

LA INEFABLE MELODÍA DE BÉCQUER

Armando López Castro
Universidad de León

RESUMEN

Desde niño vivió Bécquer inmerso en la pintura y en la música, por lo que en su escritura se percibe la totalidad de un conjunto en el que se combinan la plasticidad de sus imágenes y la musicalidad de su palabra. Las referencias musicales que se hallan en las *Rimas*, material sonoro que se dispone sentimental y formalmente según la melodía, el ritmo y la armonía, las encontramos también en los escritos sobre creación poética, la reseña a *La Soledad* (1861) de Augusto Ferrán, las *Cartas literarias a una mujer* y la *Introducción sinfónica*, y en las *Leyendas* y las cartas *Desde mi celda*, que ofrecen un mayor desarrollo sonoro del motivo inspirador. El propósito de Bécquer es dotar al sonido de un alma subjetiva, expresar una música interior que precede al sonido enunciado y en la que el ritmo domina sobre la palabra, sobre lo sonoro del hablar.

PALABRAS CLAVE: ritmo, canción, ideal, musicalidad, Bécquer.

ABSTRACT

Since he was a child, Bécquer lived immersed in painting and music, hence, in his writing, it is perceived the totality of a whole, in which the images plasticity and the musicality of his word are joint. The musical references showed in the *Rimas*, sound material which is arranged emotional and formally according to melody, rhythm and harmony, are also found in the writings on poetic creation, the review to *La Soledad* (1861) by Augusto Ferrán, the *Cartas literarias a una mujer* and the *Introducción sinfónica*, and in the *Leyendas* and the letters *Desde mi celda*, which show a greater sound development of the inspiring motif. The aim of Bécquer is not only to provide the sound with a subjective soul but also to express an inner music preceding the stated sound and where the rhythm dominates the word, the sound of speaking.

KEY WORDS: rythm, song, ideal, musicality, Bécquer.

Decir y cantar era antaño la misma cosa, lo cual
muestra que una y otra tuvieron la misma fuente
J.J. Rousseau

Música y poesía han marchado juntas a lo largo de la tradición occidental. En Pitágoras el principio es el acorde; en San Juan, la palabra. Si en el principio fue la palabra, es porque ésta era sonido. El movimiento originario de la escritura es un movimiento musical, el principio de lo poético está en el ritmo. El deseo de fundir palabra y música está en el comienzo de la épica, pues los cantos acompañados de melodía resultan ser los más permanentes en la memoria. Con la llegada del cristianismo, la música se convierte en centro de la práctica religiosa y en elemento de salvación. Durante la Edad Media, la escucha y la práctica musicales constituyeron una sola actividad. El espíritu humanista, característico del Renacimiento, devuelve a la palabra su predominio sobre la propia armonía de las voces. A partir del siglo XVII, el progresivo abandono por alejarse del dominio del lenguaje, que hasta entonces abarcaba la totalidad de la experiencia y de la realidad, hace que la poesía se libere del uso común de la sintaxis y tienda cada vez más a un ideal de forma musical. La sumisión de la palabra al ideal de la música, defendida por los románticos alemanes, alcanza su punto culminante con la poesía simbolista francesa, donde el poema adquiere una autonomía total y se comunica de manera más inmediata por medio de su sonoridad, según revela la conocida fórmula de Verlaine (*De la musique avant toute chose*). La idea clave de que la música es más abarcadora que el lenguaje no ha perdido desde entonces su vigencia, como podemos ver en la dialéctica wagneriana de la totalidad musical, que influye en la estética literaria desde Nietzsche hasta Valéry, en los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, en los *Cuatro cuartetos* de Eliot, en *La muerte de Virgilio* de Broch, obras en las que la palabra misma se sostiene musicalmente y adquiere su rango de ser gracias al equilibrio de sentido y sonido al que aspira todo arte¹.

La música europea alcanzó su madurez en la cultura vienesa del primer novecientos, donde más allá del texto verbal la voz irrumpe como límite del lenguaje en busca de su originaria presencia. En realidad, esta liberación del orden gramatical-sintáctico de la composición musical había empezado bastante antes. Dentro del género operístico, el *Orfeo* (1667) de Monteverdi rescata la capacidad expresiva de la melodía y la libertad de un desarrollo armónico instrumental, al margen de la palabra. El desarrollo de la música instrumental a lo largo del siglo XVIII, que culmina en la producción de sonatas, sinfonías y la música de cámara, llevó a una nueva estética musical, que reemplaza el concepto clásico de imitación aristotélica (el arte en relación con la naturaleza) por una teoría expresiva (el arte en relación con el artista). Aunque la denominación verbal de la música y la imitación musical de la entonación se mantuvieron en los debates del siglo XVIII, según vemos por los escritos de Addison, Rousseau, Diderot y D'Alambert, la separación gradual entre el

¹ Sobre la idea de que el lenguaje verbal es menos que la música, que ésta excluye en cierta forma el diccionario, pueden verse, entre otros, los ensayos de G. STEINER, «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio* (Barcelona: Gedisa, 1982, pp. 63-85); y C. LÉVI-STRAUSS, «Las palabras y la música», en *Mirar, escuchar, leer* (Madrid: Siruela, 1994, pp. 65-88).



ritmo musical y el metro poético y la caída del recitativo, que se había vuelto formulaico y falto de expresividad, hicieron posible la emancipación de la música respecto al lenguaje verbal. Teniendo presente la relación de la música con las emociones, mantenida por los teóricos musicales de los siglos XVII y XVIII, la noción kantiana de *idea estética*, expuesta en la *Crítica del Juicio*, al defender el concepto formalista de la belleza libre, justifica la música instrumental y libera a la música del lenguaje. La nueva música romántica, al independizarse del lenguaje, se convierte en modelo para la poesía. El concepto de *música absoluta*, acuñado por Wagner, aunque ya existía alrededor del 1800, hay que entenderlo en función del abandono del mundo empírico y de la tendencia hacia la abstracción. En los escritos de Novalis, donde la música juega un papel central y cada vez más sutil, el canto no se agota en el acto de decir, sino que el lenguaje, al emerger de lo interior sostiene la presencia de la voz por el ritmo, único capaz de abrirnos al alma del mundo («Corazones, espíritus y sentidos / han de danzar con ritmos no aprendidos», escuchamos en el segundo de sus *Cantos espirituales*). Sin el ritmo, no hay lenguaje posible. Gracias al ritmo, el acto de escuchar se convierte en disponibilidad e inaugura la relación con el otro. La canción romántica, especialmente el *lied* schubertiano, se constituye en torno a la presencia utópica de la voz y apunta a un reconocimiento del deseo del otro. Al desplazarse la zona de contacto entre la música y el lenguaje, lo que no pudo hacer por sí sola la poesía romántica, con frecuencia más oratoria que textual, lo hace la melodía, que salta por encima del discurso y logra decir lo implícito sin articularlo. Si la poesía romántica está destinada, en cierta medida, a asumir una filosofía de la nostalgia, el efecto del ser perdido, no sorprende que el lenguaje musical esté penetrado de deseo y se produzca como impulso de la tensión idealizante. A diferencia del discurso clásico, demasiado formal y como engastado en el texto, el discurso romántico resulta más disperso y paradójico, pues en él la escritura se forma sobre un fondo incierto, donde luchan la imagen del otro y mi propia imagen, y la voz canta en los límites de lo posible².

La renovación poética que se da en nuestro país a mediados del siglo XIX, particularmente visible en su intento de aclimatar la lírica de los *lieder* germánicos a la española de los cantares andaluces, ya presente en los versos de Antonio Trueba, Vicente Barrantes y José Selgas, alcanza su punto culminante tras el encuentro de Bécquer con Augusto Ferrán en el verano de 1860. La combinación de ambas influencias modificó profundamente la sensibilidad poética española, sobre todo por lo que se refiere a la práctica musical de los poemas, escritos para ser escuchados en

² Con la reflexión kantiana desaparece la univocidad del pensamiento lírico y se abre el movimiento de la mediación con lo absoluto imposible. A partir de entonces, el principio romántico de la subjetividad absoluta inaugura un nuevo modo de arte, nacido de la radical ausencia y desplegado hacia una intuición de lo trascendental. Para una visión de la estética romántica, que se establece como movimiento de libertad, véase el estudio de M. BALLESTERO, *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos, 1990. En el terreno musical, tengo en cuenta el trabajo de J. NEUBAUER, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor, 1992.



los salones de la pequeña burguesía. Sin embargo, antes de que ese contacto tuviera lugar, el joven Bécquer había adquirido una formación operística en los años sevillanos que van de 1848 a 1854. En sus memorias publicadas bajo el título de *Impresiones y recuerdos* entre 1909 y 1912, Julio Nombela, al subrayar la inclinación de Bécquer por las óperas italianas, señala: «En Sevilla, había asistido a las representaciones de las óperas italianas, que por entonces disfrutaban de gran boga y que hoy son tan injustamente desdeñadas. Donizetti y Bellini eran sus ídolos». Es evidente que, sin esta formación musical, resultan difíciles de entender el poema «Las dos», pequeño juguete romántico donde coexiste el tiempo emocional de la vivencia artística con el matemático de la música («Hora extraña que parece / de más tarda vibración, / de más fantástico son / y otro diverso compás»); la redacción del primer libreto de zarzuela *La venta encantada*, escrito a lo largo de 1856 e impreso en 1859, con el que Bécquer se adapta a las posibilidades de la expresión musical y a los gustos de la burguesía madrileña, variando el lenguaje y flexibilizando la versificación. En él ha puesto, en boca de Cardenio, un *cantable*, que anticipa la forma y el tono de sus futuros poemas («¿Vés esa luna que se eleva tímida? / Blanca es su luz; / pero aún más blanca que sus rayos trémulos / blanca eres tú»). Sus libretos de zarzuela, en colaboración con su amigo Luis García Luna, constituyen uno de los logros más asombrosos en lo que respecta a la fusión entre música y palabra poética. A esta época pertenece también el folletín literario «El maestro Herold», publicado en *La Época* el 14 de septiembre de 1859 y que, junto con el artículo «Crítica literaria», señala el comienzo de su actividad como crítico. De los tres escritos señalados, tal vez sea este último el más importante, porque en él se menciona el nacimiento de la creación artística con total autonomía. Teniendo en cuenta el éxtasis o efervescencia que precede al momento creador («Sin embargo, la dilatada pupila del músico permanecía fija en la partitura de su obra») y que ese proceso no es explicable de manera verbal, se entiende que sea la música la única que puede expresar la complejidad del impulso creador

¿Quién podría reproducir con palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz sólo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

Si las palabras no pueden representar algo que es idealmente confuso, es la continuidad simbólica de la imaginación («un hilo de luz»), vista en términos musicales, la que logra salvar el abismo entre dos mundos, la que funde el espíritu del compositor con el del ejecutante, del cual dijo Wordsworth: «Hay una oscura destreza / inescrutable, que concilia / elementos discordantes, / consiguiendo / que se aferren unos a otros». Las múltiples correspondencias entre «El maestro Herold» y las *Rimas*, pues la expresión «hilo de luz» remite a la rima III, la «ardiente visión» vuelve a aparecer en la primera versión de la rima XV y la comparación del corazón de la amada con el volcán nos lleva a las rimas XVIII y XXII, así como las analogías entre «El maestro Herold» y la segunda de las *Cartas literarias a una mujer*, sobre

todo por lo que se refiere a la vida interior, sustancia misma de lo poético, como síntesis de amor y poesía, vienen a confirmar, junto a la integración de la experiencia artística y amorosa en una atmósfera musical, que no hace más que intensificarse a partir del verano de 1859, cuando Bécquer empieza a frecuentar el salón de los Espín, algo de mayor alcance: que es el espacio todavía informe de la fantasía, de la imaginación, de la creación, donde la palabra empieza a formarse, y que ese espacio de lo pre-formal es el que acota la música, que se reconoce en su potencialidad siempre anticipadora. La palabra musical es una palabra sin lenguaje, único espacio natural de lo poético, donde lo que aún no es se manifiesta o aparece antes que su propia significación³.

A ese momento de máxima creación poética, el que va de 1859 a 1861, pertenece la reseña a *La Soledad* (1861) de Ferrán, las *Cartas literarias a una mujer*, publicadas en *El Contemporáneo* del 20 de diciembre de 1860 al 23 de abril de 1861, y las *Rimas*, casi todas escritas en los años 1860 y 1861. Si en las dos primeras las alusiones musicales tienen que ver con el proceso creador, al identificar la poesía como un acorde que se queda vibrando («La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso»), sugiriendo más de lo que dice, y mencionar la música de Wagner, en la carta III, como expresión de emociones y sentimientos, la realidad última de las *Rimas*, que en el fondo no son más que una «sinfonía inacabada», reside en la unidad de sonido y sentido. Su mismo título imprime un carácter musical al conjunto, pues se trata de textos vocales que se cantaban en los conciertos y salones de la época y sobre los que resulta fácil acomodar una melodía y convertirlos en canción. Dado que la poesía de Bécquer se ofrece como una tensión entre lo concreto y lo intangible y que tan sólo la fluidez de la forma musical es capaz de salvar esa distancia, no sorprende que las *Rimas* estén llenas de referencias musicales, aunque desde el punto de vista estrictamente compositivo destacan tres: la I, la VII y la XVI. En la primera, que los amigos de Bécquer eligieron para abrir la edición póstuma de 1871 y que tiene, por tanto, el rango de rima introductoria, el paralelismo entre el proceso creador y la concepción poética se establece a través de la música, capaz de revivir lo que no se puede decir

I

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,

³ Sobre la formación musical de Bécquer pueden consultarse, entre otros, los estudios de E. SÁNCHEZ PEDROTE, *Bécquer y la música. La música en la época de Bécquer*, Diputación Provincial de Sevilla, Archivo Hispalense, 1965; A. MORENO, «La formación operística de G.A. Bécquer: los años sevillanos (1848-1854)», en *El Gnomo*, núm. 6, 1997, pp. 49-58; y C. ALONSO GONZÁLEZ, «La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un *lied* español», en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, vol. III, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 41-61. En cuanto al carácter prefigurativo de la música, característico de la obra de arte, véase el estudio de E. BLOCH, *El principio esperanza*, Madrid: Aguilar, vol. III, 1980, pp. 152-199.

y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

- 5 Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

- Pero en vano es luchar; que no hay cifra
10 capaz de encerrarle, y apenas ¡oh hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

Lo que no puede expresar la palabra, ese «himno gigante y extraño», símbolo de la poesía, lo hace la canción, que invita al otro, a la mujer como objeto poético, a introducirse en la voz («pudiera, al oído, cantártelo a solas»). El acto de oír tiene como finalidad reconocer el deseo del otro, acabar por instalarse en él. El tránsito de lo épico a lo lírico, de lo colectivo a lo íntimo, se hace musicalmente, a través de una clara sonoridad poética, lograda mediante la anáfora («Yo»), que sitúa al sujeto poético como centro del discurso, el ritmo ternario que unifica decasílabos y dodecasílabos, la translocación del hipérbaton («del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma»), la organización dual de la bimetración («suspiros y risas, colores y notas»), el símbolo místico de la noche oscura («en la noche del alma una aurora»), recursos expresivos que evidencian el esfuerzo del hablante por dar una interpretación rítmica del mundo interior. La noción de ritmo, lejos de limitarse a una regularidad formal, remite aquí tanto a la organización del texto como al impulso que lo mueve desde dentro, que le permite constituirse como tensión idealizante. La significación del poema surgiría, en consecuencia, de la imposibilidad de dar forma objetiva al murmullo de una situación íntima apenas audible, de la negación del lenguaje («Donde cesa el lenguaje, comienza la música», señala Kierkegaard). La música tendría la función de transmitir un mensaje inefable. En lo no dicho se aloja la virtualidad de la imaginación. Lo no decible puede ser dicho a través de la música, que da cauce al lenguaje de la mujer, a la palabra del otro⁴.

El único modo de escapar al dolor inherente a la vida es la experiencia artística, que sustrae de ese dolor tanto al que crea como al que, al recibir lo creado, lo recrea. Es en la ausencia donde la canción romántica se manifiesta con mayor

⁴ En cuanto a la noción de ritmo como continuidad del lenguaje, que apela a una integración de las distintas artes, como sucede aquí con la pintura y la música («colores y notas»), véase el estudio de H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982. Sobre esta rima, una de las más estudiadas, véase la interpretación que nos ofrece L. García Montero, a partir de la conciencia de la contradicción, presente a lo largo de la escritura becqueriana, en su estudio, *El sexto día*, Madrid: Debate, 2000, pp. 177-196.

esplendor. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida habita la nostalgia, el recuerdo que vuelve de lo vivo lejano. Dado que el arpa se presenta como instrumento que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial, o sea entre la muerte y la resurrección, su función mediadora resulta análoga a la de la palabra poética, pues cuando ésta no media, se trivializa y desaparece como tal. Por simbolizar la reunión del cielo con la tierra, la música del arpa acota un territorio pre-poético y se convierte en expresión de lo incondicionado, de aquello que todavía no ha tomado forma y está a la espera de ser manifestado

VII

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
véase el arpa.

5 ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay! —pensé— ¡cuántas veces el genio
10 así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: «Levántate y anda!».

La referencia evangélica resulta reveladora. El pasaje en el que Cristo resucita a Lázaro (Juan, 11, 1-44) es un episodio iniciático, de paso o salida de las sombras a la luz, que también se cumple en poesía. Y lo mismo que Lázaro permanece dormido hasta que la voz divina lo rescata de la muerte, también la música del arpa yace en el olvido hasta que no la evoca «la mano de nieve» del poeta, interpretación de la trascendencia. Recordemos que *manifestación* tiene la misma raíz que *mano*. Si la palabra poética es una palabra dicha contra la muerte, como hace Orfeo cuando tañe el arpa en el Hades para rescatar de las sombras a su esposa Eurídice, también aquí el énfasis se pone sobre la revelación de un fondo de experiencia oculta, al que apuntan por igual la música y la poesía. Frente al lenguaje informativo, que cumple una función puramente instrumental, lo que hace el lenguaje poético es desinstrumentalizar el lenguaje, recuperar su originaria capacidad de nombrar. El lenguaje artístico, musical y poético, habla de lo desconocido, de lo que *todavía* no existe, de lo nuevo posible. Esta espera hacia una posibilidad que *aún* no ha llegado a ser se origina en un impulso musical, que es el que organiza la composición del poema. Recursos tan visibles como la marca subjetiva de la exclamación, que nos ofrece el punto de vista del hablante, la frecuencia del ritmo ternario sobre el anapéstico, la analogía entre el pájaro y la música, y el motivo unificador del arpa, confluyen en el símbolo de «la mano de nieve», forma especial de melancolía, cuyo carácter iluminador conlleva siempre la posibilidad de ir más allá de la realidad dada. Y si algo manifiesta el acto creador es la *revelación* de un fondo oscuro, ajeno

a cualquier deseo de conquista y del que la música no quiere ser sino alusión. Nada más insinuante y revelador que el lenguaje musical, ajeno por completo al de la lógica convencional, donde el posible antagonismo de las partes contrapuestas cede siempre al espíritu de integración. La música, en cuanto nos permite escuchar lo inefable, lo que no alcanza a ser dicho, encierra una plenitud de significación que rebasa ampliamente cualquier forma de entendimiento. Gracias a ella, podemos reconocernos más allá de los límites de la subjetividad y ese espacio trascendido nos devuelve al silencio primordial que nos constituye. Lo que traduce ese silencio, que se insinúa como prefiguración en el tenso recogimiento de la espera, es la imposibilidad de la palabra⁵.

A partir de 1858, año en el que, según los biógrafos becquerianos, tuvo lugar el primer contacto del poeta con Julia, Bécquer no dejó de frecuentar la tertulia musical de los Espín ni de firmar en los álbumes de las dos hermanas, Julia y Josefina, con alguno de sus poemas. De tal costumbre, importada de Francia, participan las rimas XVI y XXVII, que pertenecen a una misma fecha, mayo de 1860, y evidencian un mismo fondo bibliográfico-musical. En cuanto a las variantes que ofrece la rima XVI, de la que poseemos tres versiones completas, el hecho de que dos de ellas lleven el título «Serenata» anticipa ya la intención erótico-musical del poema, cuyo lenguaje progresivamente adelgazado refleja la fragilidad del ideal humano

XVI

[Serenata]

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,

5 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

⁵ En la música romántica, los límites de lo real se hallan continuamente sobrepasados. Refiriéndose a ella, señala L. Rowell que, a partir del siglo XIX, «la música se ha convertido por su indefinición y su incapacidad para expresar lo específico, en la más difundida de todas las artes, la que es capaz de expresar lo esencial, lo general y lo universal», *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona: Gedisa, 1987, p. 128.

En cuanto al tema y el desarrollo de la rima, una de las más populares, han sido estudiados por J.M. Díez Taboada, «Análisis estilístico de la rima VII de Bécquer», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XXXV (1959), pp. 76-80; y F. Caravaca, «El motivo del arpa en la Rima VII (13) de Bécquer», en *Romanisches Jahrbuch* (Hamburgo), tomos XVI y XVII (1965-1966), pp. 333-360.



- 10 lejana voz,
sabe que, entre las sombras que te cercan,
te llamo yo.

Si se turba medroso en la alta noche
tu corazón,

- 15 al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo
respiro yo.

En el texto «El muerto al hoyo», publicado en *El Contemporáneo* el 9 de febrero de 1862, señala Bécquer: «La felicidad dura poco entre los mortales; desde niño he sentido un terror invencible en los momentos de verdadera dicha; el tiempo me ha hecho conocer luego cuán verdadero y justo ha sido en mí aquel instintivo miedo». Acaso haya que partir de esta tendencia subconsciente a temer el propio triunfo, conocida desde el psicoanálisis como «complejo de Polícrates» y que también está presente en la poesía de Rosalía de Castro, para entender el poema desde esa ensoñación del amor y la muerte que la escritura becqueriana siempre muestra. Y lo que hace posible tal ensoñación es la *serenata* de las óperas románticas, canción nocturna que mezcla la poesía culta y la popular. En su reseña a la *serenata* del conde Almaviva, en *El Barbero de Sevilla*, interpretada por el tenor Mario, amigo del poeta, y publicada en *El Contemporáneo* el 11 de noviembre de 1863, nos dice Bécquer: «el conde de Almaviva templó su guitarra, y colocándose al pie del balcón de Rosina, comenzó la serenata, con esa gracia, ese abandono, esa claridad en la frase y ese sentimiento especial que, *identificando la nota musical con la palabra*, constituyen la perfección del arte, conmueven el ánimo, y arrancan ovaciones espontáneas y calurosas, como la que el público hizo a Mario, al concluir su bellísima melodía». La composición del poema, experiencia de la unidad, sólo se entiende a partir de esa identificación de la poesía y el canto, de modo que, en ese proceso íntimo de proximidad amorosa, construido simétricamente mediante la anáfora y la epífora que abren y cierran cada estrofa (*si* y *yo*); el equilibrio conseguido no sólo a través de la relación sintáctica entre la arquitectura paralelística y la inversión de las estrofas segunda y tercera originales, sino también por la unidad de lo material y lo ideal, expresada de forma complementaria por los sustantivos («viento», «rumor», «aliento») y las formas verbales en primera persona que cierran cada estrofa («suspiro yo», «te llamo yo», «respiro yo»); el valor de la pausa y el silencio estrófico; y la condensación de imágenes y símbolos, entre los que destaca el de «las azules campanillas», que expresa a la vez la vida, la juventud y el amor, ese esfuerzo por remontarse al ideal («aunque invisible») sólo se percibe musicalmente, según revela el léxico utilizado («mecer», «resonar», «rumor», «voz»). Asociada a los balcones sevillanos, donde aparecen mujeres vistas o imaginadas, y a las ruinas, expresión de la melancolía, la modesta campanilla azul objetiva musicalmente la fragilidad del ideal humano. La intensidad del poema, el tema del alma desligada que reaparece en el artículo póstumo de «Las hojas secas», se debe, en gran medida, a la síntesis musical de la ordenación estructural, la depuración del lenguaje y la condensación

de las imágenes. El arte hay que entenderlo desde la unidad de la experiencia. La verdadera forma estética, sea musical o poética, es forma expresiva. La música articula formas que el lenguaje no puede exponer. Puesto que la música expresa aquello que es inefable en el lenguaje verbal, la aproximación de éste al ideal de la forma musical, en analogía con el esfuerzo imaginativo del hablante por remontarse desde el balcón hasta los labios de la amada, posee la más elevada transparencia que puede alcanzar el lenguaje⁶.

De la música sólo puede hablarse en escorzo: no pretendiendo decir directamente lo que ella significa, sino dejándonos llevar por el sentido que ella nos infunde. La escritura poética implica empezar a escuchar que es el lenguaje el que habla en uno, incluso en sentido físico, y ese acto de escuchar, puramente receptivo, va en contra de cualquier intencionalidad. Bécquer empezó a escribir poesía cuando en su escritura se dio una transformación del hablar al escuchar, y esto ocurre en el momento en que toma contacto con el público femenino de la revista *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, en 1855, encontrando a partir de entonces una sensibilidad diferente, que exige un adelgazamiento de la voz, un quitar todo lo que no sirve, de acuerdo con la expresión más libre y sencilla de la poesía germánica, y que va más por la imitación que por el pensamiento. Esta opción de desnudez, de que no hay que agregarle nada más a la palabra, no sólo se percibe en la escritura de las *Rimas*, que pertenecen en su mayor parte al período que va de 1859 a 1861, sino también en las *Leyendas*, donde el narrador, más que escribir hacia algo, lo hace desde lo desconocido, desde una atmósfera de irrealidad en la que lo no dicho puede irrumpir en cualquier momento y nos abre a una posibilidad de recepción. Por eso, en la mayor parte de las leyendas, al terminar el relato, el oyente queda escuchando, señal de que la continuidad del ritmo, en cuanto organización o disposición del sentido, ha terminado por instalarse en él. La palabra es música y se hace sentir por la música. Dos de las leyendas más características de Bécquer, *Maese Pérez el organista* y *El miserere*, muestran la conjunción de música y poesía para sostener la analogía terrestre de un orden superior. En la primera de ellas, publicada en *El Contemporáneo* los días 27 y 29 de diciembre de 1861 y centrada sobre la vida sevillana del Siglo de Oro, el arte, que tiene una vida superior e independiente del artista, se concibe como una iniciación al misterio de la realidad. Lo que hace la

⁶ De esta rima, que Bécquer siguió corrigiendo y perfeccionando entre 1866 y 1869, tenemos tres versiones completas. Sobre el problema de las variantes, véanse los artículos de Rafael de BALBÍN, «Sobre la creación poética becqueriana», en *Revista de Filología Española*, t. LII (1969), pp. 217-225; y J.M. Díez TABOADA, «Nueva versión autógrafa de la rima XVI», en *ibidem*, pp. 245-259. Desde el punto de vista de la influencia del teatro musical en la poética becqueriana, merece destacarse el artículo de J. RUBIO JIMÉNEZ, «¿Adiós a Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafa de la rima XVI», en *Estudios de Literatura Española de los Siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid: CSIC, 1998, pp. 98-115. En cuanto al ritmo ternario, con sucesión alternada de endecasílabos y pentasílabos, véase G. DIEGO, «Prólogo (Bécquer, 1836-1870)», en *Obras completas. Prosa literaria (Volumen 2)*, tomo VII, Madrid: Alfaguara, 2000, pp. 184-185.

música es impulsar a la palabra por espacios que ella misma, liberándose de los referentes reales, va creando, reivindicar la aventura de la trascendencia. En este sentido, uno de los momentos más significativos de la leyenda es aquel en que la melodía del músico ciego, sostenida por el ritmo universal del orden cósmico, canta sola, conteniendo en su fluir todas las formas posibles:

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento, rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la música, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como saeta despedida a las nubes; estruendo sin nombre, imponente como los rugidos de una tempestad; coro de serafines sin ritmos ni cadencia; ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende; himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano, con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que los había expresado nunca.

El placer de un artista coincide con el riesgo de asumir la extrema experiencia de sus límites. La música y la poesía son dos experiencias secretamente ligadas de abrirse a lo real, de situarnos en el umbral de lo absoluto. Bécquer siente la música como movimiento de ida y vuelta, como experiencia de la totalidad. Si el primer acorde del órgano «parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo», el que le sucede «Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios, llegaba al mundo». Para expresar la música de este segundo acorde («ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende»), Bécquer procede por acumulación de elementos, cuya repetición de frases en forma positiva y con idéntica estructura gramatical va acumulando su efecto intensificador. A su vez, las comparaciones que se establecen entre esos «Cantos celestes» y el «rumor de hojas» y los «trinos de alondras» buscan aligerar la expresión («himnos alados»), pues Bécquer es consciente de que sólo un proceso de desmaterialización de la escritura nos llevará a lo inefable («cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio»). La distancia no anula la comunicación; al contrario, es lo que la hace posible. Por el puente de la escritura hecha música («yo soy la ignota escala / que el cielo une a la tierra», Rima v), el hablante se comunica con lo trascendente y lo conjura en el poema. Sin la intervención de lo fantástico, que se ve como la irrupción de lo inadmisibles en el corazón de lo real, las leyendas becquerianas no tendrían razón de ser. Todo se reduce a un proceso de verosimilitud artística. En el fondo, lo que el narrador busca es que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo, hacerle creer en lo increíble, *como si* la música de Maese Pérez, ya muerto, fuese verdaderamente la que continuase sonando. La verosimilitud depende de la colaboración entre narrador y lector, que se presenta como diálogo implícito en la narración, como forma de participación artística. En este sentido, la música del órgano, que es la verdadera protagonista del relato, busca decir la totalidad desde la integración («*todo* lo expresaban las voces del órgano, con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que los había expresado nunca»). Años más tarde, al expresar Galdós su preferencia por esta le-



yenda, en la que ve una «admirable música pintada», lo que hace es defender el diálogo necesario entre las distintas artes, que es tal vez el componente esencial de la sensibilidad artística de Bécquer⁷.

El *Libro de los Salmos* contiene ciento cincuenta poemas piadosos, compuestos para ser cantados. Provisto de una especial sensibilidad religiosa, Bécquer se apoya en la tradición del salmo 51, donde el reconocimiento del pecado es el primer paso hacia la penitencia, para componer una representación del dolor humano, en la que la música se revela como el medio más eficaz de comunicación con el más allá. De los tres motivos desarrollados en *El miserere*, leyenda publicada el 17 de abril de 1862 en *El Contemporáneo*, festividad de Jueves Santo, la relación Arte-artista, la inefabilidad de la belleza y la locura como expiación, el más importante es el de la irrupción de esa música sobrenatural que entonan los espectros de los monjes

Cuando los monjes llegaron al peristilo del templo, se ordenaron en dos hileras y, penetrando en él, fueron a arrodillarse en el coro, donde, con voz más levantada y solemne, prosiguieron entonando los versículos del salmo. La música sonaba al compás de sus voces: aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo eso era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que aparecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contricción del rey salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles.

Las ruinas de los castillos, monasterios o iglesias se hallan animadas por el recuerdo del más allá y la música del órgano, que «suena por su ausencia», sirve para evocar la eternidad. Como el caso del escultor en *El caudillo de las manos rojas*, la creación artística se reviste de una aureola de misterio que no debe ser profanada, de ahí que la locura final de ese músico alemán tenga el significado de una expiación, y los distintos recursos expresivos, como la pluralidad de perspectivas narrativas, introducida por la presencia de tres narradores, el efecto de suspense creado por la expectación del prodigio que va a producirse, la continuidad del discurso musical, a la que contribuye la frecuencia de imperfectos y gerundios, y la música coral del órgano, verdadero protagonista de las dos leyendas, con la que se pasa de lo humano a lo celeste, desemboquen todos ellos en lo inexplicable, en lo inconcebible («Todo eso era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse»).

⁷ Sobre la disponibilidad de la escucha, previa a cualquier forma de expresión, véase R. BARTHES, «El acto de escuchar», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986, pp. 243-256. En cuanto a la colaboración entre narrador y lector, tan indispensable para la verosimilitud de la ficción fantástica, véase el estudio de Russell P. SEBOLD, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid: Taurus, 1989, p. 66.





Ese «algo más» es lo que sobrepasa la lógica del entendimiento, un ámbito de mayor realidad, propio de la palabra poética, que trata de ir más allá y busca siempre decir más. Ante la pobreza expresiva del lenguaje, Bécquer se esfuerza, como tantos autores románticos, por musicalizar la palabra, por reducirla a un leve rumor, a un susurro que la configura en su propio decir. Antes de la escritura el verbo es música. La palabra se hace sentir aquí por su sonoridad. Frente a la imposibilidad del lenguaje de expresar lo inefable, el fluir natural de la palabra poética, que nace de su propia vibración, queda unido a su recuerdo y viene para iluminar la otra realidad. Los tres casos de locura que aparecen en las leyendas becquerianas, el de Manrique en *El rayo de luna*, el de Pedro en la *Ajorca de oro* y el del músico alemán en *El miserere*, víctimas de su imposibilidad de expresión, refuerzan paradójicamente, desde una perspectiva intertextual, la posibilidad de acceder a lo desconocido, al Otro que nos constituye, porque lo que resulta más íntimo es la posibilidad de lo extraño⁸.

Desde niño vivió Bécquer inmerso en la pintura y en la música, por lo que en su escritura se percibe la totalidad de un conjunto en el que se combinan la plasticidad de sus imágenes y la musicalidad de su palabra. Las referencias musicales que se hallan en las *Rimas*, material sonoro que se dispone sentimental y formalmente según la melodía, el ritmo y la armonía, las encontramos también en los escritos sobre creación poética, la reseña a *La Soledad* (1861) de Ferrán, las *Cartas literarias a una mujer* y la *Introducción Sinfónica*, y en las *Leyendas* y las cartas *Desde mi celda*, que ofrecen un mayor desenvolvimiento sonoro del motivo inspirador. El propósito de Bécquer es dotar al sonido de un alma subjetiva, expresar una música interior que precede al sonido enunciado y en la que el ritmo domina sobre la palabra, sobre lo sonoro del hablar. A este ritmo sin palabras, que se presenta como una melodía que no acaba, alude Bécquer al referirse al género de la poesía popular en el prólogo a *La Soledad* («La segunda es un acorde que se arranca de un arpa y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso»). Si Bécquer prefiere la irregularidad de la poesía popular («síntesis de la poesía»), con el recurso de la rima asonante, la repercusión del estribillo y la suspensión de la estrofa de pie quebrado, es porque esa irregularidad traduce la melodía muda del misterio latente, que no acaba y se queda «vibrando como un zumbido armosioso». Esta prolongación o continuidad de lo musical, que ya hemos visto en las leyendas *Maese Pérez el organista* y *El miserere*, aparece también en las cartas *Desde mi celda*, particularmente en la segunda, publicada el 12 de mayo de 1864 en *El Contemporáneo* y donde Bécquer

⁸ Música y poesía se iluminan recíprocamente en su carácter enigmático. Respecto a que toda obra de arte es incompleta hasta que la crítica filosófica la ilumina, que Adorno tomó de Benjamin y éste de los románticos, véase el ensayo de Theodor W. ADORNO, «Sobre la relación actual entre filosofía y música», en *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, 2000, pp. 65-90.

En cuanto a la frecuencia de los instrumentos musicales en las obras de Bécquer, entre los que destacan el órgano y las campanas, véase el ensayo de G. DIEGO, «Bécquer y la Música», en *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61.

entiende la escritura como un todo en el que se funden la paz del monasterio, los recuerdos del pasado y la armonía de la naturaleza. De la llamada Cruz Negra de Veruela, que centra el cuadro, Bécquer nos ofrece la siguiente confidencia:

Ya es imposible continuar leyendo. Aún se ven por una parte, y entre los huecos de las ramas, chispazos rojizos del sol poniente, y por la otra, una claridad violada y fría. Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una *armonía confusa*, el *ruido* de las hojas y el *murmullo* del agua, fresco, *sonoro* y continuado, a cuyo *compás*, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza *cadenciosa*, que languidece al par de la *música*, hasta que por último se aguzan unas tras otras, como esos puntos de luz apenas perceptibles que de pequeños nos entreteníamos en ver morir en las pavesas de un papel quemado. La imaginación entonces, ligera y diáfana, se mece y flota al *rumor* del agua, que la arrulla como una madre arrulla a un niño. La *campana* del monasterio, la única que ha quedado colgada en su ruinoso torre bizantina, comienza a *tocar* la oración, y una cerca, otra lejos, éstas con una *vibración* metálica y aguda, aquéllas con un *sonido* sordo y triste, les responden las otras *campanas* de los lugares del Somontano. De estos pequeños lugares, unos están en la punta de las rocas, colgados como el nido de un águila, y otros, medio escondidos en las ondulaciones del monte o en lo más profundo de los valles. Parece una *armonía* que a la vez baja del cielo y sube de la tierra, y se confunde y flota en el espacio, mezclándose al último *rumor* del día que muere, al primer *suspiro* de la noche que nace.

El pensar antiguo, en su estado más alto de evolución, llegó a concebir el cosmos como una armonía. Por ser el hombre una resonancia del universo, el ritmo de la voz expresa la esencia de los fenómenos. La identificación de los sonidos musicales con los animales, los planetas y los elementos, tan presente en las culturas primitivas, refleja una concepción ordenada del cosmos, según la cual cada elemento se explica *analógicamente* por el todo al que pertenece, pues la unidad preexiste y la armonía consiste precisamente en buscarla. La doctrina de las correspondencias, que se basa en el axioma hermético «Tal como en el cielo, así en la tierra», considera a la música como la ciencia que abarca tanto lo natural como lo divino. Un famoso fragmento de Heráclito establece que «El camino de subida y el camino de bajada son uno y el mismo». Tal formulación subyace al final del párrafo, cuando el narrador, al referirse al sonido de las campanas que llenan el valle, afirma: «Parece una armonía que *a la vez baja del cielo y sube de la tierra*». Se trata de una melodía amplia, natural, que es la que Bécquer nos hace escuchar en su escritura. Para los románticos, menos mecanicistas y más orientados hacia el sentimiento de lo individual, la música expresa los distintos estados de ánimo, de ahí que la imaginación becqueriana se sienta atraída por la forma sonora del agua («La imaginación entonces, ligera y diáfana, se mece y flota *al rumor del agua*, que la arrulla como una madre arrulla a un niño»), que refleja la parte inmortal del alma y expresa el sueño del origen. Bécquer, lo mismo que san Juan de la Cruz, fue visitado por el sueño de las aguas. La inmersión en las aguas traduce la experiencia del fondo, que engendra la fluidez de un nuevo alumbramiento («Así como los sabios buscan el origen de la naturaleza en el agua, así la más antigua poesía se presenta en forma fluida», escribe F. Schlegel en los *Fragmentos*). Por eso, el principio romántico, que busca una reali-



zación de lo trascendental, va ligado a la fluidez de la forma musical, pues la palabra poética, por brotar de lo indeterminado, sólo se reconoce en su fluir⁹.

La sinfonía moderna tiene sus orígenes en la obertura de la ópera italiana, y tanto el drama hablado como el cantado tenían su introducción musical o sinfonía. Si tenemos en cuenta que Bécquer escribió la «Introducción sinfónica», que antecede al *Libro de los gorriones* (1868), como prólogo a sus obras en verso y en prosa, no sorprende que estas páginas suenen como una obertura musical, en la que el poeta, sintiendo ya próxima su muerte, se compara al arpa abandonada en cuyas cuerdas duermen bellos sonidos escondidos («No quiero que al romperse *esta arpa vieja y cascada ya*, se pierdan a la vez que el instrumento las ignoradas notas que contenía»). Lo que fue intuición en la rima VII («¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas!») y en la *Carta IV* («Este es el secreto de la muerte prematura y misteriosa de algunas mujeres y de algunos poetas, *arpas* que se rompen sin que nadie haya arrancado una melodía de sus cuerdas de oro»), donde se alegoriza la condición anticipadora de la obra de arte, se hace ahora conciencia de la fragilidad, presencia de lo vivo lejano que el poeta se resiste a perder. El sonido del arpa que da, en una sucesión siempre distinta, sus cuatro notas complementarias a las ocho insistentes notas de la cuerda, sirve para perseguir melancólicamente las variaciones de la música, de aquella melodía olvidada que permanece en el recuerdo. Si el arpa ha llegado a ser el instrumento más becqueriano, es porque se ha convertido en símbolo de la palabra poética, que *media* entre el cielo y la tierra, entre la muerte y la resurrección.

Bécquer entiende la escritura como guía de penetración en lo trascendente. La salvación es siempre trascendente y lo que hace la música es salvar la distancia entre la memoria y el olvido, distancia que nos convoca a esperar escuchando («Si no esperas, no hallarás lo inesperado», escribió Heráclito). Esperar no significa resignarse, sino estar disponible ante lo que, en un instante, pueda manifestarse. El poema es el lugar donde se trata de captar el momento en que la palabra surge. Esta irrupción súbita de la palabra, que caracteriza a lo poético, requiere una fidelidad oyente, una acogida de lo otro. Sin esa condición de posibilidad, sin esa espera de ser realmente lo otro, la palabra poética no podría expresar lo desconocido, lo que todavía no ha sido, pues la poesía adquiere siempre una virtualidad de anticipación, de inminencia. El modelo por excelencia de esta virtualidad anticipadora de la obra de arte es la música, forma de conocimiento no discursivo que se dispone para la evocación de lo no intencional. El hecho de que el lenguaje poético, en su aproxi-

⁹ Para las correspondencias entre los sonidos y los elementos naturales, pues Bécquer se muestra ante todo como «un músico de la naturaleza», tengo en cuenta, entre otros, los estudios de M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Madrid: Siruela, 1998); y de J. GODWIN, *Armonías del cielo y de la tierra* (Barcelona: Paidós, 2000). En cuanto a la música becqueriana, que tiene el poder de evocar más de lo que propiamente nombra, véase el ensayo de G. CELAYA, «La metapoésia en Gustavo Adolfo Bécquer», en *Exploración de la poesía* (2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 94-104).





mación a la música, señale más allá de sí mismo, lo dota de un carácter enigmático, en el que lo que se entiende, sin embargo, no se entiende. Y es precisamente en lo que no se entiende donde la escritura encuentra su propia posibilidad de manifestación («Quiero decir que nunca te quieras satisfacer en lo que entendieras de Dios, sino en lo que no entendieras de él», escribe san Juan de la Cruz en la segunda redacción del *Cántico espiritual*, 1, 12). Bécquer trata de aproximarse a lo inefable, de ahí su tendencia a desarticular el lenguaje, a reducirlo al silencio («mas guardábamnos ambos / hondo *silencio*», rima XXIX). El silencio, lenguaje de lo inefable, impregna la forma musical nueva. La articulación musical de las *Rimas*, colección de experimentos en los que la variedad formal refleja cierta inestabilidad afectiva, remite a una composición por pasajes, en la cual la actualidad de cada instante domina sobre la organización del conjunto. Allí donde brilla la luminosa fugacidad del instante, lejos de la apariencia, lo indecible se presta a ser oído en la melodía que se despliega. Gracias a ella, al propiciar la comunión del oyente con lo virtual, la música da acceso a lo absoluto, a lo que está libre de cualquier atadura, que es el punto extremo de la poesía o de la visión. Sin alcanzar ese límite de lo imposible, no hay creación. Bécquer cruzó ese umbral, por eso su palabra, transmutada en silencio extremo por obra de la música, se deja oír como propuesta singular de lo imposible («Yo soy un sueño, *un imposible*», escuchamos en la inmortal rima XI). Y allí alcanza su plenitud o se consume: en la desnudez absoluta de la visión, en el poder alusivo de todo lo que en ella es latencia o posibilidad. Uno de los secretos encantos de la escritura becqueriana, «la luminosa estela» de la que habla la rima V, radica en la condensación de su tonalidad íntima, en la sencillez de su música interior. Su poética es una renuncia explícita de sí mismo para convertirse en expresión de lo trascendente, en el arte del silencio¹⁰.

¹⁰ En cuanto a la metáfora del instante como experiencia efímera de lo absoluto, véase el estudio de G. BACHELARD, *La intuición del instante*, México, FCE, 1987. Sobre la relación de Bécquer con la música, siempre presente en su escritura y que tiene como rasgo distintivo privilegiar el silencio como manifestación de lo virtual, tengo en cuenta el trabajo ya citado de E. SÁNCHEZ PEDROTE, *Bécquer y la música*, que me parece el más completo hasta el momento. A nivel expresivo, los recursos fónicos de las aliteraciones, anáforas y onomatopeyas que conforman en gran medida su musicalidad, han sido analizados por C. ZARDOYA en su estudio *Poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1961, pp. 80-81.