

LAS RIMAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XIX.

María del Socorro Guzmán Muñoz
Depto. de Letras, U de G

Año XVI. Núm. 61-62 Enero-Diciembre 2012



La imagen que acompaña el artículo fue tomada de las *Obras completas* de Gustavo Adolfo Bécquer, editadas por Aguilar en 1942

Uno de los poetas románticos de lengua castellana más famoso es, indudablemente, Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836- Madrid, 1870), cuyos poemas han sido leídos, memorizados y

declamados por generaciones. Sus *Rimas* -reunidas y publicadas por sus amigos en 1871- gozan de gran popularidad y su influencia se percibe en la obra de grandes poetas como Rubén Darío, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez y muchos otros. Los autores mexicanos –desde el siglo XIX hasta nuestros días- no han estado exentos de su influjo, como se verá en los textos comentados en este artículo.

Cuando se habla de Bécquer suele señalarse que su obra, además de contar con el encomio de los estudiosos de la literatura, también es conocida y apreciada fuera del mundo de las letras, en ámbitos menos formales y académicos, en los que tal vez ha sido transmitida de manera oral. Esta circunstancia obedece, en gran medida, a que sus *Rimas* se pueden memorizar sin mucha dificultad debido a que la mayor parte están escritas en asonante, la rima propia –aunque no exclusiva- de la poesía popular, lo que las hace “fáciles de oír y degustar” (Bregante, 2003: 99). En ese sentido, las *Rimas* comparten la misma suerte de la «Sonatina» de Rubén Darío, cuyos versos se distinguen por su efecto musical al grado de que es recordada como si se tratara de una canción. Es por eso que Tomás Navarro Tomás atribuye a ese encanto musical el hecho de que «Las golondrinas» de Bécquer -al igual que los versos de la «Sonatina» de Rubén Darío y los de la «Canción del pirata» de José de Espronceda- sean recordadas y permanezcan en la memoria de las personas (1982: 207).

Tomando en cuenta la musicalidad que poseen las *Rimas*, no sorprende que en algunos manuales de métrica, en preceptivas y diccionarios de términos literarios, sean presentadas como modelo de composiciones líricas relacionadas con el canto, tales como la balada o el *lied*. Mencionamos aquí, como ejemplo, dos casos. El de Manuel Peredo que en su *Curso Elemental de Arte Métrica y Poética* elige las *Rimas* de Bécquer como prototipo del *lied* -palabra alemana que equivale a *canto*- al que define como “un poema eminentemente subjetivo, o sea personal, del género amatorio por lo común, elegíaco las más veces, satírico no pocas; pero su originalidad consiste en el estilo, sencillísimo, lacónico y emancipado por completo de toda forma metódica y tradicional” (1883:75) y señala los que considera mejores modelos para estudiar este tipo de

composición: las tres colecciones de Heine, *Intermezzo*, *Regreso* y *Nueva Primavera*, las *Rimas* de Bécquer y los *Ecos de amor* de José Monroy (76). El orden en que son citados estos autores indica también la influencia de uno en otro, ya que la obra del poeta alemán influyó en la del español, y la de éste en la del mexicano. Al final del volumen, para ejemplificar el *lied*, Manuel Peredo incluye tres *Rimas* de Bécquer, entre ellas la LIII, más conocida por su primer verso, el célebre endecasílabo «Volverán las oscuras golondrinas» (180-181).

Por su parte, Rafael Garza Cantú en *Elementos de literatura preceptiva*, tras definir la *balada* como un poema que expresa “un sentimiento profundo y delicado”, menciona a los poetas alemanes que dejaron hermosísimos ejemplos, entre ellos Goethe, Schiller, Uhland y Heine, e indica que en castellano, a imitación de ellos, se han hecho felices ensayos “dignos de figurar al lado de sus modelos”, como las *Rimas* de Bécquer que “satisfacen plenamente las condiciones literarias de la *balada*” (1901:241).

El hecho de ser consideradas como modelos líricos, no impide que las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer estén presentes también en la narrativa mexicana del siglo XIX. Tal y como sucede en la primera novela de Rafael Delgado (1853-1914), *La calandria*, publicada en 1890 por entregas y un año después en formato de libro. A diferencia de tantas novelas decimonónicas, ésta no lleva por título el nombre de una mujer, como sí lo hará *Angelina* (1893), su segunda novela. Para su *opera prima*, el autor veracruzano eligió como título no el nombre de la protagonista, Carmen, sino su apodo: “La calandria”, en virtud de que la joven –tan hermosa como pobre- canta muy bien.

En el capítulo VI de la novela en cuestión, se menciona la *Rima* LIII de Bécquer. El hecho de que ocurra en una escena que se desarrolla en un pueblo de Veracruz, en el patio de una vecindad y entre personas de escasa cultura, muestra a los ojos del lector los versos del poeta sevillano como composiciones que gozaban de popularidad en todas las clases sociales del México decimonónico. Cito a continuación el fragmento en donde se narra aquella noche en que Carmen tomó la guitarra y

tras los acordes del preludio, tras el rasgueo nervioso, al son de uno de esos acompañamientos populares, desatinados e incorrectos “[...] entonó la joven, en sol menor, una rima de Bécquer, lánguida como las brisas de los cármenes sevillanos, con una melodía importuna, si se quiere monstruosa, vamos, un pecado mayúsculo contra los cánones del arte, que pretendía interpretar a maravilla las divinas estrofas del poeta.”¹ (Delgado, 2006:29)

Gabriel, su enamorado, la escuchaba embelesado “mientras tornaban al balcón las *fielesavecillas* y se abrían las madre selvas escalando las tapias”. Pero aquella noche la joven pareja no estaba sola ya que la música atrajo a las vecinas que se acercaron para escuchar “la canción que entonces andaba en boga, la hermosa canción de las *golondrinas*, que las muchachas del *patio* se sabían de memoria”. Es muy probable que las mujeres que vivían en esa vecindad ignoraran que la letra de esa canción de moda era un poema escrito por un autor romántico español, quizás, algunas ni siquiera supieran leer ni escribir, sin embargo ese desconocimiento no impedía que ellas disfrutaran y entonaran, una y otra vez, dicha melodía que se presenta ante los ojos del lector como material de dominio público.²

Debido a que el contacto con la obra literaria no siempre se lleva a cabo a través de la lectura, podemos suponer que escenas como la descrita en esta novela sucedían con relativa frecuencia entre las clases populares del México decimonónico, en el que eran muy altos los índices de analfabetismo, sobre todo entre la población femenina.

Por otra parte, se sabe que las mujeres que sabían leer y escribir se acercaban a la obra de autores canónicos no sólo cuando leían sus composiciones, sino también al copiarlas, traducirlas o imitarlas, por lo que estas actividades fueron para ellas vías a través de las cuales algunas dieron los primeros pasos en la escritura original. Es por esto que estas acciones no deben ser vistas solamente como prácticas de lectura y escritura, ya que -como señala Lucrecia Infante Vargas- para las jóvenes con inclinaciones literarias representaron un verdadero “ejercicio de apropiación de

modelos narrativos, de sensibilidad estética y, muy importante, de conocimiento sobre la materia, es decir de autoridad literaria". (2008: 84)

Las señoritas practicaban la lectura individual o en grupo y con frecuencia memorizaban poemas para recitarlos en alguna clase o en medio de una tertulia o velada poética, o tal vez lo hacían en el ámbito privado de la sala familiar o en la sala de costura en la que la lectura y las labores de aguja eran compañeras. Si tomamos en cuenta que la poesía nació para ser escuchada, sin duda estas lecturas resultaban por demás propicias, toda vez que escuchar, memorizar o copiar los versos es una forma de apropiarse de los elementos formales de la poesía, tales como el ritmo y la métrica.³

Las escenas en que convivían la poesía y los bordados son descritas en ocasiones por las mismas escritoras que al parecer sin mayor problema podían cultivar la inspiración sin desatender las labores consideradas como propias de su sexo. Aquella práctica decimonónica la plasmó una poetisa cubana en la composición titulada «Razones de una poetisa», publicada en 1878 de manera anónima en las páginas de una revista mexicana. Cito un fragmento:

*Y que ¿tanto os maravilla
que una joven poetisa
que admira a Larra y Zorrilla
borde una fina camisa
o teja un chal o mantilla?*

*¡Cuántas veces lentamente
con plácida inspiración
formé una octava en mi mente
y mi aguja diligente*

remendaba un pantalón!

Una producción de Heredia

recitaba entusiasmada

tomando punto a una media

Ved, pues, que no impide nada

al alma que el genio asedia. (Flores, 2002: 129-130)

Se sabe que las señoritas decimonónicas no sólo aprendían de memoria los versos que leían o escuchaban, sino que tenían la costumbre de copiarlos en su álbum que era un cuadernito que las jóvenes medianamente cultas del siglo XIX solían tener y en el que, probablemente en más de una ocasión, dio inicio la actividad poética femenina (Galí, 2002: 353). En las páginas de este cuadernito sus admiradores les escribían dedicatorias poéticas, ya fuera composiciones originales o copiadas de autores reconocidos. En México, la referencia más antigua que se tiene de esta costumbre data de 1826 y se trata de un poema de Heredia, publicado en las páginas de *El Iris*, titulado «Versos escritos en el Álbum de una señorita, imitando a Lord Byron». No resulta difícil imaginar a la señorita propietaria de ese álbum -tal y como sugiere Galí- leyendo una y otra vez esos versos que quizá hasta se aprendió de memoria, ya sea porque el poema le gustaba o porque le gustaba quien se lo había dedicado. O por las dos razones. En todo caso, sin duda, estas dedicatorias -o declaraciones en verso- favorecían la afición poética de las jóvenes al mismo tiempo que las acercaba a las composiciones de autores reconocidos.

Fuera del ámbito familiar o de las tertulias, la obra de autores consagrados era material de estudio y lectura en las escuelas, ya que imitar clásicos era una norma superior, tal y como se especifica en el *Plan General de Enseñanza del Estado de Jalisco* del año 1861. En lo relativo a la educación secundaria, dicho *Plan de Enseñanza* señalaba que en el Liceo de Varones se impartiría la materia “Principios de literatura, ejercicios de composición y análisis de clásicos latinos y españoles”

(Núñez, 1994: 34), mientras que en el Liceo de Niñas se ofrecería el curso “Gramática castellana, poesía y literatura en lecciones compendiadas y prácticas por medio de la lectura de los mejores modelos” (Núñez, 1994: 80). Pero ¿cuáles eran *los mejores modelos*? No se mencionan nombres, sin embargo hay varias maneras de conocer quiénes eran esos autores canónicos. Una, como se ha comentado, es consultar los manuales y textos preceptivos de la época, otra, descubrirlos en las mismas composiciones en las que -de manera explícita o implícita- aparecen los nombres de los autores considerados como modelo.

En la poesía escrita durante la segunda mitad del siglo XIX, predomina la influencia de los autores románticos, cuya obra llegó a México en un primer momento a través de la lectura de autores ingleses -en especial de Lord Byron- luego franceses -entre los que destacan Víctor Hugo y Lamartine- y después de escritores españoles, Espronceda, Zorrilla y Bécquer, entre otros (Galí, 2002). Toda vez que el romanticismo fue un marco propicio para expresar la “vivencia emocional y afectiva”, resulta comprensible la gran influencia que esta escuela y sus autores tuvieron en las escritoras decimonónicas, y no sólo en las mexicanas. Es probable que la primera seguidora de Gustavo Adolfo Bécquer fuera una mujer, la española Rosalía de Castro, según se aprecia en uno de los poemas de *Follas novas*, su segundo libro en gallego, publicado en 1870 (Díez, 2005: 338).

En México, la huella del poeta sevillano se encuentra presente también en la obra de numerosos autores varones. José Peón Contreras, por ejemplo, se declara un espíritu sensible atraído por “el alma inmensa de Gustavo Bécquer” (Castro, 1967: XV).

En cuanto a las composiciones escritas por mexicanas en la segunda parte de aquella centuria, cabe señalar que aunque mayormente fueron autores europeos los que tomaron como modelo -algunos de ellos no tan conocidos en nuestros días, como sucede con el gallego Nicodemes Pastor Díaz- también encontramos los nombres de escritores sudamericanos, como el del argentino José Mármol o del peruano Salaverry, ambos citados en algunas composiciones de la jalisciense

Refugio Barragán de Toscano. O algunos nacionales, entre los que destacan Manuel Acuña y José Rosas Moreno.

En este punto es importante señalar que eran tomados como modelo no sólo textos escritos por varones, ya que a partir de la década de 1850 las autoras mexicanas empezaron a mostrar su preferencia por la poesía y el estilo de dos autoras: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y la española Carolina Coronado, que durante la segunda mitad del siglo fueron tanto leídas como imitadas. De tal suerte que ser comparadas con ellas era uno de los mayores elogios que una escritora de entonces podía recibir.

En ocasiones resulta fácil establecer la predilección que tenían algunas de ellas por la obra de un autor en particular, como en el caso de Isabel Pesado que además de traducir varias composiciones de lord Byron, lo tomaba como modelo cuando escribía poemas originales. O Isabel Prieto cuya inclinación se dirigía a la obra de Víctor Hugo, de quien tradujo tanto poesía como teatro y fue considerada la mejor traductora de Hugo al castellano.

Una somera revisión permite apreciar los tipos de relaciones intertextuales que existen entre los textos de estas escritoras y los de algunos de los poetas consagrados que se han mencionado. En la mayoría de las ocasiones estas relaciones se señalan de manera explícita ya que la misma autora indica que se trata de una “traducción”, una “traducción libre de...” o una “imitación”. Como ejemplo tenemos el caso de dos poetisas mexicanas -Lucía G. Herrera y Concepción Zamora- quienes eligieron la *Rima* LIII, «Volverán las oscuras golondrinas», como modelo para sus composiciones tituladas “Parodia de Bécquer” e “Imitación de Bécquer”, respectivamente.

Como es fácil darse cuenta, estamos ante dos ejemplos de intertextualidad que podemos considerar *obligatoria* (Camarero, 2008: 31) toda vez que es imposible que pase desapercibido el

hipotexto, ya que es mencionado en el título de ambas composiciones. En los dos casos se trata de textos derivados de uno anterior, el de Bécquer, el cual es motivo de una transformación, como queda claro en el nombre que las mismas autoras dieron a sus poemas: parodia e imitación.

La parodia hecha por Lucía Herrera se publicó en 1885 en la revista quincenal *El Parnaso Mexicano*, la antología poética más amplia del siglo XIX en México (2006:145-146). En la parodia no hay una relación de copresencia textual –como sucede con la cita o el epígrafe- sino que funciona por derivación transformatoria. Es decir que se imita un estilo poniendo de manifiesto la relación entre el texto anterior, que suele ser por lo general uno canonizado -como es el caso de la *Rima LIII*. Es decir que consiste en transformar un texto cuyo tema es modificado pero conserva su estilo y su eficacia. Veamos la composición de Lucía:

Volverá la radiante primavera
con sus flores los campos a esmaltar;
toda la creación de su letargo
feliz despertará.

Volverá la amorosa tortolilla
a sus tiernos hijuelos a arrullar;
¡los seres que la tierra abandonaron
esos... no volverán!

Volverá el sol con sus dorados rayos
de la noche las sombras a ahuyentar;
el canoro jilguero en la enramada
su canto entonará.

Pero la edad de la inocencia pura

que alejándose poco a poco va;
la niñez con sus risas y sus goces,
ésa... no volverá.

Esta parodia retoma un tópico frecuente del siglo XIX como lo es lo efímero de la niñez, periodo de la vida del ser humano que equivale a la primavera. Es decir que el tema aquí no es el amor perdido, sino la inocencia que se fue y que tampoco volverá. Formalmente, apreciamos que las seis estrofas que componen la rima de Bécquer se reducen a cuatro en la parodia de Lucía, en la que sí se repite la estructura adversativa “volverán... pero”. Por otra parte, reproduce el hipébaton característico de la *Rima LIII*:

Volverán las oscuras golondrinas
de tu balcón sus nidos a colgar
y, otra vez, con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Volverá la radiante primavera
con sus flores los campos a esmaltar;
toda la creación de su letargo
feliz despertará.

Ambos autores toman sus comparaciones de la naturaleza: la primavera, la tortolilla, los rayos del sol. Existe un paralelismo entre un intenso pero efímero amor y entre una efímera primavera que en la vida humana corresponde a la infancia.

La otra composición que hemos mencionado es la de Concepción Zamora, la cual lleva por título “Imitación de Bécquer” y fue incluida por José María Vigil en la antología *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1893: 350). Es, formalmente, más cercana a la de Bécquer ya que consta de seis estrofas y también lo es en cuanto al tema ya que habla de un amor que ha llegado a su fin.

Volverás en la noche silenciosa
mis pausados suspiros a escuchar;

y otra vez, evocando tu pasado
de mí te acordarás.

Pero aquel porvenir que me pintabas,
de ilusión y de dicha sin igual;
aquel amor inmaculado y santo,
eso no volverá.

Volverás con tu gracia y tu ternura,
un corazón sencillo a cautivar
y al hacer otra vez tus juramento
de mí te olvidarás.

Pero temblando, conmovida y muda
aspirando el mismo aire al respirar
confundiendo mi aliento con el tuyo,
eso no volverá.

Volverá la agradable primavera
con sus flores el campo a engalanar
y tal vez por el llanto, húmedo el rostro
aquí me encontrarás.

Pero abatida, silenciosa y triste
cual huérfano que vaga sin hogar
como tú me dejaste al despedirte
así no me hallarás.

Al tener en común con la *Rima LIII* el tema del amor, aunque con variaciones, encontramos algunas sensaciones compartidas. Por ejemplo, la referencia a la oscuridad que está presente en el famoso endecasílabo: “Volverán las **oscuras** golondrinas...”, la encontramos también en el primero de Concepción: “Volverás en la **noche** silenciosa...”, al ser la noche el escenario oscuro por antonomasia. O el estremecimiento descrito por Bécquer al hablar de las madre selvas: “Pero aquellas cuajadas de rocío / cuyas gotas mirábamos **temblar** / y caer como lágrimas del día..., / esas... ¡no volverán!”, se aprecia también cuando Concepción dice: “Pero **temblando**, conmovida y muda, / aspirando el mismo aire al respirar, / confundiendo mi aliento con el tuyo, / eso no volverá”. En este caso, ya no son las gotas de rocío las que tiemblan sino la joven, quien se apropia de esa acción. O el epíteto **mudo** de la última estrofa en la que Bécquer advierte a la amada, “Pero **mudo** y absorto y de rodillas”, está presente también en la última estrofa de Concepción mediante un sinónimo: “Pero abatida, **silenciosa** y triste”.

Con sus similitudes y diferencias -que no hemos aquí más que esbozado- tanto la composición de Lucía G. Herrera como la de Concepción Zamorano muestran ser un ejercicio de imitación. Como se ha señalado, quienes se iniciaban en la poesía practicaban imitando composiciones de autores consagrados, de la misma forma que quienes estudiaban pintura realizaban copias de cuadros famosos ya que “era la manera de aprender los pequeños secretos de los grandes artistas en el manejo del color, el claroscuro y la construcción de las formas” (Cortina, 1985: 77).

Hay un par de versos en las composiciones de estas señoritas donde me parece que lo anterior se hace evidente. La gran similitud entre ellos permite imaginar que bien podrían haber compartido la experiencia de realizar juntas este ejercicio de composición:

Volverá la radiante primavera / con sus flores los campos a esmaltar (Lucía)

Volverá la agradable primavera / con sus flores el campo a engalanar (Concepción)

En gran medida estamos ante la misma estructura en la que sólo han sido sustituidos dos vocablos, a elección de cada autora. Ambas coinciden al abordar el tópico de la primavera que cada año vuelve cubriendo todo de flores. Son dos las pequeñas diferencias –además del número en el sustantivo *campo*- entre unos versos y otros y consisten en el epíteto que cada una de las poetisas escoge para calificar esta estación: *radiante* para Lucía, *agradable* para Concepción. Las dos nos ofrecen la imagen por antonomasia de esta época del año: las flores que vienen a *esmaltar* o *engalanar* los campos, empleando verbos que podemos considerar sinónimos.

Es curioso, por otra parte, que Bécquer no mencione la primavera en su composición, aunque está presente de manera implícita con las golondrinas y las madreselvas ya que las golondrinas son consideradas las mensajeras de esta estación. De hecho, anteriormente en China se celebraba el equinoccio de primavera el día que estas aves migratorias retornaban (Chevalier, 1995: 535).

A manera de conclusión. Aunque la composición de Lucía es menos fiel al modelo del español y la de Concepción más cercana, en ambas se puede apreciar cómo este ejercicio representa un aprendizaje indirecto de la escritura, haciendo posible que ambas realizaran composiciones originales a las que subyacen, de diversa manera, los versos del autor canónico que tomaron como modelo o guía.

BIBLIOGRAFÍA

Bécquer, Gustavo Adolfo (1942), *Obras completas*, Madrid: Aguilar.

Bregante, Jesús (2003), *Diccionario Espasa. Literatura Española*, Madrid: Espasa.

Camarero, Jesús (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos.

Castro Leal, Antonio (1967), *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, México: Porrúa.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

Cortina, Leonor (1985), *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.

Delgado, Rafael (2006), *La calandria*, México: Porrúa.

Díez R. Miguel y Paz Díez Taboada (2005), *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid: Cátedra.

- *El Parnaso Mexicano. Primera serie II. Tomo XIII* (2006), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Flores, Ángel y Kate Flores (2002), *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la edad media hasta la actualidad). Antología crítica*, México: Siglo XXI.

Frenk, Margit (2005), *Entre la voz y el silencio*, México: Fondo de Cultura Económica.

Galí Boadella, Montserrat (2002), *Historias del Bello Sexo. La introducción del romanticismo en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.

Garza Cantú, Rafael (1901), *Elementos de Literatura preceptiva*, México: J. Ballezá y Cía., Sucesor, editor.

Infante Vargas, Lucrecia (2008), «De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX», *Relaciones. Estudios de Historia y sociedad*, núm. 113, México: El Colegio de Michoacán.

Navarro Tomás, Tomás (1982), *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel.

Núñez, Patricia (1994), *La enseñanza media en Jalisco (siglo XIX)*, Guadalajara: El Colegio de Jalisco/Secretaría de Educación Pública.

Peredo, Manuel (1883), *Curso elemental de arte métrica y poética*, México: Imprenta y Librería de Aguilar e hijos.

Urbina, Juan (1879), *Estudios sobre métrica y poética*, Guanajuato: Imprenta del Estado.

Vigil, José María (1893), *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México: Tipografía de la Secretaría de Fomento.

¹ Las cursivas de los fragmentos citados de esta novela, son del autor y todos pertenecen a la misma página.

² Es un hecho, por otra parte, que autores contemporáneos a Bécquer pusieron música a varios de los poemas de este autor.

³ Sobre la lectura en voz alta y el "lector silencioso" resulta enriquecedor el texto *Entre la voz y el silencio*, de Margit Frenk.