

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

Armando López Castro
Universidad de León

Campoamor ha sido el primer poeta español de nuestros días que se ha hecho acompañar siempre, o casi siempre, de un crítico, que era él mismo.

Clarín

La poesía que se escribe entre 1840 y 1850 busca una superación del Romanticismo y de su continuación ecléctica a través de dos modalidades: la opción culta, que se opone a las ruinas del pasado y trata de incorporar el progreso a la poesía; y la populista, con el romance, la balada y el cantar, que ha entrado en el proceso tradicional y, emparentada con el canto, culminará en la rima de Bécquer. La poesía realista, producto del positivismo científico y contraria al individualismo romántico, tiende a convertir las ideas en imágenes ("La gran dificultad del arte consiste en hacer perceptible un orden de ideas abstractas bajo símbolos tangibles y animados", escribe Campoamor en su *Poética*), siguiendo el impulso de la idea, que se construye ella misma su expresión, y reproduciéndose en su forma. Si la poesía es un arte del lenguaje y el poeta tiene como función crear un estado poético en los otros, la oscilación entre el sentido y el sonido, la posibilidad de todo, es lo que realmente distingue a la palabra poética. Dentro del ambiente burgués que caracteriza la época restauradora, el poeta tiene que ser a la vez subjetivo y objetivo, expresando de manera dialéctica el conflicto entre lo racional y lo ideal. El exceso de análisis, que puede llegar a anular la expresión, reduciéndola a pura fórmula algebraica, va en contra de la ensoñación necesaria en el proceso artístico, por eso Clarín se aleja del ambiente materialista y prosaico (que "deja a los más poco o ningún tiempo para soñar; y sin sueños no hay verdadera literatura artística, poética", dice uno de sus *Paliques* en 1893). Mediante la ensoñación, que tiende a restituir la acción innovadora del lenguaje poético, el hombre puede llegar a ser todo. Por realismo poético debe entenderse la representación subjetiva de la realidad, lo cual implica la

confluencia del sueño y de la reflexión. La forma dialogada de la poesía campoamorina, expresión del carácter dialéctico de la época, abre lo interior al mundo objetivo y nos ofrece, a través de la imagen poética, la idea de manera precisa¹.

En la actividad creadora de Ramón de Campoamor (1817-1901) tuvo un lugar importante la reflexión sobre la poesía y la estética. Su primer texto crítico, "Acerca del estado actual de nuestra poesía", publicado en la revista romántica *No me olvides* (núm. 32, 10 de diciembre de 1837, pp. 3 y 4), hace una clara distinción entre el romanticismo verdadero o sentimental y el falso o retórico: "Aunque impugno aquí el romanticismo, no se crea que impugno el romanticismo verdaderamente tal, sino ese romanticismo degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial; esto no es romanticismo, y el que lo cree, está en un error; el romanticismo verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso; el romanticismo falso que usurpó este nombre y es el que he expuesto anteriormente, sólo tiende a pervertir la sociedad, y éste es justamente el que yo trato de impugnar". Lo que condena Campoamor ya en 1837, en plena época de efervescencia romántica, son los efectos truculentos de un romanticismo retórico, reducido a mera fórmula y sin relación con los problemas sociales del momento. Por eso, años más tarde, en *El personalismo. Apuntes para una filosofía* (1855), al recordar la situación de la poesía en los años en que aparecieron sus primeras obras, nos dice el poeta asturiano: "Si es verdad, como dice Espinosa, que Dios, la sustancia infinita, se divide en pensamiento y extensión, desde la aparición de mis primeras composiciones conocí que no tenía más remedio que refugiarme en la región del pensamiento, pues otro gran poeta, el señor Zorrilla, ocupaba a la sazón hasta el último recodo del atributo de la extensión". Tales palabras, al defender la poesía subjetiva frente a la objetiva y la intensión del poema frente a la extensión, revelan una tendencia poética nueva: la que surge dentro del romanticismo y se configura como reacción ante él. En esta evolución del romanticismo al realismo, en este alejamiento del brillo retórico y aproximación al modo común del hablar, el lenguaje poético tiende a expresar las ideas actuales, tratando de sustituir el pasado literario por la experiencia real. Tal vez el examen atento de una época vitalista y polémica, caracterizada por el hibridismo y la variedad de géneros, constituya el punto de partida de un proceso orientado a la reflexión sobre la naturaleza misma del lenguaje literario, propia del pensamiento moderno, y a la elaboración de los poemas, pues sólo así podrá superarse la etiqueta insuficiente de poesía realista. En el caso de Campoamor, más allá de la divulgación de ideas y expresiones que no siempre eran suyas, la eficacia de su dicción poética radica en una combinación poco frecuente de teoría y práctica, de ejercicio ético y conciencia estética².

Si la trayectoria poética de Campoamor se sitúa entre el desapego romántico y la ruptura modernista y su poesía se convierte en modelo del realismo idealista, con su tensión hacia lo trascendental, nada mejor para seguirla que a partir de la experiencia única en que todo poema consiste.

1.- En la época del positivismo, en cuyo análisis la poesía y la ciencia resultan complementarias, descubrimos el deseo de soñar en el seno de una sociedad materialista. Más que nunca, la idealización de la poesía realista, que es a la vez concreta y sin límite, nos permite conocer el lenguaje sin condicionamientos previos. Para esta visión del realismo poético, donde la realidad es transformada por la imaginación creadora, véase el estudio de G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. A nivel hispánico, es necesario tener en cuenta, entre otros, los trabajos de S. García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1971); y M. Palenque, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español* (Sevilla, Alfar, 1990).

2.- Para los textos de Campoamor tengo en cuenta las siguientes ediciones: *Obras completas de Don Ramón de Campoamor*, Madrid, González Rojas, 1901-1903, 8 volúmenes; *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1929; *Poética*, Gijón, Llibros del Peixe (ed. J. L. García Martín); y V. Montolí, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1996. También son dignas de consideración algunas de las antologías recientes que recogen sus poemas más significativos: como las preparadas por J. Urrutia, *Poesía española del siglo XIX* (Madrid, Cátedra, 1995); y R. Navas, *Poesía española. El siglo XIX* (Barcelona, Crítica, 2000).

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Es decir, no es que el poeta asturiano haya pensado sobre poesía y haya escrito en consecuencia, sino todo lo contrario, la experiencia del lenguaje poético mismo en el acto de escritura es lo que le ha adelantado ciertas intuiciones acerca de lo que la palabra poética pueda ser. Por eso, su *Poética* (1883), en la medida en que expone los procedimientos estilísticos más utilizados en la composición de los poemas, se hace guía y comentario de su trayectoria. De acuerdo con ella, podemos señalar tres momentos claves: El primero, que va de 1837 a 1845, corresponde a su arranque poético y a él pertenecen *Ternezas y flores* (1840), publicado por el Liceo Artístico y Literario, y *Ayes del alma y Fábulas*, ambos de 1842. Entre los poemas juveniles del primer libro, de los que Campoamor reniega años más tarde y que tuvieron una buena acogida dentro del público femenino, destacan "La beata de máscara", "El baile" y "El cisne y su sombra". De ellos, el primero anticipa ya un tema recurrente en Campoamor: la contraposición entre apariencia y realidad.

LA BEATA DE MÁSCARA

| | | | |
|----|--|----|---|
| | La del enlutado manto, la de la toca de encaje, la de mil hombres encanto, ¿cuánto va a que no es tan santo | | Y, pese a tu religión, en vano ¡ay triste! sofoca deseos mi corazón; que oculta una tentación |
| 5 | tu pecho como el ropaje? | 20 | cada pliegue de tu toca. Eres bella cual ninguna, y juro, aunque temerario, no creo en ti fe alguna, si pasas una por una |
| 10 | para ser santos, muy bellos. Sobre tu nevado seno pesa la cruz de un rosario, y aunque humilde nazareno, muriera de gozo lleno en tan hermoso calvario. | 25 | las cuentas de tu rosario. |

Campoamor se forma en el romanticismo, pero en su reacción frente a él late ya la intención de construir una poética distinta. Un ejemplo de este distanciamiento respecto al romanticismo sentimental y retórico entonces dominante lo constituye esta composición, en la que tanto el uso del disfraz o la máscara, que tiene la función de revelar lo que está oculto, como el lenguaje irónico actúan como fuente de emoción en la expresión lingüística. En efecto, partiendo de la analogía con el poema *Oriental* de Zorrilla, pues el primer verso ("La del enlutado manto") remite a la "Dueña de la negra toca", Campoamor introduce una nota escéptica y realista con la ruptura del giro prosaico ("¿cuánto va?"), con lo que desaparece el misterio y se descubre la verdadera intención. Mediante el uso sostenido del contraste, al que hay que añadir la marca subjetiva de la exclamación ("¡ay triste!"); la reiteración de la misma forma verbal ("oculta") y del adverbio ("En vano"); y el valor plástico de la imagen ("las cuentas de tu rosario"), el hablante nos ofrece cuál es su punto de vista: bajo el ropaje religioso se oculta una vida hipócrita. Si se piensa que la característica principal de toda ironía es la antítesis entre un fenómeno y una realidad, entre lo que son las cosas y lo que parecen, no es difícil percibir aquí que el lenguaje irónico, con su dinamismo intelectual y la fuerza de su energía connotativa, sirve para reforzar la eficacia de la lengua lírica. Puesto que la ironía opera con la elipsis y la condensación, que hacen posible la sugerencia, el discurso se invierte y se transforma en su contrario. Y es que la inversión simuladora, apunta ya a un reconocimiento³.

3.- En medio de ese ambiente material y prosaico de la burguesía restauradora, el lenguaje irónico tiende a subrayar la diferencia entre lo aparente y lo real, restableciendo el equilibrio mediante la destrucción de todo aquello que podría presentarse como definitivo. Para una visión de la ironía, que se propone desde el inicio de la escritura de Campoamor como rasgo definitorio de su personalidad literaria, véase el estudio de V. Bozal, *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor, 1999, pp. 83-109; y el ensayo de Paul de Man, "El concepto de ironía", en *La ideología estética* (Madrid, Cátedra, 1988, pp. 231-260).

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

En la primavera de 1842 publicó Campoamor su segundo libro de versos, *Fábulas originales*, con el que se incorpora a la tradición del género apológico, cultivado por Samaniego en sus *Fábulas en verso castellano*, por Iriarte en sus *Fábulas literarias* y Hartzenbusch en sus *Fábulas en verso castellano*, y en donde la moralidad se combina con la acción dramática. Campoamor sintió muy pronto la convencionalización del apólogo, por eso más que proponer una moraleja, sus fábulas ofrecen un pensamiento que corresponde a la experiencia de la vida, lo cual acerca las *Fábulas* a las *Doloras*, y de hecho ciertas fábulas incorporadas a las *Doloras* se mantienen en la segunda edición de 1847, y las convierte en expresión condensada de su arte. De las 54 fábulas que componen el libro, en las que el título aparece como resumen de la intención del apólogo, cabría destacar *Insuficiencia de las leyes*, *La carambola*, *El método*, *Balandronadas*, *Amor por las apariencias*, *No siempre el bien es fortuna*, *De gustos no hay nada escrito* y *Bienes prometidos*. Una muestra del alcance universal que busca el autor podemos verlo en el segundo de los apólogos citados, donde el ejemplo propuesto sirve para ilustrar la repetición mecánica de los hechos en la cadena universal

La carambola

EL CHICO, EL MULO Y EL GATO

Pasando por un pueblo un maragato
llevaba sobre un mulo atado un gato,
al que un chico, mostrando disimulo,
le asió la cola por detrás del mulo.

- 5 Herido el gato, al parecer sensible,
pególe al macho un arañazo horrible;
y herido entonces el sensible macho,
pegó una coz y derribó al muchacho.
- 10 *Es el mundo, a mi ver, una cadena,
do, rodando la bola,
el mal que hacemos en cabeza ajena
refluje en nuestro mal por carambola.*

El hecho de ejemplificar por medio de fábulas o cuentos responde a una vieja práctica folklórica. La integración de elementos narrativos y didácticos, que en su momento fue característica de la literatura oriental, según muestran la *Disciplina Clericalis* del converso Pedro Alfonso y las traducciones al castellano del *Calila e Dimna* y del *Sendebâr*, es continuada por los cuentos incluidos en el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*, quedando restos de ella a lo largo de la tradición fabulística. Sin embargo, la norma de subordinar el relato a la moraleja fue alterada por Campoamor, quien pretendió sacar a la fábula de la rigidez neoclásica y acercarla lo más posible a la vida, gracias a la inserción del narrador en el relato y al uso de imágenes que dan forma sensible a las ideas. Refiriéndose a las reglas de una buena fábula en el *Prólogo a Fábulas de Antonio Campos y Carreras* (1864), señala el poeta asturiano: "que la acción excite interés, que los actores intervengan obrando conforme a sus cualidades y carácter naturales, que el argumento sea sencillo, que el lenguaje sea claro, y, finalmente, que del conjunto resulte una enseñanza moral". Si Campoamor se expresa así es porque antes ya había utilizado este mecanismo de composición en sus fábulas. Por eso aquí, la atención a lo particular, puesta de relieve mediante la inserción indirecta ("al parecer sensible"), el efecto intensificador de frases con idéntica estructura gramatical ("Herido el gato", "y herido entonces el sensible macho"), el uso de la expresión coloquial ("a mi ver", "do") y la visualización de la imagen ("una cadena"), se convierte en representación de una idea, el influjo recíproco de la causalidad universal ("refluje"), en el espacio virtual del poema. Es evidente que, dentro de la unidad textual, el tono familiar y el ritmo coloquial contribuyen a crear una mayor proximidad con el lector. La fábula funciona así como ins-

tante sustraído a la temporalidad y propuesto como objeto de conocimiento autónomo a la percepción⁴.

Después de la muerte de Espronceda en mayo de 1842, cuyo entierro fue una réplica del de Larra, se publica la primera edición de *Ayes del alma*, medio año después de las *Fábulas*. Dentro de un conjunto marcado ya por la duda y el escepticismo (“el niño ha visto los desengaños del mundo, y llora y ríe a la par; el hombre ha sentido el aguijón de las pasiones, la espina de los pesares, y *duda*, y ya no es su fe tan viva... Oh! Deténgase el poeta y de ahí no pase, no venga el *escepticismo* a marchitarlo todo”, señala el crítico Ramón de Navarrete en el *Semanario Pintoresco Español*), llaman la atención los poemas *A la Reina Cristina*, *El carro de la fortuna*, *En la cartuja de Burgos* y *Muertos y vivos*, en los que se advierte ya un cambio de mentalidad y orientación estética. Sin embargo, es en la segunda edición de 1847, notablemente aumentada y en cuya preparación intervino el propio autor, donde se dan a ver una serie de composiciones bajo el título de *Poemas varios*, que aparecen como apéndice a los *Ayes del alma* y en las que se manifiesta el cambio hacia una mayor madurez. De estos sonetos, *El descreimiento*, *La duda*, *La vida humana*, que son de carácter intelectual y abstracto, destaca el tercero por su relación con la poesía barroca:

LA VIDA HUMANA

- Velas de amor en golfos de ternura
 suelta mi pobre corazón al viento
 y encuentra en lo que alcanza su tormento
 y espera en lo que no halla su ventura.
- 5 Viviendo en esta humana sepultura,
 engañar el pesar es mi contento
 y este cilicio atroz del pensamiento
 no halla un linde entre el genio y la locura.
 ¡Ay! En la vida ruin que al loco embarga
- 10 y que al cuerdo infeliz de horror consterna,
 dulce en el nombre, en realidad amarga,
 sólo el dolor con el dolor alterna
 y, si al contarla a días es muy larga,
 midiéndola por horas es eterna.

El abandono del romanticismo por la imitación clásica es señal de que el poeta asturiano todavía no ha encontrado su camino cierto. La imitación conlleva el conocimiento de la retórica, el ornato de la elocución, que el lector debe compartir para poder descifrar el texto. El dolor existencial que surca el poema, ligado al romanticismo pero de honda raíz clásica, se refleja en un lenguaje antitético, que expresa la queja amorosa del protagonista en ese vivir muriendo. La marca subjetiva de la exclamación (“¡Ay!”); el valor determinativo de los adjetivos (“cilicio atroz”, “cuerdo infeliz”); la estructura bimembre, destacada mediante la paradoja (“y encuentra en lo que alcanza su tormento / y espera en lo que no halla su locura”) y el oxímoron (“dulce en

4.- En la fábula se confirman los dos ejes de la comunicación social: el que une al hablante con el oyente; y aquél en el que se integran tradición y situación. Desde el momento en que se establece un intercambio libre entre lo ideal y lo sensible, la fábula deja de ser un género prefijado para convertirse en anticipación de la fluidez y dinamismo que caracterizan al arte de Campoamor. Así lo ha visto José María de Cossío: “Podemos, pues, afirmar que en las fábulas están prefigurados y ya con sus caracteres esenciales los tres géneros que han de ser cultivados por el poeta y han de darle personalidad y renombre. En el apólogo adivinó Campoamor que se contenía lo que vino a considerarse esencial en su poesía, es decir, una acción susceptible de tener alcance universal como expresión de una idea y la importancia filosófica que fue siempre su preocupación esencial”, en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, Vol. I, p. 299.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

el nombre, en realidad amarga”); y el juego de imágenes conceptistas, como la que abre el soneto (“Velas de amor en golfos de ternura”), que ya aparece en Ausias March y será después desarrollada en la lírica renacentista, y la más reconocible de Quevedo (“Viviendo en esta humana sepultura”), que iguala el cuerpo y la sepultura en sus poemas morales, a las que hay que añadir el pensamiento como facultad que atormenta, tan frecuente en la lírica cancioneril, todos estos recursos expresivos no buscan más que incidir en la dimensión irreal del arte, lo otro real buscado por la poesía. Si en los dos primeros cuartetos el hablante vive con la angustia de no poder racionalizar su pensamiento (“no halla un linde entre el genio y la locura”), en ese extraño trueque entre memoria y olvido, irá más allá de tal desgarramiento y lo superará intensamente en el último terceto (“sólo el dolor con el dolor alterna”), convirtiendo la inevitable presencia del dolor en materia de ensoñación. La palabra poética, que acoge con su potencia dual lo que los ojos y el corazón anhelan, es básicamente extrema, radical, y su dimensión trascendente la lleva a cruzar el límite, ese territorio incierto donde habita el loco y el poeta. En la conciencia estética, que exige una percepción conjunta de la experiencia, el amor insatisfecho, causa del sufrimiento para el poeta, se torna irreal y trata de perpetuarse en el estado ficticio. De este modo, ese movimiento entre lo real y lo irreal, propio de la experiencia estética, tiene por objeto superar el desengaño, hacer el dolor más verdadero⁵.

El año 1846 marca un punto de inflexión en la trayectoria poética de Campoamor. En el período que va de 1846 a 1868, dividido a su vez en dos fases, la que va de 1847 a 1854, cuando Campoamor abandona Madrid para iniciar su actividad política como gobernador de Castellón, Alicante y Valencia, y la que se extiende desde la revolución de 1854 a la de 1868, cuando el poeta regresa casado a Madrid y dispuesto a conseguir una estabilidad necesaria para la creación poética, el escritor asturiano publica las *Doloras*, que tanta controversia habían de suscitar, y *Filosofía de las leyes*, ambas de 1846; el largo poema *Colón* en 1853; *El personalismo* en 1855; los *Cantares* en 1861, como libro añadido a las *Doloras*; su ingreso en la Academia el 9 de marzo de 1862, tras la muerte de Martínez de la Rosa, con el discurso *La metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje*; el tratado *Lo absoluto* en 1865, ampliación de su discurso académico y libro de texto en la universidad a partir de 1866; y la muerte de su madre Manuela Campo-Ororio en julio de 1867. Es de notar en todos estos escritos, a pesar de su variedad, el predominio de la filosofía, a la que Campoamor considera fuente de conocimiento, o mejor aún, la integración de pensamiento y poesía. Hay que leer, pues, sus ensayos críticos en relación con su teoría poética, es decir, con el intento de lograr un sistema poético que, en su apuesta por decir “lo incondicional absoluto humano”, trasciende y universaliza el asunto.

En 1843, con motivo del prólogo a las poesías de Carolina Coronado, escribe Juan Eugenio Hartzenbusch: “En un tiempo en que tanto abundan los poetas en España, necesita cada uno, para no confundirse con los demás, aparecer con una *fisonomía original y propia* que no deje de ser agradable”. Tal originalidad alcanza su punto de madurez en las *Doloras*, porque, bajo la sencillez del nuevo género de poesía, que mezcla narración y diálogo, pensamiento e intensidad (“Significa una composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica”, contesta Campoamor en la carta-prólogo a su amigo Álvaro Armada y Valdés, conde de Revillagigedo), se intuye una conciencia de la realidad total y extrema. A través del poema, la idea se convierte en experiencia (“Lo del drama es exacto; pero, para ser *Dolora*, en ese drama particular se ha de resolver, por medio del sentimiento o de la idea, un problema universal”, apostilla Campoamor en el prólogo de las

5.- Mientras en la poesía amorosa de la Edad de Oro no hay una relación entre el yo poético y la historia real, a partir de la revolución romántica se da una fusión entre el creador y su voz poética, comenzando a interpretarse el poema en función del conocimiento de la realidad vivida por el poeta. Para un sentido de lo irreal, propio de la experiencia literaria, que supera lo ya dicho en profundidad y sentido, véase el estudio de D. Innerarity, *La irrealdad literaria*, Pamplona, Euns, 1995.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Humoradas). En las *Doloras*, cuya composición es el resultado de la escisión entre la nostalgia por lo infinito y el apego a la realidad, según advirtiera ya Clarín en una reseña de 1875, se patentiza una visión pesimista de la vida, una sublimación por la vía del dolor, en donde el lirismo aparece dramatizado y la expresión surge de la síntesis entre vida y arte. La elaboración artística de la *dolora* como destilación de la experiencia íntima, como filtración de la turbulencia emocional, a la que alude el juego conceptual entre dolor y *dolora*, está presente en los poemas más significativos del libro, entre los que es necesario destacar, por la presencia de lo lírico como proyecto confesional en su escritura, “¡Quién supiera escribir!”, “El gaitero de Gijón” y “La poesía”. En el primero, tal vez el más popular y leído en su época, el énfasis se pone en el papel de la escritura como transmisora del sentimiento:

¡QUIÉN SUPIERA ESCRIBIR!

I

- Escribidme una carta, señor cura–
 –Ya sé para quién es–.
 –Sabéis quién es porque una noche oscura
 nos visteis juntos–. –Pues–.
 5 –Perdonad, mas...–. –No extraño ese tropiezo.
 La noche..., la ocasión.
 Dadme pluma y papel. Gracias. Empiezo:
Mi querido Ramón...–.
 –¿Querido?...Pero, en fin, ya lo habéis puesto–.
 10 –Si no queréis...–. –Sí, sí–.
 –*¿Que triste estoy! ¿No es eso?–. –Por supuesto–.*
 –*¿Qué triste estoy sin ti!*
Una congoja al empezar me viene–.
 –¿Cómo sabéis mi mal?–.
 15 –Para un viejo una niña siempre tiene
 el pecho de cristal.
¿Qué es sin ti el mundo? Un valle de amargura.
¿Y contigo? Un edén–.
 –Haced la letra clara, señor cura
 20 que lo entienda eso bien–.
 –*El beso aquel que de marchar a punto*
te di...–. –¿Cómo sabéis?–.
 –Cuando se va y se viene y se está junto,
 siempre...no os enfadéis...
Y si volver tu afecto no procura
tanto me harás sufrir–.
 –¿Sufrir y nada más? No, señor cura,
 ¡que me voy a morir!–.
 –¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo...?–.
 30 –Pues sí, señor, morir–.
 –Yo no pongo morir–. –¿Qué hombre de hielo!
 –¿Quién supiera escribir!

II

- ¡Señor rector, señor rector! En vano
 me queréis complacer,
 35 si no encarnan los signos de la mano
 todo el ser de mi ser.
 Escribidle, por Dios, que el alma mía
 ya en mí no quiere estar;
 que la pena no me ahoga cada día...
 40 porque puedo llorar;
 que mis labios, las rosas de su aliento,
 no se saben abrir;
 que olvidan de la risa el movimiento
 a fuerza de sentir;
 45 que mis ojos que él tiene por tan bellos,
 cargados con mi afán,
 como no tienen quién se mire en ellos
 cerrados siempre están;
 que es de cuantos tormentos he sufrido
 50 la ausencia el más atroz;
 que es un perpetuo sueño de su oído
 el eco de su voz...;
 que siendo por su causa, ¡el alma mía
 goza tanto en sufrir!
 55 Dios mío, ¡cuántas cosas le diría
 si supiera escribir!...–.

III

Epílogo

- Pues, Señor, ¡bravo amor! Copio y concluyo:
A don Ramón... En fin
 que es inútil saber para esto, arguyo,
 60 ni el griego ni el latín–.

La escritura epistolar tiende por naturaleza hacia la ficción. Desde antiguo, la carta mezcla dos estilos, el elegante y el sencillo, y esta flexibilización de las formas literarias, configuradas en la Retórica y en la Poética, es lo que hará posible la epístola en verso. Sus dos formas más conocidas, la tradición horaciana basada en la amistad y en relación con la sátira; y la ovidiana, centrada en el amor y próxima a la elegía, se convierten en modelos del género epistolar entre el siglo XV y mediados del siglo XVIII, apareciendo en los géneros narrativos y aportando su riqueza

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

za interior a la novela moderna. Su estética de la naturalidad, visible en ejemplos tan ilustres como la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada y la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana, infunde vida real a las ideas abstractas y sirve de comunicación entre lo privado y lo público. Dentro del cauce epistolar en que este poema se inserta, el valor de los signos gráficos, como la marca subjetiva de la exclamación, que traduce el punto de vista del hablante, la sugerencia de los puntos suspensivos y hasta el distinto tipo de letra para subrayar las intervenciones de los interlocutores; la combinación estrófica de endecasílabos y heptasílabos con rima consonante; la intensificación musical del estribillo (“¡Quién supiera escribir!”); la forma dialogada que permite oponer la voz de la experiencia a la voz de la ingenuidad en un juego de contrastes; y el uso de la expresión coloquial (“por Dios”, “Pues sí”, “Dios mío”), establecen una conexión entre el yo que habla y el yo que escribe, el cual no sólo actúa sobre el amigo ausente (“la ausencia el más atroz”), sino también sobre sí mismo, viéndose desdoblado (pues el destinatario “A don Ramón...” es el propio poeta) y objetivado sobre la carta a medida que las palabras expresan sus sentimientos. Esta tensión entre la experiencia autobiográfica y la conducta moral, entre la unidad de la idea y la dispersión del lenguaje, crea una ambigüedad, que será característica de la epístola familiar desde sus orígenes hasta el siglo XVIII⁶.

En el segundo, la situación de contraste entre el gaitero y los bailadores se aplica a la escritura misma, haciendo que ésta se manifieste en el poema con todo su poder evocador:

EL GAITERO DE GIJÓN

I

Ya se está el baile arreglando.
Y el gaitero, ¿dónde está?
-Está a su madre enterrando,
pero en seguida vendrá.
5 -¿Y vendrá?-. -Pues, ¿qué ha de hacer?-.
Cumpliendo con su deber,
vedle con la gaita...; pero
¿cómo traerá el corazón
el gaitero,
el gaitero de Gijón!

II

¡Pobre! Al pensar que en su casa
toda dicha se ha perdido,
un llanto oculto le abraza
que es cual plomo derretido.
Mas, cuando ganan sus manos
el pan para sus hermanos,
en gracia del panadero
toca con resignación
el gaitero,
el gaitero de Gijón.

IV

La niña más bailadora,
“Aprisa, le dice, aprisa”.
Y el gaitero sopla y llora,
poniendo cara de risa.
35 Y al mirar que de esta suerte
llora a un tiempo y los divierte,
¿silban como Zoilo a Homero,
algunos sin compasión
al gaitero,
40 al gaitero de Gijón!

V

Dice él triste en su agonía
entre soplar y soplar:
“Madre mía, madre mía
cómo alivia el suspirar!”.
45 Y es que en sus entrañas zumba
la voz que apagó la tumba,
¡voz que, pese al mundo entero
siempre la oír el corazón
del gaitero,
50 del gaitero de Gijón!

6.- Este poema se convirtió con el tiempo en ejemplo de recitación. En el capítulo XIV de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), Baroja nos dice: “Gloria empezaba a recitar los versos de *¡Quién supiera escribir!*, diciendo unas cosas muy bajo, muy despacio, con una voz temblona y entrecortada, como si tuviera asma (ésta era la voz del cura); y luego, muy de prisa, con la boca en forma de corazón, haciendo pliegues en la falda y mirando al suelo, cuando hablaba la niña que quería saber escribir”. En cuanto a la evolución de la escritura epistolar, véase C. Guillén, “La escritura feliz: literatura y epistolalidad”, en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

III

¡No vio una madre más bella
la nación del sol poniente...!
¡Pero ya una losa de ella
le separa eternamente!
25 ¡Gime y toca! ¡Horror sublime!
Mas cuando entre dientes gime,
no bala como un cordero,
pues ruge como un león
el gaitero,
30 el gaitero de Gijón.

VI

Decid, lectoras, conmigo:
¡cuánto gaitero hay así!
¿Preguntáis por quién lo digo?
Por vos lo digo y por mí.
55 ¿No veis que al hacer, lectoras,
doloras y más doloras,
mientras yo de pena muero,
vos las recitáis al son
del gaitero,
60 del gaitero de Gijón...?

La literatura y la música estuvieron íntimamente relacionadas a lo largo del siglo XIX, época en la que se dio un diálogo fecundo entre las distintas artes, sólo interrumpido más tarde por la atomización de las vanguardias. Si en *El personalismo* escribe Campoamor que “el dolor es nuestro compañero [...] más íntimo y las *doloras* surgen como ‘gritos del alma’, nada más natural que incorporar las *doloras*, en las que predomina un sentimiento melancólico, al ámbito musical, pues estas composiciones breves “con música para piano” se interpretaban en las veladas y tertulias a las que acudían poetas como Zorrilla, el duque de Rivas, Espronceda o Campoamor. Se dirá, no sin cierta razón, que este poema pertenece más al ambiente folklórico y regional que al refinado de los salones madrileños, pero su composición, en la que se combinan narración y sentimiento lírico, se sustenta en el núcleo musical del estribillo con el que finaliza cada estrofa, en la que se destaca siempre la palabra *gaitero* por su aislamiento versal; en la transformación de la décima por medio de una cuarteta y una sextilla, donde la intervención del pie quebrado, que rompe la simetría, sirve para concentrar la atención del lector sobre el protagonista; en el cuadro antitético, marcado por las formas verbales (“¡Gime y toca!”, “sopla y llora”); y en la abundancia de términos pertenecientes al léxico musical (“el baile”, “la gaita”, “toca”, “son”). Toda esta atmósfera musical que envuelve la anécdota, sugerida más que contada, crea una analogía, al final del poema, entre el gaitero y el compositor de doloras (“Por vos lo digo y por mí”), unidos por la misma intención de alegrar desde el dolor y mostrar su arte ante un público femenino (“Decid, lectoras, conmigo”), que acudía a los recitales y necesitaba de la música para expresar sus dudas y contradicciones. La reacción contra las costumbres extranjeras desde el reinado de Carlos III, a la que acompaña la exaltación de lo nacional, trajo como consecuencia, en el terreno musical, un gusto por las formas de la música y danza populares, fandangos, seguidillas, boleros, tiranas, que forman parte del *plebeyismo* o imitación de la vida popular por la aristocracia (“Fue el plebeyismo el método de felicidad que creyeron nuestros antepasados del siglo XVIII”, señala Ortega), y perduran en las tertulias del siglo XIX, donde alternan música y poesía. Campoamor no sólo subió a la tribuna del Liceo para leer sus poemas, sino que algunas de sus *doloras* más importantes, como la famosa *¡Quién supiera escribir!*, fueron musicalizadas. Esta complicidad de música y poesía, de práctica y teoría poética, expresada en un estilo sin énfasis, es lo que más sobrecoge en un poema de aparente fondo popular⁷.

En el tercero, más centrado en la construcción artística, se insiste en la síntesis de fondo y forma, de cuerpo y alma, como efecto global del poema. Nos hallamos frente a uno de los poe-

7.- Para la relación de Campoamor con las lecturas y veladas artístico-literarias, pueden verse los artículos de J. Pérez de Guzmán, “El Liceo Artístico-Literario de Madrid: Las lecturas de Larrañaga y Campoamor”, en *La Ilustración Española y Americana*, año XLIV, núm. XXXVII, Madrid, 8 de octubre de 1900, pp. 203-207; y C. Sanclemente, “La *dolora* y su trascendencia al ámbito musical”, en *Ínsula*, núm. 575, noviembre de 1994, pp. 27-29. En este último, se subraya, además, la relación de las ideas expresadas por Campoamor en *Lo absoluto* (1885) con las de Pedrell en sus “Apuntes y observaciones para la estética musical”, aparecidos en la revista *La España Musical*, en noviembre de 1866.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

mas más poéticos de Campoamor, en el que condensa la relación entre música y poesía y adelanta muchas de las ideas que más tarde expresó en su *Poética*. A la altura de las *Doloras*, el lenguaje ha empezado a entrar en el poeta, librándose de cualquier sumisión a lo concreto, y alternando carne y pensamiento, sensación y trascendencia:

LA POESÍA

Del mundo en las edades misteriosas
el que todo lo crea
dio el alma con la música a las cosas
y al espíritu cuerpo con la idea.

- 5 Conquistando después la Poesía
de las artes la palma,
se hizo uniendo la idea y la armonía,
alma del cuerpo y cuerpo de nuestra alma.

Uno de los signos más visibles de la sociedad postmoderna ha sido la desaparición de los estados utópicos, creados en el ámbito floreciente de la ideología burguesa, que soñó con una vida mejor que fuera posible. Fue la nueva filosofía de Hegel, tal vez el que más ha avanzado en el camino *in terram utopicam*, la que nos ha dejado un nuevo sentido del sueño hacia delante de la conciencia anticipadora que caracteriza al idealismo romántico. En el impulso hacia la tensión idealizante de lo absolutamente otro, la fluidez de la forma musical presupone la posibilidad de ir más allá de la realidad dada, unificando las diferencias y prefigurando lo que *todavía no* ha llegado a ser. Si lo romántico lleva dentro de sí un profundo desgarró, una contradicción insalvable entre sueño y realidad, surge de tal escisión un deseo de aproximar materia y espíritu, hallando su expresión el mundo espiritual en la idea a través de la música. De acuerdo con la antigua creencia pitagórica, popularizada de nuevo por los románticos, de que el universo posee una estructura musical y de que, por medio de la música, es posible remontarse de lo visible a lo invisible, el yo poético aparece aquí como creador absoluto ("el que todo lo crea"), rechazando el "arte por el arte" y defendiendo el "arte por la idea", es decir, un arte trascendental frente a un arte exclusivamente estético. Por eso Campoamor insiste en la síntesis de *música e idea*, en la capacidad de la Poesía para unir "la idea y la armonía", términos que además van subrayados en el poema mediante la escritura en cursiva, en la condición mediadora de la palabra poética, pues si no media entre mundos distintos, se trivializa y desaparece como tal. El creador o el poeta no es el que vive de las certezas, sino de la espera, que le abre a la posibilidad de la creación. Necesita entonces el poeta deponer su propia voz y acoger la otra voz, la voz de lo ausente, aquella que nos busca para nombrarnos, como hizo Orfeo, padre de poetas y arquetipo de lo poético. Músico y también escriba, según la tradición transmitida por Alcídamente, su canto será la voz de toda poesía, la voz de los orígenes. Con su descenso a los infiernos, al abismo de la separación, el canto de Orfeo busca a otro, lo que él todavía no es. Su palabra musical baja a la oscuridad para ascender a la luz, viaje de toda poesía. Nace la voz envuelta en el misterio de su origen y se enfrenta a la distancia que tendrá que recorrer. Siendo latido del corazón, que alberga todo lo vivo, la voz se hace danza y ritmo, viaje de ida y vuelta en su deseo de expresar la totalidad. Un ritmo envuelto en música y que se afirma como primer impulso del poema ("El poema es antes que la forma, en el sentido de que la forma nace de la tentativa de alguien de decir algo", señala Eliot, tan próximo a Campoamor). La poesía se presenta aquí como una trama de la música, que es eterno retorno y cifra del universo. Si uno de los tópicos que más ha perjudicado al poeta asturiano es el de no haber sabido encarnar poéti-

camente sus principios ideales, resultando por ello su poesía muy inferior a su teoría, este poema es uno de los pocos instantes en que se logra tal ecuación entre teoría y práctica⁸.

En su artículo "Valera", inserto en *La Opinión* el 26 de junio de 1886, al establecer un paralelismo entre Valera y Campoamor, afirma Clarín que el poeta asturiano "floreció al acercarse a la vejez". Nada mejor para caracterizar el último período de su vida, el que discurre desde 1868 hasta la muerte de su esposa Guillermina O'Gorman en 1890, en el que, tras la popularidad alcanzada por las *Doloras* y la experiencia fallida del teatro, aparecen obras tan representativas como *Los pequeños poemas* (1872), la *Poética* y *El ideísmo*, ambas de 1883, y las *Humoradas* (1886), donde la variedad es absorbida por la unidad y la concentración de pensamiento alcanza su punto más álgido. En su intento por adelgazar la expresión, Campoamor continuó escribiendo inquietantes humoradas hasta el final de sus días, abandonando cada vez más la escritura de más amplias pretensiones, iniciada en *Colón* (1853), continuada en *El drama universal* (1869) y de la que quedan restos en *El licenciado Torralba* (1888). Por el contrario, a lo largo de las series sucesivas de *Los pequeños poemas* (de 1872 a 1894), incluso en los más extensos, hay una labor de lima, de rigor estilístico, con el que el poeta asturiano busca llegar a esa "difícil facilidad" tan del gusto clásico. De los 34 poemas publicados, que en el fondo vienen a ser doloras más amplias y complementarias, pues en el caso de las *Doloras* hay una preocupación por el fondo, mientras en *Los pequeños poemas* domina la forma ("Si en las *Doloras* el fondo lo es todo, sin que la forma externa entre en ellas como elemento esencial, al escribir *Los Pequeños Poemas*, donde la forma tiene que ser amplia, fácil y natural, me vi en la necesidad de proscribir el antiguo lenguaje poético, en el cual por precisión había que llamar *fúlgido* al sol y *cándida* a la luna", afirma más tarde en su *Poética*), se desprende una variedad de registros, narrativo en *El tren expreso* y *Los buenos y los sabios*, dramático en *Cómo rezan las solteras* y *El confesor confesado* e incluso metaliterario en *Las tres rosas*, unidos todos ellos por la intención filosófica y la forma autobiográfica. Sin duda, uno de los que alcanzó mayor celebridad fue *El tren expreso*, en el que a la sentimentalidad romántica de la historia amorosa se une el progreso simbolizado por el tren, con lo que este poema puede considerarse, en buena medida, como expresión de la trayectoria artística del poeta, que oscila del romanticismo inicial a un idealismo trascendental en plena época realista. Dentro de ese viaje por la vida, que dura lo que un viaje en tren, lo que el poeta pretende captar es la fugacidad del instante amoroso, por eso, de las tres partes que componen el poema, la noche, el día y el crepúsculo, uno de los mayores logros es la epístola amorosa que aparece en el canto tercero, eco de la que vemos en *El estudiante de Salamanca* y expresión de un idealismo extremo:

II

"Mi carta, que es feliz, pues va a buscaros,
 cuenta os dará de la memoria mía.
 Aquel fantasma soy que, por gustaros,
 jugó estar viva a vuestro lado un día.
 Cuando lleve esta carta a vuestro oído
 el eco de mi amor y mis dolores,
 el cuerpo en que mi espíritu ha vivido

Y si aquella mujer de aquella historia
 vuelve a formar de nuevo vuestro encanto,
 aunque os ame, gemid en mi memoria;
 ¡yo os hubiera también amado tanto!...
 425 Mas tal vez allá arriba nos veremos,
 después de esta existencia pasajera,
 cuando los dos, como en el tren, lleguemos

8.- La estructura métrica del poema, escrito en cuartetos con el segundo verso heptasílabo, tiende a subrayar la fluidez de la forma musical, característica de la estética romántica, según ha visto M. Ballesteros en su estudio *El principio romántico* (Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 80-88). Lo cual nos hace ver, entre otras cosas, que la fluidez de lo formal, que mantiene unidas a la música y a la poesía, pertenece de lleno a la estética romántica y ha sido incorporada por Campoamor en su realización de lo poético trascendental. En cuanto a la condición anticipadora de la música, véase el prólogo de E. Bloch a su trabajo *El principio esperanza* (Madrid, Aguilar, 1977, pp. XI-XXVIII), en donde la forma musical aparece como impulso hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser. Respecto a la visión sintética del poema, véase el estudio de B. Ciplijauskaitė, *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*, Madrid, Ínsula, 1966, p. 84.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

- ya durmiendo estará bajo unas flores.
 Por no dar fin a la ventura mía,
 la escribo larga... casi interminable...
 ¡Mi agonía es la bárbara agonía
 del que quiere evitar lo inevitable!
 Hundiéndose al morir sobre mi frente
 el palacio ideal de mi quimera,
 de todo mi pasado, solamente
 esta pena que os doy borrar quisiera.
 Me rebelo a morir, pero es preciso...
 ¡El triste vive y el dichoso muere!...
 ¡Cuando quise morir, Dios no lo quiso;
 hoy quiero vivir, Dios no lo quiere!
 ¡Os amo, sí! Dejarme que habladora
 me repita esta voz tan repetida;
 que las cosas más íntimas ahora
 se escapan de mis labios en mi vida.
 Hasta furiosa, a mí que ya no existe,
 la idea de los celos me importuna;
 ¡juradme que esos ojos que me han visto
 420 nunca el rostro verán de otra ninguna!
- de nuestra vida a la estación postrera.
 ¡Ya me siento morir!... ¡El cielo os guarde!
 430 Cuidad, siempre que nazca o muera el día,
 de mirar al lucero de la tarde,
 esa estrella que siempre ha sido mía.
 Pues yo desde ella os estaré mirando;
 y como el bien con la virtud se labra,
 435 para verme mejor, yo haré rezando
 que Dios de par en par el cielo os abra.
 ¡Nunca olvidéis a esta infeliz amante
 que os cita, cuando os deja, para el cielo!
 ¡Si es verdad que me amasteis un instante,
 440 llorad, porque eso sirve de consuelo!...
 ¡Oh Padre de las almas pecadoras!
 ¡Conceded el perdón al alma mía!
 ¡Amé mucho, Señor, y muchas horas;
 mas sufrí por más tiempo todavía!
 445 ¡Adiós, adiós! Como hablo delirando,
 no sé decir lo que deciros quiero.
 Yo sólo sé de mí que estoy llorando,
 que sufro, que os amaba y que me muero".

Comentando la tercera edición de *Los pequeños poemas*, la de 1879, el joven crítico Manuel de la Revilla, que había mostrado la incapacidad de Campoamor para el teatro, señala: "En realidad el pequeño poema es una fusión de lo objetivo y lo subjetivo, de lo épico y de lo lírico, pero predominando lo segundo". Pues bien, desde este predominio de lo lírico hay que leer esta carta, cuya escritura, resistiéndose al olvido de la memoria, asume la tarea de narrar en primera persona lo que se ha vivido en el pasado. Gracias al pensamiento autobiográfico, que se convierte en una forma de liberación y reunificación, el hablante puede aceptar la muerte en función de la vida que ha vivido ("Me rebelo a morir, pero es preciso..."). Domina aquí un sentimiento de lo íntimo y de lo individual, propio de la elegía. Desde que Ovidio convierte la elegía en objeto poético, el punto de referencia ya no será el mito, sino la expresión del yo lírico. Por eso, en esta carta, los recursos expresivos más visibles, el uso reiterativo de la exclamación y los puntos suspensivos para reflejar el estado de ánimo del hablante, la frecuencia de vocativos ("Oh Padre", "Señor") e imperativos ("Dejadme", "juradme", "gemid", "cuidad", "llorad", "conceded"), que revelan un dominio de la función apelativa en la expresión literaria; la presencia de construcciones paremiológicas ("¡El triste vive y el dichoso muere!") y coloquiales ("¡El cielo os guarde!"); y el símbolo bisémico del tren, revelador a la vez de la vida y la escritura, se articulan todos ellos en torno al yo que les da sentido. La representación autobiográfica de la elegía, que es un género abierto y no cerrado, descubre un proceso de escritura donde los recuerdos del pasado despiertan el deseo de vivir todavía ("¡yo os hubiera también amado tanto!"). Los recuerdos, imágenes del mundo en su nacimiento, lo son todavía más cuando se evocan en el instante poético, de modo que el final de la carta ("Yo sólo sé de mí que estoy llorando, / que sufro, que os amaba y que me muero"), con la síntesis propia de la fórmula diseminativo-recolectiva, signo clásico del bien acabar, tiene por objeto expresar el placer de la totalidad perdida desde la sensación, desde el fragmento. En esta carta de separación amorosa, tan simbólica y melancólica, advertimos todo el poder reunificador de la escritura autobiográfica, un molde en el que ha sido posible verter la amarga felicidad de la experiencia, la reversibilidad de la vida en la muerte, y recuperar la unida perdida. El sentimiento de caducidad con-

lleva la emoción del renacimiento. En el fondo, la pérdida engendra la posibilidad de otro mundo, de otra vida distinta⁹.

El deseo de escribir en la lengua de todos, que ya aparece en el prólogo a la tercera edición de *Los pequeños poemas* ("sino que el lenguaje poético oficial en que se escribía era convencional, artificioso y falso, y que se hacía necesario sustituirlo con otro que no se separase en nada del común hablar"), se va a convertir en principio estructurante de la *Poética* (1883). Consciente de que las verdades del corazón se han dicho siempre en el lenguaje de todos los días y de que la renovación del lenguaje poético debe empezar por un retorno al habla común, Campoamor elabora un sistema lógico y coherente, producto de un racionalismo extremo, que afecta al método ("Sigo un procedimiento exclusivamente personal, que será bueno o malo, pero que en mí es idiosincrásico, que es hacer de toda poesía un drama, procurando basar este drama sobre una idea que sea trascendental y que pueda universalizarse", *Poética*, 249), al proceso creador ("El arte, al condensar la idea saca de lo general metafísico lo particular artístico, y después, el ingenio trascendental hace que de lo particular artístico se deduzca lo general metafísico", *Poética*, 308) y al estilo ("a un artista no se le puede pedir en sus composiciones más que su idea y su estilo, y generalmente, para ser grande, la basta sólo su estilo", *Poética*, 270). Campoamor, en su *Poética*, no sólo nos ofrece una síntesis de su trayectoria ("¿Qué es *humorada*? Un rasgo intencionado. ¿Y *dolora*? Una humorada convertida en drama. ¿Y *pequeño poema*? Una *dolora* amplificada. De todo esto se deduce que mi modo de pensar será malo, pero no se me podrá negar que, por lo menos, es lógico", *Poética*, 234), sino que además la pone en práctica, algo que no siempre se ha visto en su escritura. Con frecuencia se ha subrayado la pretendida separación entre teoría y práctica, pero un poema como "La santa realidad", de las *Doloras*, se encarga de desmentirlo, pues en él hallamos una lúcida exposición de lo que debe ser el realismo artístico:

LA SANTA REALIDAD

¡Inés! Tú no comprendes todavía
el ser de muchas cosas.

¿Cómo quieres tener en tu alquería,
si matas los gusanos, mariposas?

5 Cultivando lechugas Diocleciano,
ya decía en Salerno

que no halla mariposas en verano
el que mata gusanos en invierno.

¿Por qué hacer a lo real tan cruda guerra,
cuando dan sin medida

almas al cielo y flores a la tierra
las santas impurezas de la vida?

25 Por gracia de las leyes naturales
se elevan hasta el cielo

cuando logran tener los ideales
la dicha de arrastrarse por el suelo.

Tú dejarás las larvas en sus nidos

30 cuando llegue ese día
en que venga a abrasarte los sentidos
el demonio del sol de mediodía.

Vale poco lo real, pero no creas
que vale más tampoco

35 el hombre que, aferrado a las ideas,
estudia para sabio y llega a loco.

9.- La conciencia de lo efímero es saber que se vive tan sólo aquello que se muere. Refiriéndose a la fulguración de esa belleza transitoria, que el poema intenta alojar, A. González Blanco ha señalado: "Esa belleza, descubierta a fines del siglo XIX, esa belleza inestable y sugestiva, profunda a fuerza de ser pasajera, es la que canta en *El tren expreso*", en *Campoamor (Biografía y estudio crítico)*, Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, 1911, pp. 313-314. Por lo que se refiere al análisis del poema, véase el artículo de J. Marco, "El tren expreso no es un poema realista", en *Revista de Literatura*, núms. 45-46, 1963, pp. 107-117. Por otra parte, si tenemos en cuenta que el gusto por la novela había desplazado al de la poesía y el teatro y que la formación de la novela realista, en la segunda mitad del siglo XIX, se caracteriza por el paso de la tipificación a la ficcionalidad, según advierte J. F. Montesinos en sus estudios sobre la novela decimonónica, hay que deducir que el verdadero realismo no consiste en la mera transcripción de la realidad, sino en qué aspectos se recrean de ella dentro de la narración, es decir, en el realismo imaginativo, de tipo trascendental, que es el que practican Clarín y Galdós en sus novelas de madurez.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

Mientras ven con desprecio tus miradas
las larvas de un pantano,
el que es sabio, sus perlas más preciadas
pesca en el mar del lodazal humano.
Tu amor a lo ideal jamás tolera
los insectos, por viles.
¡Qué error! ¡Sería estéril, si no fuera
el mundo un hervidero de reptiles!
El despreciar lo real por lo soñado,
es una gran quimera;
en toda evolución de lo creado
la materia al bajar sube a su esfera.

Tú adorarás lo real cuando, instruida
en el ser de las cosas,
acabes por saber que en esta vida
no puede haber, sin larvas, mariposas.
¡Piensa que Dios, con su divina mano
bendijo lo sensible,
el día que, encarnándose en lo humano,
lo visible amasó con lo invisible!

De ordinario, este poema se ha tomado como ejemplo de la relación entre ciencia y poesía, por otra parte no tan separadas como se suele decir, pues ambas se dirigen al descubrimiento de lo desconocido, y de la teoría evolucionista del pensamiento científico, vigente en la época restauradora ("en toda evolución de lo creado / la materia al bajar sube a su esfera"), pero lo cierto es que la intención del poeta rebasa el ámbito meramente científico y lo que aquí nos ofrece es una estética de la metamorfosis. Dirigiéndose a un tú femenino, desdoblamiento de su yo pasado ("tú no comprendes *todavía* / el ser de muchas cosas"), y manejando una de las metáforas más duraderas de la transformación humana, la de la oruga que se convierte en mariposa, el poeta nos ofrece una experiencia de conversión artística, que incluye en sí el paso de lo real a lo imaginario. Dado que para Campoamor la meta de su pensamiento es el arte y que define la estética como "ciencia que enseña a convertir lo bello ideal en bello sensible, o, lo que *es lo mismo*, aunque parezca enteramente lo contrario, en convertir lo bello sensible en bello ideal" (*Poética*, 379), es evidente que en todo proceso artístico hay dos fases complementarias: conversión de lo sensible en ideal y reversión de lo ideal en sensible, lo cual equivale a decir que, ante la insuficiencia de la realidad, el lector debe ficcionalizarse, es decir, recorrer la distancia entre lo real y lo imaginado, hacerse otro sin dejar de ser uno mismo, por eso aquí la experiencia termina con la analogía del viaje con la metáfora señalada ("acabes por saber que en esta vida / no puede haber, sin larvas, mariposas"). Sólo cuando estamos dispuestos a desrealizarnos, a aceptar lo imaginado *como si* fuese real, puede darse el equilibrio artístico que la palabra hace posible ("el día que, encarnándose en lo humano, / lo visible *amasó* con lo invisible"). Siendo el realismo decimonónico un movimiento de exclusión de lo fantástico, que lo separa del romanticismo, y de inclusión de lo repugnante, que lo aproxima al naturalismo, el desprecio que muestra Campoamor por todo empirismo ("Y mi antipatía a todos los empirismos no se limita sólo a las ciencias, sino que se extiende a todo el campo de las bellas artes", *Poética*, 335), lo hace ser idealista en una época de realismo. De ahí que su concepción artística se base en un idealismo trascendental ("El arte no es, como suele decirse, una imitación de la naturaleza; pues, como ha dicho un gran artista, no es un estudio de la *realidad positiva*, sino una indagación de la *verdad ideal*", afirma en *Lo absoluto*), y apunte a un viaje entre la imagen y el sentido, entre lo visible y lo no visible. Este viaje o salto entre realidades distintas, que tiene lugar a través de la transformación de las palabras, hace que la estética no pueda separarse de la metamorfosis y que ésta se convierta en expresión poética del mundo. ¿Acaso el verdadero sentido no reside siempre en lo que todavía no ha sido dicho y no en lo que ya ha sido dicho?¹⁰

10.- Refiriéndose a la originalidad e independencia que muestra Campoamor en su *Poética*, señala V. Gaos: "Habla de la poesía como quien la conoce por dentro. Nos ofrece una filosofía del fenómeno poético, pero, sobre todo, un estupendo análisis técnico de sus procedimientos y métodos. Es, a la vez, obra de *pensador* y de *poeta*", en *La poética de Campoamor*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1969, p. 184. Es lástima que toda esta teoría, la mayor parte de las veces, no haya sido aplicada a la lectura de los poemas. En cuanto a la función que desempeña la lengua hablada en la renovación del lenguaje, afirma T. S. Eliot: "y es que la poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que empleamos y oímos a diario. Se apoye en el acento o en la sílaba, sea o no rimada, formal o libre, la poesía no puede permitirse una pérdida de contacto con la lengua cambiante del trato común", en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1959, pp. 22-23.

A diferencia de la unidad que presentan las *Doloras* y *Los pequeños poemas*, lo que distingue a las *Humoradas* (1886) es la variedad de temas y estructura ("he recogido estas fruslerías poéticas para completar con ellas un sistema de poesía que abrace desde el pensamiento aislado hasta el poema", afirma Campoamor en la Dedicatoria-Prólogo a Menéndez Pelayo, que figura al frente de la primera edición), aproximándose tanto por el fondo como por la forma a la antigua poesía gnómica y sentenciosa, cuya brevedad sirve para condensar en dos o más versos prosaicos una lección de experiencia. Lo intencional se activa, pues, desde la brevedad, de manera que esta concentración de la escritura es lo que convierte la *humorada* en "célula de un poema", según advirtiera ya Clarín. Tratando de precisar todavía más el fondo poético de tales composiciones, sigue afirmando en la carta: "El nuevo [sistema poético] consiste en ver intuitivamente lo que no se alcanza a primera vista; en hacer notar al lector *el punto* en que las ideas iluminan los hechos, mostrándole el camino que conduce de lo material a lo ultraideal". Hay aquí dos formulaciones básicas de la poesía moderna: la mirada intuitiva, no racional, de lo poético y el carácter súbito, de iluminación repentina, que distingue al poema. Falta una tercera no menos importante: la sensación de supervivencia, de durabilidad, que caracteriza a estos poemas, algunos de ellos verdaderos epigramas ("Esa poesía que algunos llaman *lapidaria* es la más propia para que se graben los pensamientos no sólo en las piedras, sino en las inteligencias", *Poética*, 238). En un tiempo de imposiciones retóricas, de agotamiento de los lenguajes, la escritura de estos poemas deja ver, en su brevedad constitutiva, algo no dicho, pero latente. En esa tarea de entrar en lo indecible, el poema se convierte en fragmento de la totalidad, en recuperación de un instante de plenitud. La pequeña revelación o iluminación que surge en cada poema es una especie de condensación de la tensión interior, en la que confluyen emoción, sensibilidad e inteligencia, entre el ser y el no ser. Palabra a la vez fragmentaria y total, extremadamente sintética, que deja el lenguaje en suspenso y nos retrae con ella a su origen:

Las almas muy sinceras,
confundiendo mentiras y verdades,
después que hacen de sueños realidades,
elevan realidades a quimeras.

De nuevo nos encontramos aquí, aunque de forma más condensada, con el proceso de transformación artística, ya visto en el poema *La santa realidad*. Frente a la acumulación verbal del lenguaje retórico, lo que hace aquí la palabra poética es retraerse a su absoluta interioridad ("Las almas muy sinceras"), y desde esa retracción, que funde los opuestos ("mentiras y verdades"), expresar la totalidad del proceso creador, basado en un doble movimiento de encarnación ("hacen de sueños realidades") y trascendencia ("elevan realidades a quimeras"), ya que la retracción descubre el fondo o espacio de la creación, donde se neutralizan los opuestos, y la palabra hecha ritmo abre el límite germinal de las formas. Retraer la palabra a su ritmo natural es liberarla de lo instrumental, devolverle su inocencia creadora. Su extrema condensación se revela así como un ejercicio de levedad¹¹.

Desde la muerte de Rafaela, la hermana mayor de Campoamor, en junio de 1887, la actividad pública del poeta asturiano cambió por completo. Aunque escribe *El licenciado Torralba* (1888), participa en la polémica con Valera a propósito de *La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna* (1889) y continúa escribiendo *humoradas*, la muerte de su esposa Guillermina

11.- Para la noción de levedad, que en poesía va asociada a la precisión, véase el ensayo de I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 13-41. En cuanto al carácter súbito de la iluminación poética, ya apuntado por Clarín en su artículo "Las *Humoradas* de Campoamor", con las que éste pretende inaugurar un nuevo género ("una idea que estalla en dos versos y que permanece en el cerebro iluminándole como una luz eléctrica"), véanse las relaciones entre Clarín y Campoamor, analizadas por S. Beser en su estudio, *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid, Gredos, 1968), sobre todo en lo que se refiere a la consideración de la poesía como una vía de conocimiento intuitivo (p. 181).

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

O'Gorman y de su amigo Tomás Rodríguez Rubí en 1890 le sumen en una profunda soledad. Salvo algunas temporadas en la dehesa alicantina de Matamoros y la asistencia a las tertulias del Ateneo y de la librería Fe, Campoamor pasa la mayor parte del tiempo solo, recluso en la lectura y la enfermedad, únicamente alteradas por la muerte de Zorrilla en 1893, de su amigo Cánovas en 1897 y los sucesos de 1898. El estado de abatimiento en que lo halla Darío en su segunda visita de 1899 ("Visitó de nuevo a Campoamor, a quien encontré en la más absoluta decadencia", escribe el poeta nicaragüense antes de viajar a Francia), que tanto contrasta con el retrato poético de 1885 ("Este del cabello cano / como la piel del armiño, / juntó su candor de niño / con su experiencia de anciano"), revela una situación límite, de incertidumbre, en un intenso sentimiento de pérdida ("Ya con la fe perdida / voy siguiendo del mundo el derrotero; / al ver que son iguales al primero / los últimos errores de mi vida", confiesa en una de sus *humoradas* finales). Al mirar hacia atrás, al reconocer las huellas fragmentarias de la memoria en las aguas del olvido, el poeta ha sabido quedarse a solas con el lenguaje y eliminar toda pretensión de solemnidad. Porque lo que se intuye, bajo la aparente sencillez de esta escritura, es una conciencia de la realidad total y extrema.

Las esquematizaciones necesarias a los manuales y antologías nos llevan con frecuencia a oponer de manera categórica realismo e idealismo, como si hubiera, por un lado, las exigencias de la vida social y, por otro, las aspiraciones de la vida interior. Sin embargo, la escritura de Campoamor, en su visión unitaria de lo real, trata de integrar lo sensible y lo inteligible. Si la poesía se destina a captar lo invisible a través de lo sensible, esta tensión entre apariencia y realidad, esta expansión del sentido, es lo que constituye el ideal de la creación poética. Índices de tal intensidad interior serían, en la escritura del poeta asturiano, los siguientes rasgos:

1) *Escepticismo*. A pesar de que Campoamor se niega a ser considerado como escéptico ("Una crítica inconsiderada que cruza a campotravesía los dominios de la literatura sin el freno de la correspondiente instrucción, a fuerza de oírlo repetir ha adquirido la costumbre de llamarme *escéptico*, sin tener en cuenta que el escéptico, ya subjetivo, ya objetivo, ya absoluto, es el que tiene la duda por sistema, y que yo, bien venido con la vida real, creo en lo único en que se debe creer, que es en las ideas", *Poética*, 239), es evidente que su escepticismo, fruto del desencanto producido por el contraste entre apariencia y realidad, es más intelectual que afectivo ("El escepticismo de Espronceda revela una época en que la duda es un tormento para el espíritu; el de Campoamor anuncia un estado social en el que ya nos hemos connaturalizado con la duda. Aquél arranca del corazón y es hijo de los engaños; éste nace de la cabeza y es hijo de la serena y fría reflexión", señala Manuel de la Revilla), por eso el poeta asturiano, en su intento de penetrar las apariencias, acude al distanciamiento de la ironía, que suspende las leyes del pensamiento racional y trata de reemplazarlas por el absoluto imaginario hacia el que la obra progresa, lo que afectó, según Cernuda, a su expresión. La ironía, en cuanto permite decir sí y no al mismo tiempo, expresa la ambigüedad del mundo y se une al misterio como fuente de lo poético¹².

2) *Arte trascendental*. La significación de una obra de arte no puede enunciarse en lenguaje discursivo, sino simbólico. En tiempos de progreso y decadencia como la época restauradora, donde el análisis científico conduce al pesimismo y el materialismo prosaico deja apenas lugar para la ensoñación, acaso la función del arte no sea otra que la de crear un vacío que deje ver la trascendencia. Ante la ausencia de lo sagrado, el poeta debe esperar a que la palabra se mani-

12.- Fueron los pensadores románticos, sobre todo F. Schlegel y J. Paul, los que rompieron con la concepción retórica de la ironía y la utilizaron como instrumento estético. En este sentido, además de las referencias bibliográficas de la nota (3), véase al amplio estudio de P. Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona, Quaderns Crema, 1994), en el que, además de ofrecernos una visión de los distintos recursos irónicos desde la retórica clásica, los aplica al análisis de poemas modernos.

fieste, dándole un espacio en el que pueda expresar su virtualidad creadora. Si la poesía consiste en la apertura del lenguaje hacia lo absolutamente otro que lo constituye, un salir de lo habitual para adentrarse en lo extraño y retornar a lo más propio, la única trascendencia posible es la de la palabra misma, pues sólo a través de la *palabra* accede el poeta a la *realidad*. El énfasis sobre el proceso de dar forma y definir la realidad, que se prolonga después del Renacimiento y culmina con el Romanticismo, responde a una concepción *ideal* del arte ("yo soy apasionado, no de lo que se llama el *arte docente*, sino del *arte por la idea*, o, lo que es lo mismo, del *arte trascendental*", *Poética*, 247), al que Campoamor da otros nombres como poesía del "más allá", poesía "sustancial", poesía de "lo que no se ve", expresiones que aluden todas ellas al problema de la trascendencia poética. Ciertamente, la tarea del arte consiste en manifestar lo eterno en las formas transitorias, de modo que el lenguaje poético, en cuanto forma del lenguaje artístico, busca afirmar lo trascendente como *real* mediante la metamorfosis de lo cotidiano. Frente al viejo sistema poético ("el de lo que se ve"), basado en lo meramente empírico, el nuevo ("el de lo que no se ve") revela una realidad más allá de su apariencia sensible ("El nuevo consiste en ver intuitivamente lo que no se alcanza a primera vista, en hacer notar al lector el punto en que las ideas iluminan los hechos, mostrándole el camino que conduce de lo material a lo ultraideal", *Poética*, 235). Así pues, aquellas fulgurantes apariciones en medio de la noche, pues son a la vez oscuras y reveladoras, se presentan como condensaciones de lo real en el proceso artístico, como espacios de energía destinada a reavivar la memoria¹³.

3) *Prosaísmo*. Lo cotidiano tiende a lo prosaico. El predominio de la poética clásica, con su separación radical entre verso y prosa, y el carácter fugaz del romanticismo español frenaron bastante la posibilidad de una poesía en prosa. La conjunción de lo poético y lo prosaico, que en el fondo responde a un concepto más amplio de la poesía, aparece ya en los escritos de Rousseau y Chateaubriand, y después de forma más concreta y perceptible, en obras tan significativas como *Gaspard de la Nuit* (1842), de Bertrand, los *Petits Poèmes en Prose* (1869), de Baudelaire, y *Les Illuminations* (1886), de Rimbaud. Entre nosotros, hay que mencionar como eslabones del poema en prosa a José Somoza, Villarroel y Enrique Gil y Carrasco, sobre todo en algunos pasajes de su novela *El Señor de Bembibre* (1844), si bien fue Bécquer el primero en hacer de la prosa un instrumento poético. Después vendría la influencia de Juan Ramón Jiménez, cuya obra en prosa supone la culminación del género en España, y Luis Cernuda, que representa su asentamiento definitivo. Cuando se tacha de prosaico a Campoamor, se suele olvidar que su deseo de perfección va en contra de la llamada poesía prosaica ("Todos somos amigos del buen tono, y confieso que los escritores prosaicos estremecen a la naturaleza en general y a mí en particular", *Poética*, 320), no de la tendencia al poema en prosa, ya iniciada como reacción contra la poesía retórica del Romanticismo y que determinó la necesidad de una prosa que asumiera el lenguaje de la poesía. Toda prosa artística es el arte de captar un sentido nuevo que hasta ese momento no había sido objetivado y de hacerlo accesible a través de un nuevo lenguaje. A partir de Flaubert, la prosa se convirtió en el espejo crítico de la poesía y los poetas sintieron la necesidad de justificar la experiencia poética con escritos en prosa que tienen como centro la propia poesía, dando cauce a la expresión del sentimiento lírico e incorporando el ritmo del lenguaje hablado como nueva forma de expresión. Así sucede en la *Poética* (1883) de Campoamor, la más importante

13.- Las fronteras entre la realidad objetiva y la representación subjetiva son artísticamente muy sutiles. El poeta debe salvar el paso entre las ideas y las formas de expresión, *transfigurar* la realidad sensible mediante la imaginación en el instante del poema, que así se convierte en súbita aparición de la posibilidad de lo imposible. No hay duda de que Campoamor, sin estar tan próximo como Bécquer al mundo onírico, participa ya del intento de trascender la trivialidad de la existencia a través de la negación del propio discurso. En este sentido, véanse el estudio de C. Borja, *Campoamor: trazado de una negación* (Oviedo, Grossi, 1983); y el artículo de L. García Montero, "De Zorrilla a Juan Ramón: la posición del poeta", en *Estudios románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, 1985, Vol. II, pp. 205-217.

LA CONCIENCIA ESTÉTICA DE CAMPOAMOR

después de la de Luzán (1737), y en los textos reunidos en las *Humoradas* (1886), que pertenecen a esa zona mixta donde poesía y prosa están de tal forma fundidas que resulta ya imposible volver a separarlas. En realidad, la necesidad de una prosa que incorporase el lenguaje de la poesía, no sólo contribuye a enriquecer la expresión, sino que forma parte de un proyecto más amplio: la reforma del lenguaje *precondebidamente* poético, según señaló Cernuda¹⁴.

En la actividad creadora de Campoamor tuvo un lugar importante la reflexión sobre la poesía y la estética. Formado en el momento de apogeo del romanticismo histórico, donde la lengua literaria, sujeta a las reglas del artificio retórico, se separa cada vez más de la lengua hablada, el poeta asturiano se dio cuenta de que la formulación del lenguaje poético presupone la disolución de lo convencional, adoptando, a partir de las *Doloras*, la forma dialogada como medio de representación de la conciencia y de objetivar la idea de manera más precisa. Por eso utiliza la ironía como forma de expresar su visión del mundo y el lenguaje coloquial como materia de trabajo. Porque la ironía, al expresar la ambigüedad del mundo, lleva al límite el juego de los opuestos y se ofrece como recurso de madurez. En su intento de destruir todo aquello que podría suscitar la ilusión de definitivo ("Por eso, con el alma destrozada, / tras una juventud desvanecida / llegué, ignorante, a una vejez cansada, / y en mi ansia de saber indefinida, / buscando lo infinito de la vida, / sólo hallé lo infinito de la nada", escuchamos en el poema *Los caminos de la dicha*), el poeta relativiza todo, la vida y la muerte, y hace aparecer la vida bajo una luz más verdadera. La ironía, al permitir expresar lo oculto, mantiene una profunda analogía con el lenguaje poético, que siempre responde a la necesidad de iluminar el mundo y entender la vida. Además, al presentar la realidad como insuficiente, la ironía revela algo de mayor alcance: la disposición del lenguaje para acoger todo lo humano, sin dejarse aprisionar en prácticas herméticas, que lo más difícil es escribir con sencillez ("La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras", *Poética*, 319). Siendo tan concreto, tan sensorial y perceptible el mundo cantado por Campoamor, no podía dejar de serlo su lenguaje. Y así, en su pretensión de "desviejar un poco la poesía", no puede evitar caer con frecuencia en el camino trillado del prosaísmo y la rima fácil, que él mismo combate, pero sin su exploración en una poética del lenguaje cotidiano, sin su despojamiento de los convencionalismos vigentes, mal se comprenderían los resultados de una lírica renovadora, que fluye por Bécquer, los Machado, el propio Cernuda, Ángel González y Jaime Gil de Biedma. Diríase que la reflexión de Campoamor sobre la naturaleza del lenguaje literario es lo que le ayudó a perfilar su propia voz, a hacerla más esencial. Simplicidad y coherencia son garantías de autenticidad. Y lo que da tonalidad al conjunto es una evolución siempre tendente hacia una mayor sobriedad y precisión. Ese fue el ideal artístico de Campoamor: expresar la difícil simplicidad de las cosas, que la trascendencia se haga transparente en la escritura¹⁵.

14.- En su ensayo "Ramón de Campoamor (1817-1901)", señala Cernuda: "En eso consiste el valor histórico de Campoamor, en haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje supuestamente poético que utilizaron neoclásicos y románticos", en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 311. En cuanto al discurso prosístico, véase el ensayo de C. Piera, "Conveniencia de la prosa", en *Contrariedades del sujeto*, Madrid, Visor, 1993, pp. 19-30; y mi artículo, "Bécquer y la poesía en prosa", en *El arpa olvidada. Estudios sobre Bécquer*, Universidad de León, 2002, pp. 75-88.

15.- Los versos de *Los caminos de la dicha*, que M. Lombardero cita como síntesis de la trayectoria del poeta asturiano en su estudio *Campoamor y su mundo* (Barcelona, Planeta, 2000, p. 288), nos muestran a un personaje lírico en el otoño de su vida, curtido por la experiencia y consciente de que la simplicidad sólo puede alcanzarse, como señala Luis García Montero en el "Prólogo" del libro, tras un "meditado esfuerzo retórico". En cuanto a la coincidencia de Campoamor con la llamada "poesía de la experiencia", véase el artículo de J. L. García Martín, "Campoamor y la última poesía española", en *Ínsula, opus cit.*, pp. 29-30.