cuando entremos en el terreno del habla, en el preciso instante en que reconozcamos qué mecanismos son los que llevan a Petra desde su actitud de oración hasta su papel principal, y de éste a la primera, podremos empezar a hablar de poema irónico. Veámoslo en algunos fragmentos, los primeros aquellos que nos llevan desde el espacio colectivo hasta la intimidad del pensamiento en voz alta,

Padre nuestro que estás...
(distraída)
Estoy furiosa
de no ser pronto esposa.
(OPC, p. 537-538)

Santificá... Santificá... ¡Dios mío!
Oigo un rumor extraño ...
(OPC, p.538)

Volvamos a la mística tarea:
¡Santificado sea...
Pero antes de seguir mis oraciones (...)
(OPC, p. 539)

Venga a nos... ¡qué sospecha impertinente!
Venga a nos..., ¿Si estará con Nicolasa, (...)
(OPC, p. 540)

los segundos, y menos frecuentes, los que recorren
el camino inverso

¡Amar a una casada! Vamos, vamos.
si amí me diera San Miguel su espada,
ya estaría a estas horas traspasada...
(Rezando)
Así como nosotros personamos...
¡Cuán maldita es la suerte!...
¡Santo! ¡Santo!
(OPC, p. 541)

El contrapunto temático, junto a lo extraño del
escenario, hacen de este poema uno de los más
amenos de entre los muchos que Campoamor compuso.

Decíamos que el elemento irónico de esta
composición se lograba al conjugar la voz
dramática de la protagonista con la voz, también
dramática, de una especie de coro que reza un
Padre Nuestro. Pero existen otros elementos que
también van a provocar en el lector esa especie de
sonrisa entre benévola y malvada; el discurso de
la soltera no sólo nos trae y nos lleva desde el
rezo hasta sus pensamientos, sino que va trazando
el retrato perfecto de Petra, o mejor, del
arquetipo que ella representa. Sus opiniones, sus
deseos, sus frustraciones, todo desfila por el
poema sin aparente conexión, pero con la fuerza de
lo espontáneo y desarticulado del pensamiento

Como estoy tan deprisa,
sigo haciendo del rezo un embolismo.
¿Quién podría creer que estoy en misa,
rezando y maldiciendo a un tiempo mismo?

Mas ¿No he de maldecir? Abomino
a las viudas, casadas y solteras
que salen a un camino
haciendo eses de amor con las caderas
y luego dan posada al peregrino
metidas por bondad a posaderas.

(OPC, p.541)

Lo que más sorprende al lector es que Petra deja que su pensamiento la retrate tal como es, sin ningún tapujo, sin la hipocresía característica de las solteronas. La distorsión, o la tensión, que se establece entre los dos contextos superpuestos en que se halla la protagonista es equiparable a la que se produce entre el rezo y el pensamiento.

Campoamor supo buscar la forma apropiada para que Petra se dibujara a sí misma: escribió, como dice Eliot, un poema en el que oímos palabras que no van destinadas a nosotros. La estructura teatral del texto no sólo nos permite ver cuál es el verdadero personaje, y conocer sus intimidades, sino que nos deja observarla desde fuera, desde el patio de butacas, distanciamiento que provoca el análisis frío y calculador propuesto por el poeta.

Terminar con unos versos que nos dan la medida de esa intromisión en un mundo del que somos espectadores, o espías,

Me casaré.. ¿No he de casarme? Pero..
¡Dios tarda tanto en arreglar las cosas...!
Estaba.. ¿Dónde estaba?..
Creo que ya llegaba
a los cielos, esto es, a mi elemento;
porque dicen las viejas
que, como es sacramento,
cae siempre del cielo el casamiento...
Todo cae del cielo.. ¡Hasta las tejas!

(OPC, p.538)

b. El matrimonio.

Antes de entrar en el análisis del matrimonio como forma de vida, debemos puntualizar que hombre y mujer se enfrentan a él desde y con aspiraciones muy distintas. La mujer considera el matrimonio como una meta y dedicará todos sus esfuerzos a alcanzarla. El hombre, por su parte, lo vé como un corsé que lo sujeta y oprime.

Decíamos en el apartado 6.1. que la poesía de Campoamor se dirige, con especial atención, a la mujer burguesa. Es por ello que debe mantenerse siempre dentro de los límites de cierto decoro, y evitar el tratamiento demasiado directo de algunos aspectos de la realidad, sobre todo de aquellos que entren en el terreno de lo prohibido por las leyes de conducta sociales y religiosas. Así pues, sin evitar el tema del matrimonio, tan de moda en su época, Campoamor va a abordarlo desde la superioridad masculina que considera a toda mujer un ser destinado al matrimonio, por imposición social y por voluntad.

La búsqueda tenaz de un marido será uno de los resortes que pondrá en marcha el sentimiento de protección y paternalismo, que nace de la consideración de la mujer como una eterna niña a la que se debe conducir y aconsejar,

*Una congoja al empezar me viene ...
¿Cómo sabéis mi mal?...
Para un viejo, una niña siempre tiene
el pecho de cristal.*
(OPC, p.98)

Carmen Barja, al analizar el tema de la mujer campoamoriana afirmará que el

universal femenino idílico y hasta enfermizo del romanticismo es bapuleado por la mujer campoamoriana, una mujer que vivirá de cara al matrimonio .. Supone, en fin, esta actitud, un mirar a la mujer desde otra altura, un sentirse en el secreto de sus secretos ²,

y un constante juego de advertencias y sugerencias que acaba por llevarnos, de nuevo, a ese tópico que pretendía romperse mediante la desidealización.

La mujer para Campoamor es

*Sensible, débil, religiosa y vana,
eres en todo una verdad humana.*
(OPC, p. 344)

por tanto, no es un ser en abstracto al que idolatrar, sino una realidad a la que hay que proteger porque es una niña, y temer porque es una mujer, esto es, una fuente de males, desdichas y

² BARJA, C., Opus cit., p. 116.

perdiciones a las que el hombre se somete. Pero son males menores porque

Las amamos por bellas,
pero no por constantes;
nos gustan las mujeres como estrellas,
y en materia de estrellas, las errantes.
(OPC, p. 390)

Un tema tan espinoso como el de la infidelidad conyugal queda relativizado; una dama puede ser infiel, de pensamiento, a su marido. No existe otra posibilidad porque el tipo femenino que estamos viendo dedica todos sus esfuerzos a cumplir las reglas que le permiten seguir formando parte de un grupo del que quedaría automáticamente excluida en el supuesto de no respetarlas. Por otra parte, éste es un tema poco apropiado para las

bagatelas escritas para los álbumes y los abanicos de mis amigas (p. 308). La mujer
(OPC, p. 308)

Prescindiendo de si es o no real este planteamiento, según el cual, la mujer se automargina hasta convertirse en un objeto diseñado y ordenado por sí mismo y en función de un entorno muy concreto, podemos convenir que Campoamor creó un ideal nuevo que se encuadraba perfectamente en la moda del momento. La pregunta es dónde reside la ironía en el tratamiento de la mujer. Quizá esté en el hecho de expresar

cierto tufillo de intelectual-de-vuleta-de-todo que mira por encima del hombro porque en realidad

está convencido de que, ³

en el fondo, a sus mujeres les gusta que las traten así, desde la superioridad de un hombre al que se someten y al que condenan a través del aburrimiento del matrimonio:

Por burlarse tal vez de lo que es santo,
creo que fue el demonio
quien llamó al matrimonio
la noble institución del desencanto.
(OPC, p.345)

Coherente con su soltería vocacional, Campoamor rechaza de forma absoluta y categórica la institución del matrimonio:

Sin analizar para nada la contradicción que pudiera existir entre la postura que mantiene y su vivencia propia de hombre casado ... el matrimonio queda, de todas formas y desde cualquier punto de vista que se adopte, muy mal parado. El tema se prestaba bien a sus fines burlones y es uno de los que recoge más cantidad de frases deducidamente intencionadas ⁴.

El matrimonio es la institucionalización del desencanto, y queda categóricamente descarta toda posible convivencia, al menos armónica. A pesar de todo y teniendo en cuenta tanto a los lectores como el profundo sentido ético, presente en toda la producción campoamoriana, el poeta muy pocas veces hablará de infidelidades en el aspecto sexual, y si lo hace procurará, siempre, mantenerse en el espacio de la sugerencia,

³ BARJA, C., Opus cit., p. 115.

⁴ BORJA, C., opus cit., p. 121.

lo contrario ⁵:

El problema es grave porque, para el poeta, la carencia afectiva fruto del matrimonio se canaliza a través de dos sentimientos a cual más amargo: la soledad,

Cuando te cases, Lola,
te encontrarás con él dos veces sola.
(OPC, p.372)

El esposo dormido a quien no se ama
es un muerto enterrado en una cama.
(OPC, p.391)

y la indiferencia,

¿Te casaste? Pues bien: ya has conquistado
frío hogar, mesa muda y lecho helado.
(OPC, p.378)

Todos lo han conocido:
¿Va con uno y bosteza? Es su marido.
(OPC, p. 374)

No hay salvación posible para los esposos, la única posibilidad que queda es la de dar algunos consejos que hagan más digno lo ya inevitable:

Oíd, tiernos esposos, con paciencia
que, cuando el tiempo pasa,
por cansancio, por muerte o por ausencia,
todo aquel que se casa se descasa.
(OPC, p.400)

El tema del matrimonio puede tomarse aun desde otro punto de vista: partiendo de la hipótesis según la cual el amor o el objeto amoroso es un sentimiento efímero en cuanto es

⁵ BORJA, C., opus cit., p. 122.

entendido como placer. Dicho de otra forma, amar es idealizar no al objeto amado, sino al propio sentimiento del amor:

¿Preguntas qué es amor? Es un abismo,
mal y bien, esperanza y desaliento,
antídoto y veneno a un tiempo mismo,
odio y pasión, deleite y sufrimiento.
(OPC, p.373)

Un sentimiento que provoca tensión entre los opuestos que lo conforman, y que produce hastío en el momento en que deja de existir el placer.

3. Formas de vida.

Venimos observando, a lo largo de estas páginas, que la intención de Campoamor, al poner en marcha sus resortes irónicos, no se centra en la crítica sino en la desmitificación, porque tanto los temas como los personajes tratados no son individuos sino ideas que pertenecen a la tradición, sea ésta popular o literaria. En este último grupo se incluye la figura de don Juan.

Al hablar del gran conquistador nos referimos tanto a un modo de entender la vida, como a un prototipo que forma parte de la tradición literaria más universal. Se trata de un personaje que se presenta ante el público como el representante de un estilo de vida y que responde a unos rasgos perfectamente delimitados, tanto desde la perspectiva física como caractereológica. Don Juan es un ser que viven por y para los placeres; joven, ápesto, inteligente, sensual, en fin, un perfecto amador.

El corrosivo sentido del humor del poeta asturiano, hace del prototipo del don Juan lo que él llama una figura de resorte, esto es, un muñeco con normas de actuación prefijadas, sin matices, sin dobleces. Para desdibujar a un ser de estas características, por muy personaje de ficción que sea, es necesario desposeerle de toda una serie de rasgos que le son propios por tradición; rasgos intransferibles de los que obtiene la definición esencial de su carácter; y que al quitárselos podemos llegar a perder de vista la naturaleza arquetípica del personaje. Si al hablar de *Cómo rezan las solteras* comentábamos la necesidad de un contexto adecuado para producir el efecto humorístico-irónico deseado, ahora veremos que también con el proceso inverso puede lograrse lo mismo.

La figura de Don Juan entendida, asumida y cosificada por la tradición, ha dado lugar a infinidad de historias cuyo argumento se resume en pocas palabras: caballero joven, rico, elegante, culto y aventurero enamora por todas partes a tantas mujeres como se cruzan en su camino. El matiz más o menos sincero que pueda darse al personaje, o la proliferación de sus amantes, son ideas secundarias o incidentales que en poco o en nada modifican la base estructural sobre la que se sostiene el carácter tipificado. Pero presentarnos a un Don Juan viejo y decrepito, aficionado a la bebida, egoísta y mal intencionado al que sólo le interesa su propio beneficio, aun a costa de todas sus exantantes, se aleja demasiado de la definición caractereológica básica. De no ser porque Don Ramón desde el primer verso nos indica de dónde proviene el personaje del que está hablando, cuáles son sus características dramáticas, así

como algunas otras pistas argumentales, nos resultaría en extremo difícil identificar al protagonista del texto con el don Juan de Byron.

El poema se estructura en dos cantos, el primero, titulado *Las mujeres en la tierra*, consta de diecisiete partes, en él se narran los últimos días del trasnochado amante y su muerte. El segundo canto, dividido en quince subpartes, relata el encuentro de las amadas con don Juan en las puertas del cielo, y la intercesión de éstas para lograr que el adorado amador gane la felicidad eterna. Cada uno de los diferentes subapartados, en que se dividen los dos cantos, conforman una unidad temática en la que se narra una acción completa de cualquiera de los personajes que intervienen en el poema. Estas unidades, de dimensiones variables, combinan libremente heptasílabos y endecasílabos a excepción del segundo apartado del primer canto en que la silva adopta la forma de una estrofa de cuatro versos, el segundo de los cuales es heptasílabo.

Preguntarse cómo es el don Juan de Campoamor equivale a preguntarse cómo es el de Byron. Ya lo hemos dicho: se trata de una figura mitificada que responde, en el aspecto físico, a la de un ser joven y bello, y, en el aspecto espiritual, al hombre inteligente, refinado, caballeroso y desprendido. Así es el don Juan que identificamos en el poema byroniano, un canto a las virtudes físicas y espirituales del hombre ideal, pero el nuevo personaje que nos presenta Campoamor ya no es el individuo apuesto y joven, ni su poema un canto a las cualidades del deseado caballero, sino todo lo contrario:

Cuando el Don Juan de Byron se hizo viejo,
pasó una vida de aprensiones llena
mirándose la lengua en un espejo,
prisionero del reuma en Cartagena.
Este gran desertor de las orgías
conoce, al fin de sus postreros días
que, conforme envejece,
sin ser más respetable es más risible,
porque es lo más alegre en lo terrible,
ver a un antiguo Adonis que encanece.
(OPC, p. 622)

¿No es este viejo don Juan una parodia de sí mismo? La técnica usada por Don Ramón para ridiculizar a su personaje es simple: le permite hacerse viejo, y vuelve a recuperarle como lo que fue, pero también como lo que es, sin continuidad, solamente dejándole envejecer. El resultado final es una caricatura:

Como era el caballero
franco por genio y por carácter doble
(...)
un borrador trazó con mil ternuras
y escribió cinco cartas
a otras cinco hermosuras,
todas bellas, ardientes y maduras,
nunca de amor, aunque de amantes hartas.
(OPC, p. 622)

Este es el objeto del poema, el miedo a la vejez solitaria y la desesperada búsqueda de compañía.

El viejo y caduco don Juan recurre al recuerdo de sus gestas para recobrar un pasado esplendoroso del que aún vive. La carta de amor que don Juan remite a sus cinco amantes es una muestra de la audaz ironía campoamoriana. Cada una de las palabras que conforman los versos, cada uno de los versos y cada estrofa son una recomposición de tópicos amorosos, sin embargo, un sólo dato, repetido en dos versos, va a convertir la declaración de amor eterno en una descarada confesión de egocentrismo:

Deja (aquí el nombre) que en mi triste
estancia
recordándote llore;
que te vea a mil leguas de distancia;
que me postre a tus piés y que te adore.

El recuerdo feliz de tu inocencia
ennoblece el martirio
del que está repartiendo su existencia
entre la tos, la fiebre y el delirio.

Además de lo mucho que te quiero
(Aquí el nombre), ¡Oh querida!,
déjame que te diga, cuando muero,
que era tu amor el centro de mi vida.

No me mata el dolor que me ha postrado,
quien me mata es tu ausencia;
pues sin tu amor, de mí se ha apoderado
un horror increíble a la existencia.

¡Es la pena mayor que estoy sintiendo
el dolor de no verte!
¡Te juro que por eso voy teniendo
más miedo a la locura que a la muerte!

¡Fuente de amor! ¡Tú fuiste en mis dolores
el único consuelo!
¡Sí! ¡Tú echarás sobre mi tumba flores!
¡Tengo en tí tanta fe como en el cielo!

El ser que más te ha amado y que más te ama
te dice adiós, querida.
¡No puedo más! ¡Adiós! ¡Caigo en la cama,
que he de dejar tan sólo con la vida!
(OPC, p. 623-624)

Escritas las cinco copias y remitidas
puntualmente a las cinco amantes -francesa,
italiana, alemana, inglesa y española-, nuestro
viejo amador

exclamó placentero:
- Ya he cumplido con ellas.
Y a su oficio volvió de caballeros,
que era ha tiempo el de vaciar botellas.

(...)

y al fin de mes se despertó en la cama
como un Baco en el medio del arroyo;



y con ojos que apenas se entreabrían,
miró cinco respuestas
en la mesa revuelta en que yacían,
y después de exclamar - ¿Qué dirán estas?
abrió cinco cartas, que decían:
- Voy (...)
y, maldiciendo la ternura humana
aquellos cinco voy le consternaron.
(OPC, p. 629-630)

porque don Juan lo único que quería era sentirse respaldado por el calor de alguna de sus mujeres, no por todas ellas,

Porque aquel gran rival de los maridos
cultivó demasiado los sentidos
para ser muy sensible al pensamiento.
(OPC, p. 623)

El aparente sentido antirromántico que parece desprenderse del poema, y que se venido achacando a Campoamor, quizá no sea tanto un resentimiento para con sus contemporáneos como para quienes convirtieron el ideario romántico en un aparente e hipócrita modelo de vida que reproducía lo meramente exterior desentendiéndose del fondo. Y no es que Campoamor pretendiera llegar a ser sincero, ni mucho menos:

Cree, piadoso lector, lo que te digo:
con todo estoy en paz menos contigo.
(OPC, p. 360)

pero tampoco consentía la mentira. Así, su viejo don Juan desenmascara la mentira, pone al descubierto su condición de hombre y, consecuentemente, sus errores. Pero no terminará aquí la historia de miserias encubiertas. Recibidas las cartas y comprendiendo lo terrible de las situación, el protagonista emprende la huida. Y a pesar de todo, Julia, su amante sevillana, le encuentra oculto *cual liebre que se*

escapa de los perros, en una cueva, y allí va la persistente enamorada en busca de la soledad y la penumbra:

le envuelve de sus ojos en la llama
y con piedad inmensa
con los labios cubriéndolo la boca,
su último aliento aspira, y le sofoca,
y Don Juan, sofocado,
dirige al cielo una mirada extensa,
y por Julia, al morir, acariciado,
de su amor le dedica en recompensa
una lúgubre sonrisa de forzado.

(OPC, p. 635)

Entramos en el canto segundo, *Las mujeres en el cielo*, y don Juan con ellas, en el vestíbulo, esperando que la justicia divina le ofrezca la felicidad eterna, pero

ve Don Juan con espanto
que sus muchos pecados pesan tanto
que lo pintan, como es, abominable.

(OPC, p. 636)

Decepcionado el galán mira a sus damas y éstas le ofrecen parte de sus buenas obras para conseguir equilibrar la balanza de la vida: la italiana ofrece

La alta acción de que jamás cantaba
una canción de frases muy picantes

(OPC, p. 637)

y la alemana

el caso peregrino
de que odiando el alcohol, siempre agtó el
vino.

(OPC, p. 638)

Luisa, la francesa, en su benevolencia,

echa el inmenso afán que le ha costado
raspar su partida de bautismo
(OPC, p. 639)

Por último Fanny Moore aporta

el mérito profundo
de que, estando en el mundo,
solamente en la edad mentía un poco.
(OPC, p. 639)

Pero todos estos sacrificios no fueron
suficientes, tuvo que ser Julia la que inclinara
la balanza con todo el peso de su vida, y al
condenarse *el alma redimió del caballero*. Don
Juan, ante el gesto de Julia

... gritó: -¡perfectamente!
¡Si fuera yo mujer lo mismo haría!
(OPC, p. 641)

y dándose la vuelta se dirigió hacia su nuevo
hogar, mientras

dos lágrimas soltó de cocodrilo.
(OPC, p. 643)

Si existe alguna figura capaz de dar la
réplica al viejo amador esta es, sin duda, la de
cualquiera de sus amantes. También ellas sufrirán
el proceso de descontextualización con que el
poeta caricaturizará a su protagonista. Se trata
de mujeres cuya vida adquiere sentido en el
momento en que son amantes de don Juan, y por el
mismo motivo, pierden su razón de ser cuando el
amador las olvida y sustituye. Campoamor dibuja
damas viejas y decrépitas acordes con el caballero
que las reclama. Se adivina, en el tono utilizado
por el poeta, que el proceso caricaturizador que
sufren las cinco mujeres es consecuencia directa
de su desordenado pasado. La descripción Fanny
Moore como si se tratara de una mujer reconvertida

así nos lo demuestra:

Mujer a los quince años byroniana
y a los treinta rabiosa luterana,
se fue haciendo devota
al ver su juventud algo remota.

(...)

si se hubiera casado, hubiera sido
casta, firme y leal a su marido.

(OPC, p. 626)

Estamos ante una de aquellas solteras que eran producto de su mala cabeza, ante las que el poeta, y así lo vemos en estas líneas, adoptaba un tono entre desafiante y provocador.

El poema *Don Juan* es uno de esos ejemplares raros dentro de la obra de un autor, un poema que pierde toda su fuerza al destriparlo en conjuntos argumentales. Lo más importante, lo que verdaderamente define el poema, es la voz dramática a través de la cual se expresa, por un lado, el distanciamiento entre el autor y sus personajes, y entre el autor y su discurso, por otro. Es así como se justifican las intromisiones de un yo reflexivo,

Pues decir de Don Juan se me olvidaba
que el amor que a las cinco profesaba
es como cierto cuento que una abuela
me solía contar con sentimiento,

(OPC, p. 630)

que muchas veces rompe con el ritmo del poema dejando entrever cierto sentido moral que resulta molesto y poco adecuado para el lector moderno.

7. BÉCQUER

7. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Habíamos dicho, en los apartados teóricos que inician este estudio, que la ironía era tanto una postura del artista cuando se enfrenta al mundo y lo aprehende en la obra, es decir, una forma de conocimiento, como una apoyatura retórica o una fórmula comunicativa con reglas específicas. Estas son las tres ideas que constituyen la base teórica necesaria para cualquier análisis de la ironía; sin embargo, desligar las unas de las otras es realmente difícil porque casi nunca aparecen de forma separada.

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 bécqueriana, como el conjunto completo de su obra, esto es, deberíamos partir del conjunto para tener

así una visión del contexto general en el que se inscriben y desde el que se generan, se citan, o se ditorcionan todas y cada una de las ideas que configuran el peculiar corpus literario del que nos ocupamos; y del que las Rimas son un ejemplo en tanto que constituyen, no sólo una manifestación más del ideario poético de Bécquer, sino la única formulación poética de sus principios artísticos.

También deberíamos tener presentes las relaciones que la obra del autor establece con otras producciones ajenas, ya sean coetáneas, Heine, Espronceda o Campoamor; ya anteriores al periodo concreto en que vivió el poeta, Herrera, los grandes clásicos latinos, las epopeyas indias o el cuento y la canción tradicionales. Finalmente, deberíamos cotejar los textos concretos con aquellos otros que pertenecen al mismo género o, si se prefiere, que reflejan patrones estructurales y temáticos *similares*.

Nos quedaría, por último, el deber de establecer las relaciones oportunas entre la obra de Bécquer y la de aquellos autores que la han tomado como modelo estructural, fuente temática o punto de partida.

Naturalmente esta es una tarea excesiva puesto que implica un análisis histórico literario que abarca el conjunto completo de la literatura española y una parte importante de la universal. No obstante, aunque no se explicita la relación de cualquier obra con el género o posibles géneros a los que puede pertenecer, ni se realice una exhaustiva contextualización histórica de los textos objeto de un análisis, sabemos que ambas son premisas que todo lector más o menos avezado es capaz de establecer y barajar. Hablamos de

competencia lectora, aquella capacidad según la cual cada uno de los individuos que se enfrenta a un texto es capaz, de interpretarlo tanto en función de lo que dice, sugiere o insinúa el propio texto, como a través de patrones literarios aprendidos a lo largo de las diferentes experiencias lectoras que cada individuo contabiliza.

En cuanto a establecer una relación entre las diferentes obras de Bécquer y las Rimas, como expresión poética del sentir o del pensar que se evidencia en la obra en prosa, podemos decir que, en primer lugar, es un intento ya realizado por Robert Pageard, por ejemplo, o por Russell P. Sebold, en algunos de sus estudios; y que es, al mismo tiempo, 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 que de Bécquer quisieron transmitirnos sus amigos. Podemos, además, decir que desde nuestra perspectiva, desde el estudio de la ironía, la relación existente entre los distintos textos que conforman el conjunto de la producción del autor, se basa en parámetros distintos a los que podrían establecerse a la hora de analizar cualquier otro aspecto de la obra en prosa y en verso de Bécquer.

Nos interesa, no obstante, de un modo especial el estudio de 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 Legendas.

Los que siguen son los ejes mediante los cuales estructuraremos el análisis de la ironía en algunas obras de Bécquer:

- A. estudiaremos la ironía becqueriana como la consecuencia del uso específico del código, es decir, estableciendo como punto de partida la disposición retórica de los términos en los diferentes textos; la intencionalidad última que se desprende de dicha disposición, y la valoración global del texto a través de las categorías irónico/no-irónico, derivadas directamente del análisis de las relaciones contextuales que cada término establece con los que forman el conjunto del texto.
- B. el segundo nivel de análisis pasará por la presentación de textos que, a primera vista, pueden no parecer irónicos pero que lo son en tanto que constituyen la réplica a otros textos, ya sea porque los contradicen, los apoyan o los satirizan; en cualquier caso establecen un juego de implicaciones literarias cuyo contexto está compuesto por el conjunto formado por Bécquer y su obra. Nos referiremos, también, a las relaciones irónicas que pueden establecerse mediante la

contraposición de escenarios, tonos y puntos de vista narrativos.

- C. por último intentaremos presentar algunos de los fragmentos que tradicionalmente han sido valorados y analizados teniendo en cuenta una única dirección interpretativa, y que bien pueden ser leídos desde perspectivas completamente dispares sin que por ello el texto pierda su valor poético original.

7.1. Ironía en la palabra

La fase con que se inicia cualquier estudio sobre la ironía, está compuesta por el análisis de aquellas manifestaciones cuyo ámbito de actuación viene delimitado por las fronteras de la frase o el fragmento. Se trata de una fórmula irónica que responde a las características fundamentales que la retórica, desde la antigüedad greco-latina, ha venido describiendo y que en la actualidad se define esencialmente por medio de una fórmula según la cual un enunciado irónico es aquel que, compuesto por uno o varios términos posee la intención evidente, manifestada a través de señales de cualquier tipo, de ofrecer al lector un significado real que no sea equivalente al significado explícito.

Esta interpretación de la ironía permite al estudioso salvar, por un lado, el problema de la

antonimia que planteaba la antigua definición retórica. Si aceptamos, como así lo dice la retórica clásica, que un enunciado irónico es aquel por el cual el emisor quiere hacer entender lo contrario de lo que dice, entonces, cuando Bécquer dice

Lástima que el Amor un diccionario
no tenga ...

(XXXIII, 69)

lo que, según la retórica, está diciendo es que *se alegra o agradece que el amor no tenga ...*. Sin embargo, no es así, Bécquer no está diciendo que *agradece o siente alegría* por el hecho de que el amor no tenga un diccionario; está diciendo que quizá sería bueno contar con un diccionario amoroso que pudiera resolver

cuándo el orgullo es simplemente orgullo
y cuando es dignidad!

Salvamos también el problema de la consideración última de la ironía como juego, esto es, del para qué de la ironía. Aún hablando de ironía en y de la palabra, debemos tener en cuenta que su valor final reside no en la significación de los términos que la sustentan sino en el juego y la complicidad. En el juego porque todo proceso irónico reclama del receptor la predisposición a desentrañar, a través de las reglas que cada texto propone, los equívocos y las ambigüedades que le dan sentido; en la complicidad porque de la interpretación adecuada del juego depende la relación lector/texto.

Parece, además, que el estudio del fragmento permite al analista moverse con mucha más soltura por el texto porque no ha de tener en cuenta más

contexto que el derivado del uso del código. Para ello partimos de dos supuestos: el primero es aquel que nos permite suponer que el autor conoce el código hasta el punto de poder producir enunciados independientes que vayan desde el más simple hasta el más complejo; el segundo supuesto nos dice que el lector, conociendo el código, de forma similar a como lo conoce el autor, será capaz de detectar e interpretar los enunciados propuestos. De donde se deriva que las relaciones anómalas o los usos inadecuados que el autor hace del código serán localizados y compensados en gran parte por el lector; y que estas anomalías responden a un objetivo, realizan una función significativa concreta más allá de la simple especulación acerca del conocimiento del código que emisor y receptor poseen.

Muchas de las *distorsiones* o *anomalías* en el uso del vocabulario tienen su punto de partida en la falta de adecuación entre el valor literal y el valor contextualizado de un término, no cabe duda de que

si alguien fuera tan necio como para preguntar si (las) palabras son en sí mismas irónicas, podríamos responderle que sin contexto sus posibles significados tienen un alcance casi ilimitado ¹

con lo que el recurso al contexto es obligado.

Las Rimas tal y como aparecen en el texto que Rodríguez Correa, Augusto Ferrán y Narciso

¹ BOOTH, W. C., Retórica de la ironía, Madrid, 1986. p. 137.

Campillo publicaron en 1871 ², 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 muestran incomprensión y, finalmente, las referidas a la muerte. Se trata, sin embargo, de un orden ficticio del que debemos decir

que es artificial y que ha contribuido mucho, por el gran número de los poemas de acento íntimo, a hacer de Bécquer un héroe novelesco, víctima de la incomprensión de una mujer y de una sociedad, lo que el poeta fue muy poco en la realidad. ³

Si, como dice Robert Pageard muy acertadamente y tras un estudio exhaustivo de la vida y la obra de Bécquer, 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; si esto es así será cierto, como pensamos, que las Rimas de Gustavo Adolfo

² 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 facsímil 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., Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, edición anotada de ..., Madrid, 1971.

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).

³ PAGEARD, R., Bécquer. Leyenda y realidad, Madrid, 1990, p. 544.

Bécquer, al no guardar una relación intencional que requiera una continuidad en el análisis y la interpretación, admiten una lectura distinta que rompa con la artificiosidad de un orden que ha trascendido el discurso poetizando al artista.

Al abrir las páginas de cualquier texto becqueriano, mucho más cuando hablamos de poesía, parece que el lector se ve obligado a impostar la voz asumiendo un tono que no deriva del poema sino de consideraciones extra-literarias que fomentan la errónea idea de que poeta, poema y hombre son las tres personas que, indisolublemente unidas, forman el mito del artista romántico. Solamente si conseguimos disociar esta trinidad 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; éstas, 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

sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido.

Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.

(*Cartas literarias a una mujer, II*)

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 del sujeto poéticos, 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, éstas 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, -dice el poeta-,

la parte mecánica pequeña y material en todas las obras del hombre

(*Cartas Literarias a una mujer, II*)

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

Si observamos el siguiente poema ⁴

⁴ 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

Voy contra mi interés al confesarlo;
no obstante, amada mía,
pienso, cual tú, que una oda sólo 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)⁵

veremos que en él la ironía deriva directamente de la disposición de determinados términos y del uso que el autor hace de ellos. Ninguna de las palabras que Bécquer está utilizando en esta composición, *interés*, *poetas*, *embozan*, *billete*, *necio*, *mujer* o *escribe*, es en sí misma irónica, porque todas ellas carecen, aisladas, del valor significativo necesario para establecer oposiciones con otros términos que, también aislados, carecen de los mismos valores significativos.

La peculiar disposición de cada palabra en el texto y, sobre todo, la escasa afinidad significativa que tradicionalmente relaciona temas tan dispares, casi opuestos, como poesía y

en metálico de sus composiciones.

⁵ 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.*

economía, 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 éste diera lugar a la Rima XXVI; si consideramos, además, que términos como *billete de banco*, *oda*, *escribir poesía* o *hacer poesía*, son 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 diez y nueve*. 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 éstos 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, al menos, para el *yo poético* y su amada: *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 exponga una situación o un tema tratados desde la perspectiva particular de la ironía, sino que podemos decir que la Rima XXVI 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 del significado de las palabras como un valor relativo al contexto en que se inscriben y al 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 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 que, como *palabras/ideas, vida mortal/vida eterna*,

relación social/entorno íntimo, establecen sus relaciones contrastadas 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 la desproporción entre lo que se compra, lo que *de mí has hablado*, y su precio,

.. lo poco de vida que me resta,
diera con gusto los mejores años

nos da 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 entre una parte de la existencia y las palabras -hechos, ambos, más o menos medibles- se establece una relación de trueque, y entre el pensamiento, la vida mortal y la eternidad del

alma - conceptos, no hechos, no cuantificables- también se establece el intercambio, entonces el valor de cada uno de los términos de la relación debe ser similar. Que uno de extremos de la transacción, lo que *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 piensan de él, porque esta consideración podría condicionar su comportamiento.

También en la Rima XXV(31) nos encontramos con que el poeta especula con valores como *lo poseído, lo esperado o lo deseado*, monedas con las que establecer un trueque que jerarquice el valor de cambio de cada uno de los eslabones de la cadena del conocimiento; así ofrecerá

- 1º. *cuanto poseo* a cambio de los sueños de la amada,
- 2º. *cuanto deseo* por conocer sus pensamientos, y
- 3º. *por cuanto espero*, es decir, por volver a presenciar un momento tan íntimo como el que describe la tercera estrofa del poema:

Quando enmudece tu lengua
y se apresura tu aliento
y tus mejillas se encienden
y entornas tus ojos negros,
por ver entre tus pestañas
brillar con húmedo fuego
la ardiente chispa que brota
del volcán de los deseos,
(XXV, 31)

el poeta lo daría todo:

la fe, el espíritu,
la tierra, el cielo.

(XXV, 31)

La específica condición irónica que hemos observado en la Rima LI (70), no está presente en esta composición porque en ella la ironía responde a consideraciones que no afectan a la palabra sino al género del discurso: a Bécquer le interesar más, en contraposición a lo que espera encontrar el lector en un *poema romántico*, el sexo que cualquier otro momento de la relación amorosa.

Hay otras formas de ironía en la palabra, por ejemplo, aquella que hallamos en la Rima XLIX(14)

Alguna vez la encuentro por el mundo,
y pasa junto a mí;
y pasa sonriéndose, y yo digo:
-¿cómo puede reír?

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,
máscara del dolor
y entonces pienso: -Acaso ella se rie;
como me río yo.

(XLIX, 14)

en donde las palabras *sonriéndose*, *reír* y *sonrisa* adquieren su significado real cuando se identifican con *máscara del dolor*.

Lo que convierte el poema en un texto irónico es precisamente la doblez significativa de los términos entendida como conciencia de la propia hipocresía del yo poético. En la primera estrofa el personaje poético se pregunta acerca de la sonrisa de una mujer que sólo conocemos a través del pronombre femenino *la* del primer verso; se trata de una impresión objetiva en la que el sentimiento, amoroso o no, -el poema no nos lo aclara-, se convierte en resentimiento a partir de la interrogación *¿Cómo puede reír?*

Cuando el narrador imita la actitud de la mujer y sonríe, entonces toma conciencia de la posibilidad de que *sonrisa* y *máscara de dolor* sean sinónimos tanto para *ella* como para *él*. El círculo irónico se cierra cuando el *yo* poético, en un principio indignado ante la sonrisa femenina, considera que ambos mantienen la misma actitud hipócrita, de donde se deduce que la *sonrisa/máscara de dolor* también es la misma para ambos.

La Rima XXX(40) presenta el mismo tema que la anterior

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

Yo voy por un camino; ella, por otro;
pero, al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: -¿Por qué callé aquel día?
Y ella dirá: -¿Por qué no lloré yo?
(XXX, 40)

pero en ella no hay formulación irónica de ningún tipo porque para interpretar el valor de los términos *callar*, *llorar*, *lágrima* y *perdón* no necesitamos recurrir a la contraposición, al significado encubierto o a las señales que indican que existen elementos contextuales que nos obligan a reinterpretar los terminos para que resuelvan el significado último del texto.

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 mostrará que el poeta, si verdaderamente lo es,

es capaz de decirnos, utilizando para ello la propia forma poética que parece condenada a desaparecer, no sólo que sigue habiendo temas y hechos poetizables, sino que puede hacerse poesía de la posibilidad misma de que ésta 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 el hombre que es quien tiene la capacidad de decidir que la naturaleza y sus misterios, o su mente y su cuerpo, son temas poéticos.

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)

Si 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.

Existe, para terminar, un poema que es capaz de ejemplificar todo lo que venimos diciendo al tiempo que nos permite enlazar con el apartado siguiente, La ironía en el texto. Estamos hablando de la Rima LXXIX (55), poema no incluido en la edición de 1871 y que no verá la luz hasta 1901⁶.

El manuscrito del 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 ⁷

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)

⁶ PAGEARD, R., Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, 1971. p. 373-377.

⁷ PAGEARD, R., Bécquer. Leyenda y realidad, Madrid, 1990. p. 542.

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, 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

levantarse en premeditada confusión semántica hasta el divino (amor), que es la base de su poesía,⁸

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; la misión fundamental de la primera persona es abordar el tema desde un punto de vista de quien no puede actuar contra la enfermedad, pero no desde el dramatismo que lógicamente debería derivarse de semejante realidad, sino desde el cinismo de quien se sabe víctima.

La posibilidad de que el lector intente una doble lectura del poema es, cuando menos, remota:

8 LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta. Las Cartas literarias a una mujer de Bécquer, Madrid, 1972. p. 142; y añadirá, *el esfuerzo por sobrepasar esa experiencia que le acosa, y que pone la nota de amargura en su poesía, es lo que cuenta a la hora de la teoría.*

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 a 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 porque es el único modo mediante el cual puede convertir al conjunto de la sociedad en verdugo, 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: 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 extrapola la experiencia lectora, se convierte en parte del poema, en tanto que lo concluye, y pierde la distancia que, como lector, le separa y protege 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)

7.2. Ironía en el texto

1. El texto como ironía

A diferencia de Campoamor, Bécquer no dedicó una extensa teorización a aclarar a sus lectores qué entendía él por humor, humorismo o ironía; ni a explicar cómo esta peculiar manera de entender el proceso creativo y el poema, debían reflejarse en la obra acabada. Ello no significa que en el conjunto de la producción becqueriana no aparezca constantemente una visión distinta del entorno del poeta que, sin ser explícitamente humorística -es evidente que la obra de Bécquer no tiene, en general, el carácter de las Humoradas o las Doloras-, es inequívocamente irónica.

De entre los artículos que nos dejó Bécquer, de variada temática tono e intencionalidad, hay uno que resulta especialmente importante y significativo para este trabajo, el titulado *La ridiculez*, publicado en la Gaceta Literaria el 14 de marzo de 1863. Se trata de un artículo o ensayo breve, como lo llama Pageard, que lleva la firma del poeta y que

Se compone de unas sesenta frases que forman otros tantos párrafos, comprendiendo sólo 42 palabras el más largo. Es un modo de escribir sorprendente, pues más de una vez Gustavo Adolfo Bécquer se ha alzado contra esta moda estilística que tendía a imitar el pensamiento aforístico francés. Esta forma, rarísima y tal vez única en la obra de Bécquer, me parece internacional y ligada al objeto mismo de la reflexión, que es una crítica de la misteriosa noción de ridículo, la cual hace referencia a los sutiles matices de que se compone el buen tono de cada sociedad nacional. La acumulación de proposiciones suelta expresa felizmente la desorientación de la razón que no consigue delimitar el objeto de su busca. Se siente que es grande la repugnancia del autor frente a la ridiculización, proceso de *muerte social*, dolorosa y comica por añadidura.¹

El crítico francés añade a esta descripción de *La ridiculez* una nota en la que establece un paralelismo entre el contenido de este ensayo y algunas de las ideas vertidas por Bécquer en un texto anterior, publicado el 23 de Agosto de 1859 en *La Época*, titulado *Crítica literaria*. La naturaleza de ambos ensayos es distinta, lo que hace distinto el enfoque y la intención, aunque no el punto de partida. Para Bécquer cualquier género literario, pero especialmente

¹ PAGEARD, R., *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, 1990. p. 364-366.

la Crítica (es) una, inmutable, inflexible, como la razón de donde dimana, debe expresarse con un lenguaje severo y digno del sacerdocio que ejerce.

(*Crítica literaria*)

evitando caer en aquellos ridículos formulismos retóricos que han transformado el chiste y el ingenio en *calambourgs* groseros y ... *retruécanos vulgares*. Esto no significa que críticos, escritores o articulistas deban ser *inmutables e inflexibles* en sus reflexiones, y mucho menos condescendientes; su función es la de respetar y valorar en su justa medida, sin favoritismos ni rencores, cada uno de los asuntos de que se ocupan sus discursos, de ahí que sea contra

la forma ofensiva con que estos se revisten, los bufonescos atavíos con que se engalanan, las desleales armas con que se defienden, emponzoñadas con el veneno del ridículo y el sarcasmo. He aquí lo que una y cien veces reprobaremos con la justa indignación de las almas elevadas y dignas.

(*Crítica literaria*)

Esta claro que, para el autor, el uso de fórmulas humorísticas o irónicas -Bécquer no usa en sus escritos este término-, entendidas como recursos poéticos, no sólo es adecuado, sino recomendable. El poeta considera que Cervantes es el ejemplo más claro -también lo hará Campoamor unos años más tarde- del ingenio humorístico hispano, y afirma que añadiendo a la musa *festiva y juguetona* del autor de Quijote, el *esprit* francés, *alegre y travieso*, se consigue el efecto de un

relámpago del ingenio que salta, deslumbra y chispea en la conversación; que imprime al libro

ese carácter ligero, vago y gracioso; ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente.

(*Crítica Literaria*)

El concepto de humor que se desprende de estas líneas, tan similar al que propondría Campoamor unos años después, puede definirse como la única fórmula crítica o poética que es capaz de imprimir ligereza y gracia al texto a través del ingenio. Pero -dice el poeta-, el crítico, aún utilizando el humor como rasgo ingenioso que da ligereza al texto, nunca debe perder el respeto por la obra y la consideración por el autor, porque

los que así se rebajan no conocen ni la importancia de su misión en la sociedad, ni el poderoso influjo de su opinión en la literatura de las naciones

(*Crítica literaria*)

Con este párrafo Bécquer deja definitiva y perfectamente marcada la diferenciación fundamental entre el sarcasmo y el chiste. La distancia que separa a uno y otro viene dada por el respeto que el crítico, sea cual sea la consideración última de la obra criticada, debe al artista y al público al que se dirige,

así como lo sublime se encuentra a un paso del ridículo, la imitación de la parodia, el chiste de la bufonada y la sonrisa de la mueca, se hallan a una línea.

(*Crítica literaria*)

De todo lo dicho se desprende que para hablar de *La ridiculez* no es necesario atacar ni desprestigiar a nadie; lo que sí es importante es recordar las palabras de Pageard a propósito del

mencionado artículo. Para el crítico, decíamos, se trata de un ensayo atípico caracterizado tanto por la brevedad en el párrafo como por la aparente desconexión y desorden de los pensamientos que en él van apareciendo; en definitiva, dirá el autor del artículo,

la brillantez y la poesía en un castillo de fuegos artificiales que deslumbra la vista, pero del cual sólo queda después del último estampido un endeble esqueleto de cañas ahumadas y negruzcas.

(Crítica literaria)

Podemos contradecirle, porque de la lectura de *La ridiculez* queda, además de un esqueleto de ideas aparentemente inconexas, la evidencia de que el ridículo es una forma de ruptura de la norma social; mejor aún, el ridículo es la distorsión de la norma y su consecuencia última e irremediable es *la muerte social*.

Este modo de violentar la norma impuesta de forma convencional, equivale a una especie de reducción al absurdo del comportamiento del hombre en relación al entorno que le sirve como contexto socio-cultural; es decir, cualquier situación puede llevar al individuo a caer en el ridículo porque su comportamiento puede no ajustarse a los cánones que regulan un aspecto o ámbito de la vida determinados. En este sentido el entorno se convierte en un elemento discriminatorio en cuanto que es él el que determina la conducta a seguir.

Dándole la vuelta al planteamiento llegaremos a la única conclusión posible: lo ridículo o el ridículo es una fórmula colectiva mediante la que el conjunto de la sociedad define la sanción que corresponde a comportamientos no

acordes con los principios de actuación por ella propuestos. En este sentido, desde esta perspectiva, lo ridículo es equiparable a lo irónico, porque, siendo una forma de ruptura ajena a la voluntad del individuo, e impuesta por una normativa externa y convencional, exige, de quien observa y cataloga dicho ridículo, el conocimiento, en primer lugar, de la norma ignorada; en segundo lugar, de la trascendencia de dicha omisión, y, por último, la consideración global y distanciada de los efectos que la ruptura de la lógica social comportará para el infractor.

En páginas anteriores hemos visto que la ironía es una forma de ruptura involuntaria o ignorancia premeditada, esto es, conciencia del olvido, de una o más normas discursivas. El objetivo fundamental que esta ruptura persigue es el de, por un lado, poner de manifiesto una relación, sea del tipo que sea, entre el mensaje emitido y el referente externo; o bien, por otra parte, evidenciar relaciones del discurso consigo mismo, es decir, constituyéndose en referente interno y válido del mensaje emitido.

En ambos casos obtendremos un discurso irónico, pero en el segundo, cuando el texto se convierte en referente de sí mismo hemos de hablar de auto-ironía. Naturalmente, auto-ironía y ridículo son dos ideas que no pueden equipararse porque caer en la ridiculez nada tiene que ver con la voluntad de quien cae, sino, por decirlo de algún modo, de quien empuja.

Por la misma razón hemos de decir que, de esta reflexión no se deriva, necesariamente, que el ensayo de Bécquer quede fuera del ámbito de la auto-ironía; al contrario, podemos observar en él los dos niveles de ironía que hemos descrito, por

un lado aquella que toma como referente la ridiculez describiendo su mecánica; por otro, la que intenta utilizar el propio texto como ejemplo de ridiculez. Disociar una fórmula de otra es menos sencillo de lo que la teoría parece indicar, porque a pesar de ser distintas son complementarias y suelen estar estrechamente ligadas entre sí, y romper sus relaciones equivale a perder algunas de las señales irónicas que el autor va dejando al lector a lo largo del texto.

El discurso sobre lo ridículo de Bécquer, es un texto fragmentario, breve, inconexo en algunas de sus partes, y también ilógico en determinados momentos; intentaremos, pues, analizarlo al hilo de su propia estructura argumental sin intentar dividir o parcelar sus contenidos, que por otra parte mantienen, a pesar de todo, la unicidad y la cohesión que les proporciona la apariencia de ser pensamientos trasladados al papel en el mismo orden en que se producen.

Empieza el texto con una generalización que va a permitir al autor tomar, en las líneas sucesivas, la dirección argumental que le parezca más apropiada, sin tener que ceñirse a un aspecto concreto de los muchos que puede adoptar el ridículo:

La ridiculez es un accidente moderno en la historia de las costumbres.

(*La ridiculez*)

Y después de utilizar como sinónimos de ridículo términos y conceptos como *virus social* o *manía*, se enfrenta a la tarea de establecer una definición. Nueve líneas han bastado para que el lector entienda y asuma el tono general del discurso,

marcado, sin ninguna duda, por la relación que el autor establece entre *ridiculez* y *manía*, término este último, relacionado, según el diccionario y nuestra experiencia o competencia literaria y lingüística, con la preocupación extrema, más por ojeriza que por afecto, por una persona, objeto o idea concretos.

La Ridiculez se presenta como la obsesión por no caer en el ridículo; de donde el autor deduce que es necesario conocer y escoger una definición que nos permita reconocer qué es y qué no es ridículo, para que, delimitando sus fronteras y marcando sus espacios de actuación, podamos evitar caer en él. Bécquer toma como modelo epistemológico para su análisis de la *ridiculez* los estudios acerca de la gracia, análisis en los que los eruditos

han concluido por ponerse de acuerdo en que es un no sé qué inexplicable.

Y después de esta verdad inconcusa no se ha encontrado definición más exacta.

Pues hallo la fórmula, a ella me ajusto.

La *ridiculez*, como la gracia, es un no sé qué indefinible.

(*La ridiculez*)

Entendemos que en estos párrafos existen varias evidencias irrefutables, *verdades inconcusas*, dice el autor: todo aquello que es un *no sé qué* es inexplicable; no existe otra forma más exacta de describirlo. La *ridiculez* es un *no sé qué* y, consecuentemente, se define a través de la imposibilidad de establecer una definición, tema, en última instancia, que ocupará el artículo al completo.

Al finalizar el texto tendremos la impresión de saber exactamente qué es la ridiculez, aunque en realidad lo único que sabremos, como antes de leer el ensayo, es que la ridiculez es una apreciación de la sociedad, y como tal variará sus preceptos en función de los hombres y los tiempos. Entre tanto, Bécquer sigue definiendo desde otra perspectiva, pero a través del modelo de la *gracia*, qué es, cómo es y dónde empieza y acaba el ridículo. Así, si

la gracia es la luz de la fisonomía ... la
ridiculez es una cosa horrible que hace reír
(*La ridiculez*)

de modo que, aunque no se trate propiamente de una definición -dice el autor-

es una frase; pero la frase es bonita y ha hecho fortuna, lo cual prueba que, como las tortas a falta de pan son buenas las frases a falta de definiciones.

(*La ridiculez*)

Sobra decir que la inclusión del dicho popular como autoridad mediante la que refrendar el valor de verdad de una afirmación como *la frase es bonita* constituye una distorsión o una ruptura incuestionable de las normas que deben regir todo artículo en el que se pretenda *definir* una realidad; se trata, en última instancia, de reforzar el evidente sentido irónico que hemos reconocido ya desde el principio del texto.

Es ahora cuando podemos establecer con claridad aquella dicotomía que intentábamos apuntar al principio: el tema del artículo es la ridiculez, como su título indica, un tema que se

presta a la broma fácil o al chiste, y que bien podría estar escrito en clave de humor, de tal modo que se adecuara perfectamente forma y contenido. Bécquer no nos presenta un texto humorístico, ni siquiera nos ofrece la posibilidad de adivinar sus miedos ante el ridículo social, tampoco nos muestra la parte anecdótica y a veces cruel del ridículo; el autor nos ofrece una rápida reflexión sobre la esencia de esta manía moderna desde varias perspectivas:

Es Falstaff menos filósofo y más raquítico que empequeñece todo lo grande.

Esta es también una frase.

La ridiculez, como dejo dicho, es la muerte social,

Nadie conoce, sin embargo, el código de la ridiculez.

(*La ridiculez*)

Cada planteamiento es aniquilado a través de la teoría de la *frase bonita*, que es equiparable a la reducción al *no sé* que indefinible con que empieza el artículo. Y aunque, en cada nuevo párrafo, parecen adivinarse algunas claves que permiten establecer las bases del comportamiento ridículo, jamás se delimita espacio alguno de actuación que sea susceptible de ser tomado como norma.

¿En qué consiste, entonces, la ridiculez?

(*La ridiculez*)

se pregunta el autor. Pues en todo: cualquier acto, dicho o gesto puede caer en el ridículo no porque en sí mismo lo sea, sino porque

el estar o no en ridículo es independiente de

nuestra voluntad, porque nos puede poner el primero a quien se le antoje.
(*La ridiculez*)

Bécquer nos ha sumergido en un texto cuya norma discursiva es el desorden argumental, nos ha presentado el tema con el aparente rigor de un erudito; ha establecido premisas que han sido neutralizadas sin ningún esfuerzo, y ha cerrado el texto con la misma brusquedad con que se inició. El lector no tiene ninguna dificultad en compensar los guiños del autor e interpretar el texto en la dirección adecuada, porque, tanto el tema tratado como el tono empleado, apuntan inequívocamente hacia la ironía.

El lector puede establecer relaciones entre el concepto de ridículo y el de ironía porque ambos incluyen esos *absurdos de la vida* que lo son en relación a quien los contempla y cataloga, no en sí mismos; y, también, porque tanto la ironía como el ridículo necesitan de cierto distanciamiento para ser comprendidos más allá de lo puramente anecdótico. Pero además de estos rasgos irónicos, y por encima de ellos, *La ridiculez* contiene una formulación de la ironía que difícilmente podemos hallar en otros autores contemporáneos de Bécquer: estamos hablando de la auto-citación como mecanismo creativo que implica la ironía.

Bécquer intenta confabularse con el lector mediante el uso de la auto-citación, estableciendo un universo literario propio, su obra, que, a modo de plataforma ideológica, literaria, cultural e histórica, toma sentido a través de las relaciones intertextuales que en sí mismo es capaz de generar.

El valor puntual que una determinada

estructura o conjunto de vocablos posee puede venir delimitado por el hecho literario de haber formado parte de otro texto. El consenso que de este ejercicio de re-construcción y re-conocimiento del texto, se deriva está íntimamente ligado a la intencionalidad irónica en tanto que se formula del siguiente modo: la literatura, el texto literario si concretizamos, se refiere al mundo, pero también se refiere a la literatura en tanto que establece, confirma, ridiculiza o repite otros textos literarios. Si la literatura se refiere a la literatura y aceptamos que el artículo *Crítica literaria* contiene parte del artículo de *La ridiculez* y a la inversa, entonces Bécquer cita a Bécquer, no es que Bécquer sea una autoridad para Bécquer, es que Bécquer se ha convertido en el referente de Bécquer.

En términos generales la auto-citación no es más que el resultado de una posibilidad creativa mediante la que el autor decide reiterar textos para analizar las distintas perspectivas desde las que puede re-crearse el discurso. Pero cuando Bécquer elige *La ridiculez* como título y contenido de un artículo al que va a dar la forma que en *Crítica literaria* ha criticado, ya no estamos ante una re-creación del discurso, sino ante su re-conversión. El texto *La ridiculez* refiere, ejemplifica y resume el comentario que Bécquer hacía, por ejemplo, al hablar de los textos que se definen a través de

la brevedad y la ligereza en periodos de tres palabras, en rengloncitos cortos con un diluvio de apartes y puntos, sin conexión ni enlace en la idea.

(*Crítica literaria*)

Al mismo tiempo *Crítica literaria* glosa el valor

que para Bécquer posee no la ridiculez, que es un tema a dilucidar en el artículo, sino la forma literaria mediante la que *La ridiculez* se estructura.

En este sentido el texto titulado *La ridiculez* no precisa de marcas irónicas para que su condición de parodia literaria se entienda; precisa de otro texto, *Crítica literaria*, que le sirve de contexto. Cuando el lector reconoce la relación que entre ellos se establece, y no es necesario para ello ir más allá de las tres o cuatro primeras frases, reconoce, al mismo tiempo, el carácter irónico del texto. Y esto es así porque no sólo existe un texto literario que es cita de otro texto literario, sino que el texto citado -cronológicamente *Crítica literaria* es anterior a *La ridiculez* -, es decir, *Crítica literaria*, es también citación de otros textos

diseñando así una red de intertextualidades posibles, plausibles, deseables, para poner texto(s) estudiado(s) en relación con otros y simultáneamente en relación con su comentario (que influye en el texto analizado, puesto que puede alterar sus lecturas.²

² REYES, G , Polifonía textual. La citación en el relato literario, Madrid, 1984. p. 47.

1. *La ironía del texto*

La mujer a la moda es un artículo que se presenta ante el lector con la frescura e inmediatez propias del artículo costumbrista; parece escrito a vuelapluma, sin excesivos artificios, exponiendo sin más un asunto que ha de cumplir dos condiciones: ser tan extenso como para poder llenar el hueco de una columna y tan breve como para no resultar excesivamente laborioso. Naturalmente se trata de una impresión, *La mujer a la moda* contiene las leyes por las que se rige la conducta y la vida del

ídolo de la sociedad elegante, la heroína de las fiestas aristocráticas; el encanto de sus amigos; la desesperación de sus rivales.

(*La mujer a la moda*)

Y también contiene *amarguras y dolor*, tributos reclamados por el éxito y la felicidad. La contraposición de las dos caras de esta misma moneda debería ser el desencadenante del efecto irónico aunque no es así. Por encima de la ironía puntual, y desde el primer párrafo, el autor nos obliga a observar cierta distancia entre la

narración y el objeto narrado, distancia que se sustenta en la fingida admiración que el emisor siente por el referente de su mensaje.

El distanciamiento existente entre el individuo que emite el mensaje, el periodista Gustavo Adolfo Bécquer redactor del artículo, y la realidad a la que éste se refiere, *La mujer a la moda*, nos indica, por un lado que el emisor conoce a la perfección el tipo descrito; Bécquer asistía regularmente a todos los acontecimientos sociales dignos de ser relatados en las columnas de los periódicos, lo que le legitima como buen conocedor de la artificiosidad y la hipocresía, los usos y costumbres que regulan la conducta social. Y, por otro lado, el distanciamiento, es la expresión clara de que el objetivo de su artículo no es criticar, ensalzar o destruir a la mujer a la moda, sino presentarla al lector en perspectiva; poniendo de manifiesto todos sus defectos y virtudes, y evidenciando, sin entrar en consideraciones o valoraciones personales, la condición humana de la reina de la elegancia y el buen tono.

Estamos hablando de una forma de ironía global, aquella que afecta al texto completo, no necesariamente a sus partes; estamos hablando de textos reconstruidos tanto a través de las relaciones que establecemos entre sus partes, éstas con el conjunto del discurso que las contiene, y éste con el género al que pertenece; como mediante el contexto histórico literario que dió lugar al texto:

En efecto, el primer contexto es aquello a lo que llegamos finalmente, en nuestro acto total de lectura provechosa: no existe para nosotros

hasta que el fragmento queda encajado como una especie de todo completo. El segundo existe antes, durante, y después de esta lectura, dispuesto a ser objeto de referencia y servir de ayuda en nuestra reconstrucción.³

Al empezar el análisis de cualquier obra, lo primero con que nos encontramos es su título. El encabezamiento de cualquier texto establece, entre ambos una relación de continuidad mediante la cual reconocemos señales o indicios suficientes para orientarnos en cuanto a la dirección que debemos tomar para interpretar el discurso que le sigue. Tanto si esta relación es efectiva, esto es, el texto responde a las expectativas que plantea su encabezamiento, como si, por el contrario, la conexión entre ambos es nula, el título seguirá siendo un indicativo de la dirección argumental en la que va a desarrollarse el mensaje.

Todo título es una advertencia directa que el emisor brinda al receptor como punto de partida y referencia obligada, tanto porque es el rasgo identificativo por antonomasia, es el *nombre* de toda composición; como por ser un indicativo de las cualidades que en ella se contienen, léase argumentos, disposición del hablante, utilización de un léxico específico, etc.

*La mujer a la moda*⁴ es un ejemplo de

³ BOOTH, W.C. Retórica de la ironía, Madrid, 1986. p. 140.

⁴ BECQUER, G. A., Obras Completas, Madrid, 1975. p. 707-722. El artículo que bajo este título publicara el 8 de marzo de 1863 el periódico *El Contemporáneo*, parece, según PAGEARD, R., Bécquer. Leyenda y realidad, Madrid, 1990, (p. 338-339), y siguiendo los pasos del estudioso alemán Franz Schneider, atribuible a Bécquer porque *se estima que sólo él podría decir, por ejemplo, del talento femenino: ... ese talento múltiple, ese talento que aguijonea la vanidad, que es frívolo y profundo a la vez,*

parquedad y sencillez en la elección del encabezamiento; en él no hay matices que resaltar, no hay valoración ni opinión alguna, se limita a proponer un referente, *la mujer*, en este caso; y la peculiaridad que da sentido al artículo: *a la moda*. Ante este epígrafe descriptivo cualquier lector despliega un amplio abanico de expectativas genéricas, aunque básicamente lo que espera del ensayo es que le proporcione una descripción valorativa, esto es, que incluya la opinión que el autor tiene de *la mujer a la moda* y un juicio de valor, de tal modo que, a través del artículo, no sólo pueda obtener la información necesaria y suficiente para distinguir, de entre todas la mujeres, aquella que es *a la moda*, sino que además pueda definir cuáles son las constantes ideológicas que determinan la postura del narrador y en qué medida éstas se reflejan en el texto.

Si analizamos a fondo el título *La mujer a la moda* veremos que estamos ante el primer desplazamiento significativo del texto. Por definición *moda* es un término inestable en cuanto a su contenido, puesto que en cada momento se llena de una significación opuesta o distinta a la del momento anterior. Es decir, la moda no puede definirse sino a través de su inestabilidad y fugacidad; de ahí que la mujer a la moda no exista más que como modelo vacío de contenido que irá llenándose en función de los gustos de cada momento o emisor concretos.

Una vez hemos leído el texto observamos que

pronto en la percepción, más rápido aún en la síntesis, brillante y fugaz, que siente aunque no razona, que comprende aunque no define...

Bécquer nos ha presentado su mujer a la moda pero en ningún momento ha caído en el error de describir sus peculiaridades físicas, su forma de vestir o el color de sus cabellos, porque entonces estaría hablándonos de la moda femenina. Si el autor lo ha hecho así es porque en realidad lo que va a describir es un nuevo modelo de mujer, el nuevo modo de querer que la mujer sea: la mujer ideal real⁵.

Para presentárnosla Bécquer ha de encontrar el escenario en el que más brille. Si tenemos en cuenta que la existencia de *la mujer a la moda* se justifica únicamente a través de sus apariciones, de sus *actuaciones*, en sociedad, es decir, cuando su esplendor o su declive es observado por los gozosos componentes de un *círculo dorado de gentes comm'il faut* cuya tarea fundamental es pasear una *mirada de fingida distracción por el paraíso*, léase, por el escenario y los actores que ellos mismos constituyen; si, como decíamos, tenemos en

⁵ Tanto Campoamor como Bécquer dedican una parte importante de su producción a describir una mujer nueva, producto de una situación social e ideológica también nueva. El tratamiento que ambos autores dan a la figura femenina es distinto, como distintas son sus producciones, a pesar de sus mutuas influencias: Campoamor conocía y admiraba la obra de Bécquer; y el poeta sevillano dejó sentir en sus Rimas la huella las *Doloras* campoamorianas. Ambos, decíamos, dedicaron una parte de sus obras a describir la nueva mujer, aquella que debía encajar en una sociedad también distinta. Cada uno se afanó en mostrar un tipo femenino peculiar que respondía, como es lógico, tanto al gusto como a la ideología de cada uno de ellos. La mujer a la moda *campoamoriana* sorprende al lector por cuanto que es un ser cuyos actos se encaminan a perfilar los límites y patrones de la conducta social y moral de la clase burguesa. Para Bécquer la mujer es un ser con identidad propia que no representa más ideales o principios que los suyos.

cuenta esta peculiaridad, deberemos coincidir con el autor en que la ópera es el lugar más adecuado para ella, porque es el espacio en el que se reúne su público, aristocrático y burgués,

círculo de luz que ocupa el dorado mundo de la corte

(*La mujer a la moda*)

pero el espectáculo no está en el escenario, con *Bettini* y el *andante de Martha*, sino en un punto concreto en el que covergen todas las miradas: el lugar preciso por el que aparecerá *la mujer a la moda*:

Todas las cabezas se han vuelto hacia un sitio, todos los gemelos están clavados en un punto. Se ha visto oscilar un instante el *portier* de terciopelo de su platea; ya se divisa por debajo de los anchos pliegues de carmín que cierran el fondo de la concha de seda y oro que ha de ocupar el extremo de su falda de tul, blanca y vaporosa.

(*La mujer a la moda*)

La atención del público, y la del lector también, se han desplazado desde el escenario hasta la platea, y desde ésta hasta el punto de vista del emisor del discursos que estamos leyendo. Seguimos asistiendo a un espectáculo pero desde una perspectiva mucho más distanciada: somos espectadores de otros espectadores, y somos conscientes, porque ante todo somos lectores, del lugar que ocupamos en la nueva situación creada; de la distancia que nos separa de los personajes que ocupan la escena-platea, y del valor significativo que una maniobra de esta envergadura comporta.

Bécquer ha interpuesto entre el lector y su obra la misma distancia que el autor teatral

interpone entre el público y los actores, de modo que así podemos observar, sin que nuestra intromisión nos obligue a tomar partido, y a través del contexto adecuado, no sólo a la *soberana* de los salones, o a los *cortesanos de buen tono* que constituyen su comparsa, también las luchas por la sucesión al trono de la moda, verdadero nudo argumental de la función ante la que nos hallamos;

la mujer que aspira a conquistar esa posición envidiada, levanta un día sus ojos hasta la otra mujer que la ocupa, la mide con la vista de pies a cabeza, la reta a singular combate y comienza uno de esos duelos de elegancia, duelo a muerte, duelo sin compasión ni misericordia, a que asisten de gozosos testigos un círculo dorado de gentes *comm'il faut*, en que se lucha con sonrisas, flores, gasas y perlas, del que salen, al fin, una con el alma desgarrada, las lágrimas del despecho en los ojos y la ira y la amargura en el corazón, a ocultarse en el fondo de sus ya desiertos salones, mientras la otra pasea por el mundo elegante a los adoradores de su rival, atados, como despojos, a su carro de victoria.

(*La mujer a la moda*)

Cada uno de los términos utilizados por Bécquer para establecer, ya desde el principio, un punto de vista y una dirección descriptiva que parece basarse en la admiración, posee un significado unívoco que no está delimitado por el texto que los contiene. No podemos decir que *paraíso*, *mirada*, *fingida* o *distracción* tomen un valor significativo distinto al que el diccionario nos da de ellos; no estamos ante ironías de la palabra, sino ante un proceso irónico cuya consecución depende tanto de la cantidad de significado que es capaz de contener cada palabra en relación con el conjunto del texto, como de la capacidad del lector para discriminar/conservar valores significativos, contextualizarlos y

adecuarlos al discurso encubierto que se deriva de literal. El narrador mantendrá a lo largo de todo el artículo la ambigüedad necesaria para poder concluir el texto *añadiendo significado* a cada una de sus frases, y así nos llevará hasta el final, en donde una profunda y meditada reflexión, que no evidencia en ningún momento el más leve asomo de menosprecio, más bien al contrario, en un alarde de *ecuanimidad, buen juicio* y, por qué no, *admiración* por las heroínas de la moda, ofrece al lector/espectador la única conclusión posible en la única dirección posible:

no ambicionéis ser mujer a la moda. Es un *poder* que *pesa* como todos los poderes; es una *felicidad* de un día que se *paga* con muchas *lágrimas*, un *orgullo* que se *espía* con muchos *despechos*, una *vanidad* que se *compra* con muchas *humillaciones*.

(*La mujer a la moda*)

Bécquer, mediante la relación entre términos *poder/peso, felicidad/lágrimas, orgullo/despecho* y *vanidad/humillaciones*, pone de manifiesto la contradicción implícita que supone la condición de mujer a la moda; pero además, la misma relación terminológica que define a la mujer acaba por identificarse con el grupo que la convierte en su ídolo. El poeta sevillano opta por ejemplificar en la figura femenina la autocomplacencia y el narcisismo del grupo sin renunciar con ello a exponer las que son las verdaderas cualidades de una nueva mujer: aquella que nace en el entorno urbano. También en esta doblez, por un lado la crítica al modelo, por otro la descripción y construcción de *un* modelo, reside parte de la ironía del texto: Bécquer mantiene el equilibrio entre lo que dice de forma manifiesta, lo que significa su discurso en cuanto a valoración de determinados usos o costumbres sociales, y lo que

quiere que el lector deduzca del texto mediante el proceso de lectura y reconstrucción.

Veamos ahora cuáles son los requisitos que convierten a una mujer en *la mujer a la moda*. Toda mujer que pretenda ser a la moda debe ser, aunque no se explicita en el artículo, una luchadora. La mujer que quiere estar en la cumbre social debe ganarse ese derecho a través del esfuerzo cotidiano, porque el triunfo en sociedad le otorga únicamente el privilegio de seguir luchando; mientras que la obliga a

no abandonar la brecha un instante, siempre con la obligación de ser bella, de ser agradable, de estar en escena, pronta a sonreír, pronta a conquistar una voluntad perezosa o una admiración difícil, o un corazón rebelde. He aquí la inmensa tarea que se impone a la mujer que aspira a esa soberanía de un momento.

(*La mujer a la moda*)

Al margen de esta imposición que convierte, dice el poeta, los doce trabajos de Hércules en una pequeñez, la mujer a la moda debe cumplir al menos los cinco requisitos que siguen: inteligente, libre, rica, atractiva y madura, condiciones que responden a un plan perfectamente trazado por el poeta según el cual cada cualidad, sea física, social o intelectual, que necesariamente ha de poseer el ideal femenino descrito, responde a una exigencia irrenunciable impuesta por su condición de reina.

A → *no ha de ser una niña, sino una mujer, una mujer que flota alrededor de los 30 años, esa edad misteriosa de las mujeres que es, paradójicamente, un castigo para los hombres, recordemos que don Juan tiene treinta años cuando pone punto y final a sus correrías,*



que también Espronceda maldice la treintena.

- B → *no necesita ser hermosa: serlo no es, seguramente, un inconveniente.*
- C → *Rica ... rica hasta el punto que sus caprichos de toilette no encuentren nunca a su paso la barrera prosaica de la economía.*
- D → *También debe ser libre, libre como lo es la mujer joven, viuda o casada que no tiene que sujetarse a vulgares ocupaciones (ni) a la voluntad ajena.*
- E → *El talento es condición tan indispensable que puede decirse que en ella estriban todas las demás coindiciones, las cuales completa y utiliza como medios de una obra y armas para su combate.*

El tipo femenino que resulta de la aplicación de estas cualidades es un modelo que, sujeto a variaciones poco significativas, es equiparable a la mujer que protagoniza algunas de las Rimas. El etéreo e intangible ideal becqueriano que la imaginación de los lectores de las Rimas ha querido crear, inspirado en el modelo femenino que impusieran los poetas sevillanos del siglo de Oro, y con claras resonancias platónicas, poco tiene que ver con la protagonista del artículo. Esta mujer no es *rumor sonoro* ni *sombra aérea* sino un ser de carne y huesos que puede encontrarse en los salones literarios, en el teatro o en un calle del Madrid del segundo tercio del siglo pasado. Y si realizamos una revisión de los poemas partiendo de las premisas que acabamos de exponer nos encontraremos, más veces de las que imaginamos, con un perfil femenino dibujado con claridad y distinción, muy concreto, bien definido

y, por qué no, muy bien conocido.

Por otro lado, el ideal femenino que el poeta sevillano identifica con el concepto *poesía*, se halla perfectamente definido en aquel tú de la Rima XXI (21) vacío de contenido y al que pueden asimilarse infinidad de *tus* distintos, porque, como dice Campoamor,

El amor se transforma y no varía;
un mismo amor puede tener mil nombres.
(OPC, p. 348)

En el fondo, el proceso creativo que tan claramente se expone en las Cartas Literarias a una mujer es asombrosamente semejante al que el ironista utiliza para hacer llegar al lector su mensaje. Dicen Bécquer y Jankelevitch que el texto y la ironía, y por extensión el artista y el ironista, tienden a fragmentar la realidad para describirla a través de un proceso selectivo que, por medio del distanciamiento, renuncia a la emoción ingenua de la espontaneidad. Como vemos nos hallamos ante un transcurrir creativo en el que el elemento fundamental es el sujeto entendido como conciencia individual y única, esto es, ante la exaltación de

la soledad del yo (que) es la ironía lírica y romántica ⁶

Sin embargo, no podemos dejarnos llevar por las grandes palabras, en el fondo estamos hablando de un proceso mecánico que, en forma de juego, quiere provocar y propiciar la necesidad de valorar, ya

⁶ JANKELEVITCH, W., La ironía, Madrid, 1983. p. 114.

sea en sentido positivo o negativo, el mundo que rodea al individuo.

Nuevamente Jankelevitch nos acerca a Bécquer, porque todos los pasos que acabamos de describir adquieren sentido únicamente cuando el poeta, en particular o el artista en general, reconoce en ellos un juego, es decir, una forma de ociosidad que requiere, a su vez, cierta propensión a la pereza. La pereza, a la que Bécquer dedicará algunas líneas, es un estado en el que el alma se halla

' Despojada de dos de sus tres facultades, la voluntad y la memoria, y el entendimiento, esto es, el espíritu, reconcentrado en sí mismo, gozando en contemplarse y en sentirse

(*La Pereza*)

lo que implica que el perezoso, para serlo, ha de tener plena conciencia de su reposo, de lo contrario estaría muerto y

¿quién sabe lo que hay detrás de la muerte?
Pregunta Hamlet en su famoso monólogo, sin que nadie le haya contestado todavía

(*La Pereza*)

7.3. Ironías

Nos resta, para finalizar, analizar algunos poemas para los que la tradición crítica ha fijado unas directrices analíticas que pueden ser adecuadas aunque no necesariamente han de ser exclusivas. Casos como los que ejemplifican las Rimas XVI (43) y XIV (72), son un claro exponente de lo que pretendemos poner de manifiesto en este apartado. Tradicionalmente se ha venido diciendo que las composiciones poéticas de Gustavo Adolfo Bécquer son el reflejo de la sentimentalidad romántica, lo que ha acabado convirtiéndose en sinónimo de cursilería, sin embargo,

las Rimas de Bécquer, como las de otros poetas muy personales y subjetivos, no son cursis en sí mismas. Las hacen cursis sus imitadores, sus falsos comprendedores.¹

Y algunos comprendedores de la obra de Bécquer han dicho que las dos Rimas citadas, son poemas de marcado y evidente carácter amoroso, porque en ellas aparece la mujer

concebida como símbolo de un ideal percibido a través de algunas sensaciones íntimas²

Seguramente éste es un nivel de lectura posible, pero probablemente no se trate de la única interpretación válida de un poema que dice así:

Te ví un punto y, flotando ante mis
ojos,
la imagen de sus ojos se quedó,
como la mancha oscura orlada en fuego
que flota y ciega si se mira al sol.

Adondequiera que la vista clavo,
torno a ver sus pupilas llamear,
mas no te encuentro a tí, que es tu
mirada,
unos ojos, los tuyos, nada más.

De mi alcoba en el ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir;
cuando duermo los siento que se ciernen,
de par en par abiertos sobre mí.

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la
noche
llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran, no lo sé.

(XIV, 72)

¹ JIMÉNEZ, J. R., *Poesía y literatura cifr.* en SEBOLD, R. P., Bécquer, ed. de ... Madrid, 1982. p. 10.

² PAGEARD, R., Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer? Madrid, 1971. p. 221.

La lectura atenta y pormenorizada de esta composición brinda al lector la posibilidad de interpretarla a partir de un esquema distinto al amoroso, sin que por ello se traicione la imagen de un Gustavo Adolfo Bécquer que tras la muerte de Valeriano se presentaba ante sus amigos

pálido y abatido como quien sufre más de lo que puede; su traje era descuidado, aún más de lo que ordinariamente solía; no llevaba luto, como quien siente tanto, que no ha caído en vestirse de negro ³

y que parece imponerse por encima de cualquier otra consideración. Naturalmente podemos establecer relaciones claras entre la temática -el color verde en los ojos femeninos ya aparece en la Rima XII (79)-, e incluso el género de estas composiciones, y algunas leyendas, concretamente con *Los ojos Verdes*,

Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta Leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cual ellos eran: luminosos, transparentes como las gotas de lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día.

(Los ojos verdes)

Pero está claro que la anécdota que conduce la leyenda no se reproduce en la Rima, y que la mujer misteriosa que hunde a Fernando, el protagonista

³ DE CASTRO y SERRANO, J., *¡Natural la muerte!* en SEBOLD, R. P., opus cit., p. 21.

de *Los ojos verdes*, en las aguas de la Fuente de los Álamos, no aparece para nada en el poema, aunque debemos admitir que, inequívocamente, la idea matriz desde la que se generan ambos textos es la misma: la intensidad de una mirada. Y si creemos ver la misma anécdota repetida es por los evidentes paralelismos que entre una y otra composición existen:

Yo sé que hay fuegos fátuos que en la
noche
llevan al caminante a perecer;
(XIV, 72)

La noche comenzaba a extender sus sombras; .. y
los ojos verdes brillaban en la oscuridad como
los fuegos fátuos que corren sobre el haz de las
aguas infectas ..

(*Los ojos verdes*)

Podríamos hacer ahora un inciso y hablar de la citación como fórmula o procedimiento que implica la reiteración de ideas ya expuestas, ampliándolas o resumiéndolas, pero ya lo hicimos en el apartado anterior.

Lo que en última instancia resulta evidente es que la Rima XIV (72) es la reformulación de la leyenda de *Los ojos verdes*⁴. Volvamos, sin más, al texto que nos ocupa. Reproducíamos las palabras de quienes creen ver en el poema becqueriano la voluntad o la intención de describir una sensación íntima que se relaciona directamente con la búsqueda infructuosa de una mujer ideal.

⁴ *Los ojos verdes* apareció publicada en *El Contemporáneo*, en el mes de Diciembre de 1861, mientras que la primera versión que poseemos de la Rima XIV (72), data de 1869, ocupando la última página del manuscrito del Libro de los Gorriones.

Proponíamos, como contrapunto, otro nivel de lectura no condicionado por criterios apriorísticos que encorsetan las Rimas convirtiéndolas en cursis remedos de un único tema: el amor imposible. El sentimiento que parece extraerse de la composición está más cerca de la huida que de la búsqueda, porque la presencia de los ojos, concretamente *unos ojos*, no es precisamente equiparable a la de aquellos otros de las *Cartas literarias a una mujer*,

en tus pupilas, húmedas y azules como el cielo de la noche, brillaba un punto de luz ... Mis ojos que, a efecto sin duda de la turbación que experimentaba, habían errado un instante sin fijarse en ningún sitio, se volvieron entonces instintivamente hacia los tuyos.

(*Cartas literarias a una mujer, I*)

en los que se refleja la placidez del momento o la intensidad del sentimiento amoroso. Estos ojos son un espectro, una *mancha de luz*, llamean, se *ciernen* sobre el protagonista y le *arrastran* sin saber adónde; no tienen que ver tampoco con aquellos que en la Rima XIII(29) son comparados con *el trémulo fulgor de la mañana*, las *gotas de rocío / sobre una violeta* o una estrella perdida *én el cielo de la tarde*.

Si fijamos nuestra atención en el análisis textual del poema podremos hallar elementos lo suficientemente significativos como para corroborar nuestra teoría. En el manuscrito del Libro de los Gorriones se observan, en la segunda estrofa de la Rima, algunas correcciones que, para Pageard, pueden pertenecer al propio poeta. La estrofa aparece con las siguientes variaciones,

Y donde quiera que la vista clavo
 torno a ver sus pupilas llamear
 y no te encuentro a tí; no, es tu
 mirada,
 unos ojos, los tuyos: nada más.
 (XIV, 72)

texto nº 2:

Adonde quiera que la vista clavo
 torno a ver sus pupilas llamear
 y no te encuentro a tí; que es tu
 mirada,
 unos ojos, los tuyos: nada más.
 (XIV, 72)

Por su parte el texto reproducido en la edición de 1871 presenta, también, algunas diferencias significativas respecto del manuscrito de Bécquer:

A donde quiera que la vista *fijo*,
 torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a tí; que es tu
 mirada(,):
 unos ojos, los tuyos(,), nada más.
 (XIV, 72)

Como podemos apreciar las alteraciones añadidas por los amigos del poeta tienden a suavizar o diluir parte del carácter de relato gótico que el poema posee. La diferencia existente entre los términos *clavo* y *fijo* es obvia: el acto de *clavar* exige cierta violencia, intencionalidad al menos; es un acto mediante el cual los ojos suelen interrogar, reprochar o insultar a quien miran. Por su parte *fixar* la vista no es un acto violento, en algunos casos incluso es involuntario; no implica intencionalidad ninguna, y no reclama de quien mira una actitud especial respecto del objeto o sujeto observado.

La segunda variación significativa se halla en la puntuación del último verso. El cambio de coma por punto y coma implica que las pausas están

menos marcadas, con lo que el ritmo de lectura es mucho más suave en la versión de 1871 que en el manuscrito. La cesura, mediante punto y coma, en la séptima sílaba realza el valor significativo y la contundencia de las últimas palabras de la estrofa, al tiempo que reproduce la estructura bimembre del verso anterior.

En otro orden de cosas, cabe destacar que la actitud de la mujer que observa y persigue al poeta no puede provocar sensaciones de ningún tipo, porque el personaje femenino como tal no existe en el poema más que como soporte físico de la mirada. Intuimos, a partir de la última estrofa, que los ojos pertenecen a una mujer porque nuestra competencia lectora y nuestra experiencia acerca de lo que es más posible que quiera decir el poeta así parecen indicarlo.

Aún así, ni siquiera estos ojos, que han quedado *flotando ante mis ojos* son los verdaderos protagonistas del poema porque ni actúan, ni tienen existencia independiente, sólo existen en tanto en cuanto el poeta los siente o los ve en su imaginación.

La Rima XVI (29) es, si cabe, más inquietante que la anterior

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,
crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz,
sabe que, entre las sombras que te cercan,
te llamo yo.

Si se turba medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo,
respiro yo.

(XVI, 29)

Como podemos ver, en ella no se habla de ilusiones nacidas de la fascinación que unos ojos han provocado en el ánimo del protagonista del poema; se habla de intenciones, casi de amenazas. Y esto es así porque

1. Bécquer utiliza a un narrador, a la vez personaje, omnipresente que observa, manipula y mediatiza momentos concretos de la vida íntima de una mujer a la que parece conocer bien.
2. No existe ninguna evidencia en el poema que nos lleve a imaginar que nos hallamos ante una pareja de amantes, lo que nos permite suponer otras relaciones distintas, por ejemplo, el despecho.
3. Se observa en el poema una progresión que acerca cada vez más a los protagonistas: suspiro-llamada-beso, acrecentando en la misma proporción la sensación de acoso; una sensación que se refleja, también en la estructura misma de cada estrofa:
 - A. los versos primero y segundo reproducen un hecho: *Si ...* que es la consecuencia de un acto del personaje poético, aunque existe la posibilidad de que,
 - B. en los versos tercero y cuarto, la consecuencia reflejada en los primeros versos tenga una causa natural y no forzada: *crees o sientes ...*; para

terminar,

C. los versos quinto y sexto, son la exposición de la realidad, *sabe que ...*, confirmando lo dicho en A.

4. cada uno de los pasos que da el yo poético para conseguir acercarse más y más a su antagonista, parte de una sensación positiva que se convertirá en un acto negativo al personalizarse:

A. rumor de viento → oculto ... *suspiro yo.*

B. rumor que llama → *entre las sombras que te cercan, / te llamo yo.*

C. beso nocturno → invisible ... *respiro yo.*

Ni la Rima XIV (72), ni esta última son irónicas, es cierto, pero ofrecen al lector una posibilidad interpretativa distinta a la que tradicionalmente se les ha venido dando. La aparente ambigüedad de los planteamientos, la unidireccionalidad en los estudios y el prejuicio que la obra de Bécquer parece arrastrar desde que sus amigos le convirtieran en el mito poético del romanticismo español, han marcado una línea de lectura que no siempre hace justicia al autor.

De esta posibilidad interpretativa nueva surge la ironía porque el lector, amparándose en la ambigüedad de algunos planteamientos temáticos, puede elegir, a través de su particular intencionalidad interpretativa, cuál es el camino más adecuado para compensar el esfuerzo poético de Bécquer y considerar que, efectivamente, el mejor de los caminos posibles es aquel que cuestiona, precisamente, lo que a priori parece incuestionable: la monolítica preeminencia del

tema amoroso en su faceta más lacrimosa.

Esta es, en cierta medida, una forma de ironía que todo texto, sea de la naturaleza que sea, puede provocar, que no contener. No se trata de una imposición de la voluntad del emisor; tampoco estamos ante una descodificación anómala que no responde a las intenciones originales del autor.

Nos encontramos ante una situación descrita, en cierta medida, por Walter Benjamin ⁵, cuando afirmaba que la crítica moderna, como institución encargada de establecer juicios valorativos sobre la obra de arte, debería asentar sus postulados sobre las bases del conocimiento objetivo. Tanto es así, continúa diciéndonos Benjamin, que, en los inicios de la crítica romántica, el valor subjetivo del gusto perdió la entidad que como criterio selectivo había poseído en épocas pasadas, de tal modo que el crítico representaba el papel de un mero instrumento que el arte utilizaba para legitimizar juicios de valor estéticos; esto es, el crítico era el medio a través del cual el arte establecía la necesaria selección estética y objetiva de las obras producidas en los diferentes periodos artísticos de la humanidad. También, hemos dicho ya en varias ocasiones, que la ironía es una forma de conocimiento que opera por distanciamiento, de modo que acaba siendo una forma de conocimiento crítico.

El poema que redondea y ejemplifica la situación descrita es la Rima LXVII (18), *¿Qué*

⁵ BENJAMIN, W., El concepto de crítica de arte en el romanticismo Alemán, Barcelona, 1988. pp.111-127.

hermoso es ver el día Calificativos como *paradoja* o *sátira* son los que, en líneas generales, han venido definiendo el poema, cuando en realidad no podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que sea ni lo uno ni lo otro; más bien deberíamos decir que la composición es la formulación irónica de un tópico literario tan antiguo como pueda serlo la exaltación de los sentidos.

¡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 desgracia
que esto sólo no baste!

(LXVII, 18)

Las tres estrofas iniciales forman la primera parte del poema. Cada una de ellas describe la hermosura de una estación del año: un amanecer en verano, la lluvia en otoño y la nieve en invierno; a cada una corresponde una sensación característica: la luz brillante, el olor de las flores húmedas, el calor de la llama.

Las tres estrofas se estructuran a partir de un esquema simétrico según el cual en los dos primeros versos se describe una estación del año, mientras que los versos tercero y cuarto contienen la expresión de la sensación que cada momento

provoca. A su vez, estos dos últimos versos, reproducen los tópicos tradicionalmente utilizados para describir la naturaleza, lo que hace que el lector se reafirme, a medida que avanza la lectura del poema, en la convicción de estar ante un tema tratado de forma *no adecuada* a los planteamientos poéticos que a priori se suponen en la obra de Bécquer.

Al llegar a la última estrofa, única componente de la segunda parte del poema, la Rima da un giro total en cuanto a las expectativas temáticas que parecían deducirse de la primera parte. Ahora el poeta quiere hablarnos, como era de esperar, de la primavera, la exaltación de los sentidos, el placer sensual que proviene de la contemplación de la naturaleza exuberante y llena de vida, pero no del mismo modo en que nos habló del verano, el otoño o el invierno.

La cuarta estrofa empieza, como las tres anteriores, con la fórmula exclamativa *¡Qué hermoso es ...* pero en lugar de seguir recorriendo la naturaleza y sus etapas, el poeta vuelve la vista hacia sí mismo y se observa como ser viviente que participa de la naturaleza, y expresa con la mayor claridad posible el primitivismo de sus necesidades fundamentales.

El desajuste entre las sublimes sensaciones que parecen desprenderse de la contemplación de la naturaleza, y aquellas otras sensaciones que la misma naturaleza provoca en el hombre, induce a suponer que estamos ante un poema irónico. Y no sólo lo suponemos porque podemos observar con claridad la contraposición de situaciones equidistantes, también porque el uso de coloquialismos así lo indica, sobre todo si tenemos en cuenta el esmerado y pulcro uso

que el poeta hace, en las tres primeras estrofas, de ciertos tópicos literarios. Términos como *roncar*, *sochantre* o *engordar* parecen inoportunos y poco adecuados al género lírico. Añadir, además, la significativa y estratégica colocación de los puntos suspensivos, utilizados tanto para forzar una lectura lenta, pausada y sostenida de la estrofa, como para resaltar las palabras a las que preceden.

En último término cabe resaltar una circunstancia poco habitual pero significativa; en la primera redacción de la Rima LXVII (18) podía leerse:

¡¡Y qué desgracia
que esto sólo no baste!
(LXVII, 18)

En una corrección posterior, supuestamente del propio Bécquer, se sustituyó la palabra *desgracia* por *fortuna*, de tal modo que la conclusión del poema varió considerablemente. Pageard afirma al respecto que

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. ⁶

⁶ PAGEARD, R., Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, 1971. p. 318.

Sea como fuere, lo cierto es que el poema cambia radicalmente cuando *desgracia* es sustituido por *fortuna*, y dicho cambio no indica ni sátira ni paradoja, porque no implica contradicción irresoluble ni se trata de un discurso en el que se ridiculiza algo o alguien.

En el primer caso, el significado de la última frase de la estrofa define y reduce un ideal de vida cuya máxima es dormir, soñar, comer y engordar; mientras que si aceptamos como válido el término *fortuna* en lugar de *desgracia*, estamos cambiando el contenido de la estrofa al afirmar que la naturaleza del hombre va más allá del placer, diferenciándose así del resto de los seres vivos.

No entiendo en qué consiste la insolencia de esta última versión del poema, más bien parece que debería ser al revés. En cualquier caso, lo verdaderamente relevante e irónico es que Bécquer, en dos momentos distintos de su vida, utilizó, en un contexto poético idéntico, dos términos contrarios entre sí: *desgracia* y *fortuna*. Términos que significan, en el proceso de creación de las Rimas, dos formas de entender el mundo que, partiendo de un mismo planteamiento, admite soluciones contrapuestas. Términos que no han sido tenidos en cuenta por la crítica más que como anomalías textuales, y cuya importancia se salva con la pertinente constatación de que han formado parte de un mismo verso en dos momentos dispares.

El Libro de los Gorriones. Colección de proyectos, argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento es el máximo exponente de este relativismo que muestra las dos caras de la misma moneda.

Lástima que las Rimas a fuerza de ser leídas hayan sido desgastadas y su valor poético real reducido a la exaltación del amor incomprensido. Es una ironía que ciento veinte años de estudios becquerianos hayan contribuido a crear un poeta que no siempre es Bécquer.

8. CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

La ironía es una forma de expresión que afecta al discurso modificando su valor último, y adopta formas tan diferentes como diferentes autores, temas y concepciones literarias podemos establecer. Su peculiaridad reside tanto en ser un enunciado no lineal, es decir, en contener más información de la que realmente explicita; como en extender sus dominios desde la palabra hasta el conjunto del texto. Toda esta gama de espacios posibles hace de la ironía un fenómeno que difícilmente puede sujetarse a un único esquema metodológico.

Cada uno de los autores analizados en este estudio se sirve de la ironía para establecer, resaltar o crear un conflicto entre dos realidades que pueden ser o no antagónicas, pero que están enfrentadas. Al mismo tiempo, para cada autor la ironía es un recurso a explotar de un modo peculiar porque, al ser el reflejo de una

concepción del mundo, es también una forma diferenciada de entender las relaciones entre el individuo y los objetos o sujetos que le rodean. Es por ello que se hace difícil, a la hora de formular estas conclusiones, conducir el discurso en una única dirección .

Espronceda construye su discurso a través de la fragmentación, obligando al lector a fluctuar constantemente entre dos puntos de vista contenidos en dos historias distintas. Cada historia parte de un narrador que se diferencia del anterior tanto en el tono empleado para la narración como en la propia historia narrada. El lector del Diablo Mundo debe realizar un ejercicio de poliaudición para poder discriminar e interpretar las dos voces en su justa medida, esto es, teniendo en cuenta que una de ellas pertenece al hombre, José Espronceda, y otra al poeta. De este modo hemos asistido a la contraposición de los intereses, los principios y los valores de una clase social y los intereses, principios y valores del artista, dos realidades que no suelen caminar de la mano.

Zorrilla, por su parte, nos muestra al héroe romántico por excelencia, don Juan, como su antítesis a través de un proceso discursivo en el que, sin pausa pero sin tregua, cada uno de los valores que lo definían como tópico literario, van transformándose en sus opuestos. Zorrilla no nos da a entender que su personaje es irónico, nos indica que el proceso mediante el cual se produce el paso del protagonista al antagonista está marcado por lo que podríamos denominar ironías del destino. Tretas, en definitiva, que sirven para especular sobre la validez del prototipo social del burlador y su adecuación al nuevo orden

establecido.

Campoamor, junto con Espronceda, es seguramente el más obvio en el uso de la ironía, se vale tanto del proteccionismo respecto de la mujer, como de la descontextualización de algunos arquetipos sociales; y mediante ambos crea el tono irónico necesario para poder adecuar poesía e intencionalidad, esto es, doble significado. Del estudio de las obras de don Ramón podemos deducir dos constantes: las mujeres son las principales destinatarias de su poesía, y en esta afirmación se legitima tanto la carga ideológica que se deriva de su obra y que tiene por objeto principal preservar la moral de la clase burguesa a la que pertenece; como el tono que reconvierte cualquier mensaje en una sentencia moral. La segunda de las constantes en la producción campoamoriana es la re-utilización de arquetipos culturales como indicativos de la caducidad de la ideología que los sustenta.

Finalmente Bécquer, quien evidencia la ironía en sus textos a partir de las palabras, de su contexto y de las relaciones significativas que entre ambos se establecen Bécquer nos ofrece su particular visión de las relaciones humanas a través de la utilización de términos cuyo valor se establece siempre en relación con el texto que los contiene; de textos que adquieren significación de su condición de referentes; y de textos que son muestra de las relaciones que otros individuos mantienen con su obra. En cualquier caso, Bécquer traduce, por medio de la ironía, el choque que en una sociedad burguesa se deriva de su doble condición de hombre y de poeta.

El hilo argumental que hemos podido mantener hasta aquí, a pesar de reproducir perspectivas y

estrategias diferentes, es similar para los autores citados: la ironía es un medio del que todos ellos se valen para poner de manifiesto la conciencia de crisis derivada de una época de profundos cambios en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

La ironía es, en este sentido, un rasgo de época, aunque no de romanticismo, porque no podemos olvidar que también son irónicos muchos de los autores que llamamos modernos, ¿significa pues que la ironía es, también, un rasgo de modernidad? No, significa, en cualquier caso, que la ironía es uno de los medios, seguramente la más adecuado -de ahí el consenso alcanzado por todos los autores-, para expresar literariamente el cambio profundo que la sociedad del siglo XIX experimentó. Significa, también, que los autores románticos reproducían el proceso de re-ajuste a las nuevas circunstancias socio-culturales. Un proceso en el que la contraposición de perspectivas era constante. Significa, por último, como pretendía Campoamor, que el lenguaje y los contenidos poéticos debían renovarse para poder reflejar una época en constante evolución.

Es cierto, por otra parte, que la ironía parece presidir todas las manifestaciones artísticas que se producen en la actualidad. Algunos autores afirman que el poema moderno lo es porque reproduce o cuenta con algún elemento irónico, y éste es indicativo de la conciencia que el hombre actual tiene de ser individual y opuesto al otro, léase el prójimo, un objeto o la obra de arte. En este sentido, lógicamente, el discurso de cualquier autor que se valga de la ironía como estrategia para evidenciar el conflicto que se deriva de su individualidad es

moderno, porque en sí misma la ironía es la expresión de una oposición que viene dada por la distancia crítica y la intención significativa que el emisor quiere dar a sus mensajes.

Tanto en un caso como en otro, sea o no la expresión de la modernidad, lo que sí podemos decir es que, en el uso de los mecanismos irónicos puede observarse un proceso de *sofisticación literaria* que va desde Espronceda hasta Bécquer dibujando una línea evolutiva progresiva. Mientras la ironía en Espronceda es una forma evidente y manifiesta de expresar determinados contenidos mediante fórmulas cercanas, la mayor parte de las veces, al humor, en Bécquer es un proceso analítico que se infiere a partir de la lectura atenta y contextualizada de las páginas de su obra. Bécquer no es, como lo son Espronceda y a veces Campoamor, claro hasta el punto de no permitir el más leve asomo de duda, tampoco es humorístico. Las frases del poeta sevillano han de encajarse en su contexto para tomar de él parte de su valor; mientras que las exclamaciones de Espronceda o las sentencias de Campoamor son irónicas por sí mismas, no ofrecen al lector la posibilidad de especular acerca del valor irónico/no-irónico, y tampoco el goce de desentrañar el mensaje encubierto porque no existe.

Decir que la *sofisticación* de la ironía es un rasgo de modernidad en tanto que implica evolución y perfeccionamiento, equivale a afirmar que, desde la formulación de Espronceda

Y ¡oh prosa! ¡oh mundo vil! no
 pide el pintor a Dios sino doblones.
 (El Diablo mundo, v.2353-2354)

hasta la de Bécquer,

. una oda sólo es buena
de un billete de Banco al dorso escrita
(Rima XXVI, 7)

existe la distancia cronológica necesaria para
marcar los primeros pasos hacia la consecución de
un discurso moderno en el que la ironía es un
requisito imprescindible.