

Un Bécquer trasatlántico: su influencia en Perú

Ángel Esteban (Universidad de Granada)

Cuando Bécquer muere, en 1870, el peruano apenas está comenzando a escribir su obra poética, que se publicaría íntegramente a partir de 1900. El poeta sevillano, que en su país pasaba casi desapercibido, ya era un referente literario importante al otro lado del Atlántico. Los treinta años que van desde esa muerte hasta el fin del siglo serán, por un lado, los de la fiebre becqueriana en América y, por otro, los de la mayor producción poética de Prada. Todo lo cual contrasta con el enorme desconocimiento y desinterés que había en la Península por la obra del genio andaluz. Los periódicos españoles apenas comentaron la muerte de Bécquer y sólo unos meses después, en 1871, se publicaron sus primeras obras completas, gracias a la iniciativa de algunos de sus amigos, que las financiaron en su totalidad. Para esas fechas, México ya se había adelantado en la difusión de sus escritos, y todos los países hispanoamericanos comenzaban a sentir el peso hegemónico y el prestigio de las rimas y las leyendas. El poeta cubano Gastón Baquero aseguraba que en los años setenta del siglo XIX el influjo de Bécquer recayó en los poetas más jóvenes de América hasta llegar a convertirse en una moda, porque el sevillano era un poeta “adhesivo”. Y continúa:

Bécquer estaba en todas las cosas. Creo que sólo Cervantes se le igualaba en popularidad. Si en una de esas casas nacía alguien con vocación literaria, el ángel guardián era Gustavo Adolfo. El sentimentalismo de aquellas sociedades y personas se conjugaba a la perfección con los ideales de Bécquer (Baquero 27).

En el libro de Clinkscales (17) sobre Bécquer en América se habla de más de 150 autores de cierta relevancia entre los que cundió el becquerianismo, desde 1870, en todos los países del orbe hispánico. La huella del sevillano se nota, por ejemplo, en las ediciones que circularon de sus obras. Mientras en España, de 1870 a 1900 sólo se publicaron 5 veces sus obras (1871, 1877, 1881, 1885 y 1898), en América hubo más de 300 ediciones, tres de las cuales tuvieron lugar en los Estados Unidos, traducidas convenientemente al inglés (Esteban, “Bécquer en Perú” 33-35). Emilio Carilla, en su libro *El Romanticismo en la América Hispánica*, da una larga lista de autores influidos por Bécquer, y en Perú cita a Ricardo Palma y a Manuel González Prada (Carilla 186-187), y concreta además el alcance de esa huella en todo el país andino: “Desde su aparición -y sin apreciables

lagunas— las *Rimas* de Bécquer se convirtieron en el libro de cabecera de una generación de jóvenes que sentían y amaban recitando los versos del poeta español. Ventura García Calderón señalaba que las *Rimas* [...] estaban presentes en la memoria de los adolescentes peruanos” (Carilla 185). Max Henríquez Ureña, en *El retorno de los galeones*, habla también de Prada, pero en una segunda lista de los influidos parcialmente (Henríquez 15-16).

Para dar cuenta del alcance de la moda entre los jóvenes peruanos de las últimas décadas del XIX, Gustavo Adolfo Otero hacía extensiva la fama del sevillano en Perú afirmando que Bécquer era “el novio ideal de todas las jóvenes” y que sus versos se repetían “con admiración en todas las tertulias y cenáculos” (Otero 117). En una entrevista de Hugo Barbagelata a Francisco García Calderón sobre las influencias más importantes en la literatura peruana e hispanoamericana de todos los tiempos, este contestaba, sin dudar, “la de Heine, a través de Bécquer” (Esteban, *Bécquer en Martí* 64). Pero Ventura García Calderón matizaba que la intensidad de esa influencia se debía fundamentalmente a la mediocridad de la mayoría de los poetas finiseculares peruanos: “Leídas sucesivamente las obras de Salaverry, Althaus, Arona, Márquez, Corpancho, García, de toda la generación romántica peruana, se nos antojan obras completas de un solo autor. ¡Tan uniformes son sus comunes lamentaciones! Imitando a los mismos maestros, con servilismo, no siempre alcanzaron a expresar su melancolía en forma propia” (García Calderón 105). Y de los modelos, dice más adelante: “si con imparcialidad queremos juzgarlos, debemos decir, para excusarnos de ser severos, que los grandes románticos, los sinceros, se llamen Bécquer o Espronceda, conservan la emoción humana y eterna. Nos estremece todavía el ‘Canto a Teresa’ y suspiramos las *Rimas*” (García Calderón 105).

En cuanto a obras y autores concretos en los que esa huella se deja ver con claridad, podemos citar en primer lugar a Carlos Salaverry, cuya tristeza, según García Calderón, “oscila entre las radicales negaciones de Espronceda y la resignación mitigada de Bécquer” (García Calderón 138), sobre todo en *Albores y destellos* (1871), que contiene las obras *Diamantes y perlas* y *Cartas a un Ángel*. Y probablemente a través de Salaverry es como Luis Benjamín Cisneros pudo entrar en el ámbito becqueriano, con poemas que recuerdan tanto al amigo peruano como al maestro sevillano. En cuanto a los poetas más jóvenes, Gálvez, Ureta y Eguren van a la cabeza de esa influencia. El primero, con textos como el conocidísimo “Poesía eres tú”, que retoma el verso del andaluz; Ureta con su libro *Rumor de almas*, y Eguren en poemas como “Balada”, “Lied V”, “Antigua” o “Marginal”.

Pero volviendo a los clásicos del XIX peruano, la huella menos imita-

tiva y más fecunda del poeta andaluz recayó sin duda sobre los dos grandes escritores: Ricardo Palma y González Prada. Del primero ya me ocupé por extenso hace unos años (Esteban “Bécquer en Perú” 191-204). De González Prada, para comenzar, hay un documento valiosísimo, que marca sus opiniones sobre Bécquer e indica por dónde pudo llegar la influencia: la Conferencia en el Ateneo de Lima en 1886, en una época en que la moda becqueriana estaba en su punto más álgido. Ese texto dice mucho de Bécquer en Perú, pero sobre todo habla del propio González Prada. En primer lugar, declara que el Perú “vivió siempre de la imitación” y que, actualmente, “continuamos con una serie de imitaciones con Heine y Bécquer en el verso”. Y concluye: “Como Bécquer escribió composiciones poéticas de cortísimo aliento [...] va cundiendo en el Perú el gusto por las rimas de dos cuartetas asonantadas” (González Prada, *Páginas libres* 4). Más adelante vuelve a la misma idea, que ya parece una recriminación al enorme espacio que ha ocupado el sevillano en los escuetos, parcos y simplones espíritus literarios peruanos:

Hay que repetirlo, se imita sin saber cómo ni para qué. De la propensión extravagante a remedar inconsiderablemente, brotan innumerables composiciones híbridas [...]. ¿Qué periódico literario de América o España no encierra dos cuartetas asonantadas, con el indispensable título de rima, imitación de un lied o becquerismo? (González Prada, *Páginas libres* 17).

Pero, así como el saldo es francamente negativo para los poetas peruanos, con Bécquer ocurre todo lo contrario. ¿Por qué? Porque es genio, “cordillera nevada”, como dice en las primeras palabras del discurso, y no simple imitador, es decir, “riachuelo alimentado con el deshielo de la cumbre” (González Prada, *Páginas libres* 3), sintagma aplicado a los poetas peruanos de esa época. Y lo es porque “mientras muchos no salen de la oscuridad aunque publiquen largos poemas y voluminosas novelas, él, con unos cuantos versos y unas cuantas leyendas se coloca en primera línea, se granjea reputación universal” (González Prada, *Páginas libres* 12-13). A partir de esas líneas, Prada insiste en los mismos aspectos: Bécquer escapa del defecto de Heine, la monotonía, y tampoco incurre, como el alemán, en “ese abuso de caídas epigramáticas”. Como conclusión, asegura el peruano que “tanto en verso como en prosa, oculta su arte con maestría sin poner en contradicción al hombre con el escritor, en sus obras palpamos la vida, sentimos los estremecimientos de los músculos y las vibraciones de los nervios. Posee, como ninguno, el don raro y envidiable de hacerse amar por sus lectores” (González Prada, *Páginas libres* 13-16).

Para Prada, lo que hace diferente al sevillano es aquello que queda sin posible explicación racional cuando se ha tratado de indagar en los méritos artísticos de un texto. Robert Frost dijo, por ejemplo, que la poesía es lo que queda después de la traducción. Y Prada ve en la sencillez, la aparente dejadez, en el verbo cálido y breve del sevillano, un no sé qué que queda balbuciendo, que bien puede llamarse poesía con mayúscula, y nada tiene que ver con el verso ampuloso español, como dice en su poema “Musa helénica”:

Atronadora y rimbombante Poesía castellana,
Tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero,
Si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos.

En el espeso follaje de inútiles vocablos,
Brotó pálida y sin jugo la fruta de la idea.
¡Oh verbo de Cervantes, en tu viña empampanada
Son gigantescas las hojas, enanos los racimos!

(González Prada, *Exóticas* 80-81).

Y es, precisamente, en la genialidad de decir, comunicar y hacer sentir, a pesar de las palabras, ritmos y rimas, donde estriba la diferencia fundamental entre el español y el peruano. Y pienso que Prada era absolutamente consciente de ello. Hay un párrafo del discurso en el que, inevitablemente, Prada habla de lo que sabe y domina: la versificación, el estrofismo, el ritmo, etc. Anota el peruano:

La estudiada negligencia en el lenguaje, la rima generalmente asonantada, el ritmo suave aunque un tanto descuidado, hacen de Bécquer un versificador *sui generis*. No presenta novedades en la estrofa ni en el verso, como las presentan Iriarte, Espronceda, Zorrilla, la Avellaneda y Sinibaldo de Mas; pero en lo antiguo ha marcado el sello de su individual. La asonantada estrofa de cuatro versos, el heptasílabo y el endecasílabo dirán: por aquí pasó Bécquer (González Prada, *Páginas libres* 14-15).

Es clave el inicio del párrafo, cuando Prada habla de una “estudiada negligencia” en el lenguaje de Bécquer y un ritmo “descuidado”. Podrían ser aspectos negativos de su obra, pero no lo son. Lo máximo que se atreve a decir Prada es que el sevillano es un versificador *sui generis*, que puede interpretarse como “original” o bien como eufemismo de “malo”. En este caso más bien parece que todo el texto rezuma admiración por el andaluz. Pero hay un matiz interesante. Prada piensa lo que es común en la época: Bécquer era un inspirado, un genio, que no se preocupaba demasiado por las cuestiones formales, por la colocación de acentos, las rimas consonantes, los ritmos y la experimentación o el pulimento. Hoy sabemos que no

es así. Gracias a los estudios de Russell Sebold en su libro *Trayectoria del Romanticismo Español*, tenemos claro que Bécquer conoció la preceptiva horaciana sobre cómo estructurar un poema, partiendo de la idea de que la naturaleza y el arte, el ingenio y el artificio, participan igualmente en el acto creador del poema, como bien se apunta en la rima tercera, que concede el mismo papel a la inspiración y a la razón, después de haber asegurado en la primera de las rimas que es necesario domar el mezquino y rebelde idioma (Bécquer, *Rimas* 99).

Acierta Sebold al concluir que Bécquer tuvo una “fórmula ordenadora” para reaccionar contra el deliberado desorden del romanticismo exaltado, que hay que enterrar el mito de la inspiración espontánea en las rimas, y que hay un claro pulimento en sus poemas, una lima horaciana que se trasluce en sus estructuras paralelísticas, en la división de las ideas en las diferentes estrofas, en la colocación de adjetivos y sustantivos, en el ritmo y la acentuación (Sebold 217-225). Es cierto que los estudios sobre Bécquer han avanzado mucho en todo el siglo XX, y que la obra de Sebold es de los años ochenta, mientras que las observaciones de González Prada son de 1886, un siglo antes; sin embargo, extraña que Prada no llegara a conclusiones parecidas, puesto que su olfato literario siempre estuvo mucho más cerca de las cuestiones formales y rítmicas que de las estrictamente emocionales. Pero no sólo su olfato, también su propia manera de crear versos o, mejor, de versificar. Si sólo vio en Bécquer al intuitivo, al inspirado, y no al cincelador horaciano, es porque en el fondo, su concepción de la poesía es básicamente ritmo, como dijo Fernández Cozman (228), y su práctica poética responde a lo que habita en su interior. El siguiente comentario de Américo Ferrari sobre la poesía de Prada, sin duda lo mejor que he leído al respecto, diríase que es una moneda con dos caras: en el anverso se explica a Prada y en el reverso, es decir, en la negación de lo que aquí se asevera del peruano, está todo Bécquer:

Lo que se descubre en estos versos es su naturaleza fundamentalmente enunciativa y declarativa. Se dirá que todo lo que se escribe o se habla es por naturaleza enunciativo, pero lo que sucede con muchos de los poemas de Prada es que los enunciados no están vertebrados en un movimiento interno que los transforme ante nuestros ojos, que proyecte la intuición en imágenes dinámicas y asuma y resuma las tensiones y pulsiones contradictorias subyacentes a toda enunciación propiamente poética. En ese movimiento, la intuición surge con su forma, que es, a veces, nada más que la leve insistencia de un ritmo, de un fraseo, como una nebulosa que el poeta estuviera llamado a transformar ante el lector en constelaciones distintas de palabras; en ese movimiento se va plasmando y desarrollando, de manera a veces sorpresiva para el poeta mismo, la forma de la intuición, que supedita a su propia necesidad el esquema

métrico-rítmico externo, en vez de subordinarse a él [...]. Se diría que en Prada falta precisamente esa ductilidad esencial de la poesía (Ferrari 312).

Prueba de todo esto es la publicación de un libro como la *Ortometría*, y más sintomática todavía es la costumbre de titular decenas de sus poemas con nombres de secuencias rítmicas o estróficas, como “rondel”, “triolet”, “polirritmo sin rima”, “gacela”, “cuartetos persas”, “romance”, “rispetto”, “balada”, “estancias”, “estornelos”, etc., lo que indica estar ante ejercicios de ritmo y no tanto ante poemas inspirados por un tema, una emoción, una intuición, una idea original o un sentimiento. En definitiva, y para terminar con este problema, puede que Prada reconociera internamente el abismo que existía entre los grandes poetas inspirados y los versificadores, sus distintos ámbitos de ejecución del verso, y por eso no se apresurara a publicar su poesía. Como ya se ha visto, por Bécquer tuvo un respeto casi sagrado, a pesar de que el Prada más auténtico es el escéptico, satírico, transgresor y burlón. En sus *Letrillas y Grafitos* no se salva casi nadie. Por ejemplo, de Zorrilla escribe: “Por su añeja fe cristiana/ un ruiseñor con sotana”, y de Campoamor: “Excelentes cosas dice/ Con deficiencia de ritmos:/ Hace pensar en Apolo/ Galopando en un pollino”. Pero no hay letrilla o grafito para Bécquer, a pesar de su notoria, según Prada, “deficiencia de ritmos”. El sevillano está en otro nivel, y no hay asomo de crítica en sus poemas irónicos. Incluso lo utiliza en una ocasión como autoridad en su ortometría, cuando pone un ejemplo de ritmo imperfecto y monótono, el somatén, fruto de una sucesión de monosílabos. Afirma que es lo que Bécquer llamaba una “gota de agua monótona que cae/ Y cae sin cesar” (González Prada, *Ortometría* 18).

En cuanto a posibles influencias o huella del sevillano, la crítica no es uniforme. Carlos García Prada, en 1940, sugería que Prada “a veces suspira muy quedo, como Bécquer y Bartrina, y otras sonríe como Heine, Voltaire, Quevedo y Campoamor” (García Prada XXVIII). Pero Estuardo Núñez, en los años sesenta opinaba que “algún eco de la obra de Bécquer se ha querido ver en la severidad y en la asonancia de algunos versos [...]; simple coincidencia, porque ambos autores, Bécquer y Prada, estaban al mismo tronco germánico vinculados: el uno por la sangre, el otro por la inquietud” (Núñez 753). En una época más actual, y apoyado en su fino criterio, Américo Ferrari sugiere que un análisis detenido de la poesía del peruano “revelaría registros diversos y abundantes influencias, desde [...] los clásicos españoles, pasando por la de los románticos alemanes y de Bécquer, hasta la de los parnasianos franceses” (Ferrari 310).

Lo que está claro es que Prada conoció muy a fondo la literatura alemana de la época, y vio en Bécquer a un seguidor de Heine, pero no un vulgar imitador, sino un poeta de acento propio, que supo adaptar a su españolidad y su popularismo andaluz los nuevos cauces de la lírica germánica.

Por eso en Prada no hay imitación de Bécquer, sino asimilación de la corriente idealista, popular y musical que Bécquer y otros poetas americanos como Matta y Blest Gana introdujeron en el mundo hispánico. En ese sentido hay recursos e ideas en las que los dos grandes escritores coinciden, y en los que podría atisbarse alguna huella del sevillano. Voy a referirme únicamente a un cierto platonismo romántico, que contrasta con algunos brotes de escepticismo, y que quizá sea el contrapunto existencial, concebido como refugio, del “mar de la duda” (Bécquer, *Rimas* 111) en el que ambos poetas bogan. Como creadores líricos, se encuentran en una situación de doble marginalidad. En primer lugar, con respecto a la historia literaria de sus países, como bien ha apuntado Ferrari: “extinguidas las pocas voces que reflejan el movimiento romántico en el mundo hispánico, entre la figura aislada de Bécquer y el advenimiento de la revolución modernista en el último cuarto de siglo, el poeta González Prada se encuentra, como dicen los franceses, *dans le creux de la vague*, aislado y por su cuenta” (Ferrari 308). Pero también se manifiestan aislados como intelectuales y artistas en medio de los vaivenes de la revolución industrial, el materialismo y el positivismo de la segunda mitad del siglo XIX. Eso les lleva a tomar partido por la literatura y el arte, para salvarlos de la extinción, que supondría asimismo la desaparición del hombre o, al menos, de su ámbito espiritual. Es necesario el espacio lírico en la sensibilidad humana, y este se encuentra amenazado por el mito del progreso técnico y el desarrollo económico. Bécquer, por ejemplo, en “A la claridad de la luna”, se lamenta de que esa pérdida de capacidades emocionales haya destruido, por ejemplo, la connotación lírica que siempre hemos dado los hombres a la luna, para convertirla así en un astro muerto. Por eso se reafirma como poeta y como portador de esa sensibilidad en muchas ocasiones. En la *Historia de los templos de España* asegura con radicalidad:

Yo soy el poeta. El poeta que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto [...]. El poeta no viene a reducir a vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números (Bécquer, *Historia de los templos de España* 22).

Y ese acto de constancia no es sólo un intento de salvaguardar la función del intelectual o del artista en la nueva sociedad, sino también un modo de reivindicar el producto que realiza, para conseguir que sea competitivo y justifique el futuro de los poetas. Si hay poetas habrá poesía, pero también al revés: si hay poesía habrá poetas. Entonces, ¿cómo asegurar que la poesía no se pierda? Ahí está la archiconocida rima IV, que afirma que habrá poesía mientras el sol vista las nubes de fuego y oro, mientras el aire lleve perfume, mientras haya primavera, mientras haya misterios para el hombre, no revelados por la ciencia, mientras el mar y el cielo sean insondables, mientras haya risa, llanto, sentimientos, y batalla entre cabeza y corazón, mientras haya amor y mujeres hermosas, etc. (Bécquer, *Rimas* 105). Palma

es exactamente de la misma opinión: mientras haya naturaleza y belleza habrá poesía, a pesar de que ya han comenzado los malos tiempos para la lírica. En las nuevas páginas libres entabla una conversación imaginaria y contesta a un supuesto hombre de negocios, que al ver un libro nuevo de poesía, ha exclamado:

-¡Cómo! ¿Todavía imprimen versos?

-Sí, modernas encarnaciones del eterno Sancho, aún se publican versos porque hay poesía; y habrá poesía mientras los astros no queden sustituidos por faroles chinoscos, mientras los mirtos no produzcan legumbres, mientras los ruiseñores no salmodien el de profundis, mientras los niños nazcan sin arrugas ni canas, mientras el árbol de la Humanidad produzca la divina flor de la belleza (Gonzalez Prada, *Nuevas páginas libres* 201).

En la base de esta esperanza hay un sustrato idealista que trata de reaccionar, en los dos autores, frente a la excesiva confianza en la razón, la experimentabilidad, la ciencia moderna y la necesidad de aferrarse a lo tangible, ver para creer. Con la aparición de los neoplatonismos agustinianos y cartesianos, en occidente nace una corriente de pensamiento que llega hasta los idealismos propios del romanticismo alemán y se constituye en tradición. Y es en esa circunstancia donde el intelectual finisecular conecta existencialmente con muchas de las consecuencias ideológicas de dicho neoplatonismo. En la poética y en la poesía de ambos autores, que son unos inadaptados, se da en primer lugar una actitud de acuerdo o de disidencia (casi siempre disidencia) con el hábitat, asumido como realidad conflictiva, y en segundo lugar unos medios de expresión para comunicar su actitud en la realización del texto que forma su escritura. El resultado es una poética como obsesión de lo imposible. Los escritores finiseculares asumieron el progreso como algo inevitable, necesario, pero a la vez como una cadena perpetua. Y en América la dicotomía entre el recuerdo de un pasado feliz, perfecto, ávido de arte, naturaleza y literatura (véanse las tradiciones de Palma, las baladas de Prada o las leyendas de Bécquer) y un presente progresista pero autodestructivo se reescribe como un conflicto entre la América del Océano *Pacífico* y la del *Atlántico*. Tal dicotomía reproduce la que ya había emergido desde los comienzos del romanticismo europeo como la oposición entre tradición y novedad, historia y progreso, antiguo y moderno, estable y dinámico, y que en la América modernista se expone como el choque entre lo Pacífico, cerrado, conservador, indígena, hispánico, autóctono, tradicional, y lo Atlántico, abierto, cosmopolita, europeizante, progresista, innovador. En ese amplio debate, las preguntas sobre lo que es y no es la poesía, su alcance y sus márgenes se apoyarán frecuentemente en presupuestos idealistas, los cuales se ordenan alrededor de la dicotomía alma/cuerpo. Para el filósofo griego, el alma preexiste al cuerpo, y este se apoya

en aquella hasta someterla a la esclavitud de la contingencia. Por eso el alma ansía escaparse del cuerpo y obtener de nuevo la libertad.

Esta postura, abiertamente encontrada con la que defenderá posteriormente el Estagirita, habilita al pensamiento occidental para dar entrada a todas las doctrinas de corte idealista, mientras que Aristóteles, con su sistema de dualidades ontológicas, declara la armonía universal de los seres a través del *hylemorfismo*, materia y forma, que en el hombre se reescribe como cuerpo y alma. Platónicos, Bécquer y Prada encontrarán en la situación finisecular del escritor y en el estatuto del poeta y su producto escritural multitud de síntomas que revelan el eterno conflicto del cuerpo con el alma, y sobre esa base declaran el desencanto del intelectual con el medio que le rodea. Asimismo, su poesía ha de manejar soluciones concretas para paliar la angustia que provoca ese desasosiego existencial. Y lo hacen manifestando, por un lado, las dudas que les deprimen, muchas veces rayanas en el escepticismo y, por otro, el deseo de liberarse del momento concreto y su contingencia, mediante la evocación del pasado, la afirmación de un deseo casi siempre de tipo espiritual o sentimental, la descripción de un sueño, una muerte o unos ambientes vagos y difusos, y la utilización de símbolos que evocan la belleza, el arte, el amor, la perfección. En Prada el platonismo es directo, cuando dice: ¡lo bello, siempre lo bello!/ Como el divino Platón,/ vivo sediento y hambriento/ de la belleza interior” (González Prada, *Exóticas* 225). En Bécquer, aunque existen multitud de ejemplos, hay una rima que está casi enteramente dedicada a ese particular, la LXXV:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna al tenue soplo,
alado sube a la region vacía
a encontrarse con otros?

¿Y allí desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita la idea
el mundo silencioso?

(Bécquer, *Rimas* 165)

El pensamiento, el espíritu, huye presuroso de la cárcel, y se va a gozar con las otras ideas, los otros pensamientos. Bécquer pregunta si será ver-

dad porque en el fondo desea llegar a esas regiones. Prada es mucho más explícito: “¡Quién pudiera remontarse/ a los fúlgidos recintos/ de los reinos siderales!” (González Prada, *Exóticas* 54), dice en “Olvido”, de *Exóticas*, y todavía más en “Lo que yo maldigo”, pues ahí utiliza la primera persona del singular: “Querría yo, por un feliz encanto,/ dejar el circo infame de la Tierra/ y huir a mundo de apacibles seres” (González Prada, *Exóticas* 61). En *Cantos de otro siglo* se pregunta: “¿Por qué mi anhelo de pasar las nubes/ Y subir a los reinos del espacio?” (González Prada, *Cantos de otro siglo* 17), y en *Trozos de vida*, mucho más confesional e íntimo, y por tanto menos retórico y más sincero, insiste:

¡Oh la inefable delicia
de ascender y naufragar
en el piélago infinito
de la vida universal!

¿Soy el engendro monstruoso
de la nada y del acaso?
No lo sé, mas siempre ansío
remontarme a los espacios.

(González Prada, *Exóticas*: 227).

En una de las primeras composiciones de *Exóticas*, “En país extraño”, hay una larga disquisición sobre el tipo de universo que desea vivir, absolutamente idealizado. Casi al final del poema vuelve a decir que quiere “difundirse y perderse/ en la vida universal” (González Prada, *Exóticas* 36-37). Y concluye: “Qué deleite, sumergirse, en la suma identidad/ ¡De la forma y de la idea!/ ¡Ser lo eterno y lo fugaz!” (González Prada, *Exóticas* 37). Difícil resistirse a ver la deuda con la rima V, en la que el poeta dice que es el invisible “anillo que sujeta/ el mundo de la forma/ al mundo de la idea” (Bécquer, *Rimas* 108). Esa vida universal, elevada, espiritual, es la propia del poeta, porque allí está la inspiración, ligada a esos seres, esos fantasmas de la imaginación de los que hablaba Bécquer, y que son citados convenientemente por Prada en su discurso de 1886. Hay incluso una imagen de la inspiración y la imaginación poética que equipara a los dos poetas: la del caballo. En la rima tercera de Bécquer se habla del “caballo volador”, “sin riendas que le guíen”, y del “volador corcel” de “exaltada mente” (Bécquer, *Rimas* 102). En los *Cantos del otro siglo* de Prada hay un par de poemas, el 46 y el 47, que van por la misma senda. En el primero, todas las estrofas, que son imágenes de movimiento asociadas con la actividad íntima, febril, espiritual del poeta, terminan con el verso “¡Galopa, galopa, valiente corcel!” (González Prada, *Cantos de otro siglo* 54), y en

segundo, el “brioso alazán” supone la dicha del poeta por la noche, después de un agitado día, porque “va en tu vuelo mi soñada gloria” (González Prada, *Cantos de otro siglo* 55). También las nubes provocan el mismo efecto de elevación de las ideas y los sentimientos a regiones etéreas donde el espíritu del poeta puede transmutarse en materia lírica y emocional. En la rima quinta del sevillano, es “la ardiente nube/ que en el ocaso ondea” (Bécquer, *Rimas* 107), y en Prada es directamente la comparación de sus pensamientos acerca de la amada con la vida superior, elevada: “Como un tropel de nubes y de vientos,/ Como un alado enjambre de palomas./ Huyen y van a ti mis pensamientos/ Más veces que astros hay en lo Infinito” (González Prada, *Cantos de otro siglo* 95). Hay todavía una imagen más, muy ligada a la lírica de Bécquer, que se repite en el peruano con idéntica orientación: el arpa. En la rima VII Bécquer contempla un arpa olvidada de su dueño en la que duermen las notas en sus cuerdas, esperando la mano de nieve “que sabe arrancarlas”, del mismo modo que el genio duerme “en el fondo del alma” (Bécquer, *Rimas* 110). En el poema “El arpa”, de las *Baladas* de Prada también hay un arpa olvidada de su dueño: un trovador, cruzado y caballero, que después de una vida de música y batallas vuelve a su Castillo y ve su arpa llena de polvo. La reflexión final es distinta a la de Bécquer, porque el anciano ya no va a tocar más el instrumento, y lo declara públicamente, pero la función de esa arpa es la misma: en sus cuerdas duerme la canción, como en las cuerdas del arpa becqueriana dormían las notas de una posible melodía inspirada. Dice el caballero: “Como muerto en el sepulcro/ Duerma en las cuerdas la canción alada,/ Que nunca ya despertarán mis manos/ Al himno del amor y la esperanza” (González Prada, *Baladas* 83).

El idealismo platónico tiene un límite, el que marca la realidad histórica. Los intelectuales finiseculares saben que cualquiera tiempo pasado fue mejor y que esos momentos ya no volverán. Por eso, desarrollan un escepticismo peculiar y denso cuando bajan de las nubes, abandonan el volador corcel y se preguntan cuál es su papel en el gran teatro del mundo. A menudo, las conclusiones a las que llegan son desmoralizadoras, porque se pierde todo el poder de control adquirido por las visiones idealistas. Cuando el poeta imagina mundos propios, es capaz de decidir su esencia y funcionamiento. Cuando el poeta observa el mundo real, se decepciona profundamente porque no es capaz de ordenar nada de lo que observa. Unas misteriosas fuerzas deciden por él y, por tanto, hasta la descripción de ese mundo se le vuelve imposible. La rima II de Bécquer contempla la saeta que no sabe dónde va a clavarse, la hoja seca que cae aleatoriamente, la ola que no sabe dónde romperá, la luz que yerra hasta apagarse, y concluye: “Eso soy yo que al acaso/ cruzo el mundo sin pensar/ de dónde vengo ni adónde/ mis pasos me llevarán” (Bécquer, *Rimas* 100). En uno de los primeros rondeles de *Minúsculas*, el peruano se pregunta al final de cada estrofa: “¿Adónde vamos?”, y reproduce la imagen becqueriana del mar

cuando afirma que “erramos por las olas inconstantes/ en noche sin estrellas y sin Luna” (González Prada, *Minúsculas* 19). En los *Cantos del otro siglo* son muchas las alusiones al tema, ya desde el primer poema, que da título al libro, donde afirma “Errante voy, sin fuerzas, ni aliento” (González Prada, *Cantos de otro siglo* 15), y en imágenes marinas como “Tripulantes de navío,/ Que eternamente zozobra,/ ¿Sabemos hoy si mañana/ Flotaremos en las ondas?” (16), o como la del puente sobre el mar, que no sabemos “a dónde nos conduce”, “a qué distantes comarcas nos despeña en el camino” (153). También *Exóticas* abunda en esas preguntas: en uno de los cuartetos persas hay un evidente préstamo becqueriano cuando dice: “En mar de sombras navegamos... ¿Qué debemos creer” (González Prada, *Exóticas* 55), que remite a la rima VIII “En el mar de la duda en que bogo/ ni aún sé lo que creo” (Bécquer, *Rimas* 111). Y en “Optimismo” confiesa: “Voy arrastrado sin saber adónde” (González Prada, *Exóticas* 77). En *Trozos de vida* se observa con facilidad el préstamo becqueriano en “No dire de dónde vengo/ ni dónde voy a parar” (González Prada, *Exóticas* 202), que se complementa con otro préstamo evidente en la consideración de la vida como un sueño breve y la muerte como un despertar de ese sueño inútil: en *Minúsculas* pregunta y responde: “¿Qué es vivir? Soñar sin dormir./ ¿Qué es morir? Dormir sin soñar” (González Prada, *Minúsculas* 35), y más adelante, completa la idea: “Desde el instante del nacer, soñamos;/ Y solo despertamos, si morimos” (González Prada, *Minúsculas* 41), que remite directamente a la rima LXIX:

Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos;
¡tan corto es el vivir!

La Gloria y el Amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos;
¡despertar es morir!

(Bécquer, *Rimas* 155-156).

De ahí también el desprecio a veces por la vida, que va unido a la necesidad de volar a regiones etéreas y zambullirse en las ideas. Ese desprecio es en ocasiones tan notorio, que hace exclamar a Prada en las *Minúsculas*: “¡Felices de los muertos! Ya no lloran/ Ni vanamente compasión imploran” (González Prada, *Minúsculas* 26), con un sospecho parecido a la rima LXXXIII: “Solitario, triste y mudo/ hállase aquel cementerio;/ sus habitantes no lloran.../ ¡Qué felices son los muertos!” (Bécquer, *Rimas* 175). El hombre, entonces, es alguien que cruza el mundo sin saber casi nada sobre su procedencia, su destino y su función. Una de las narraciones de Bécquer, “Las hojas secas”, habla de ese tema pero a través de la imagen de dos hojas secas que conversan, recuerdan

el tiempo en que eran bellas y estaban ligadas a un árbol pero, en cualquier caso, nada saben de su origen, y mucho menos de su futuro, hasta que llega el viento y se las lleva con violencia. Prada recoge el tema y lo elabora de un modo muy parecido en forma de poema en las *Baladas*:

-Desprendida de tu rama
Hoja seca ¿dónde vas?
-Ni yo lo sé: de la encina
Me arrancó la tempestad;

A capricho de los vientos
Voy girando aquí y allá,
Desde el llano a la colina,
Desde el bosque al arenal.

(González Prada, *Baladas* 313).

Por eso y, en definitiva, los ímpetus idealistas son vanos. El poeta se pasa la vida buscando algo que le satisfaga absolutamente, el ideal, y finalmente descubre que ha perdido el tiempo persiguiendo, demente, como dice Bécquer en la rima XV, “tras una sombra, tras la hija ardiente/ de una vision!” (Bécquer, *Rimas* 119). Prada reflexiona en un rondel de *Minúsculas*: “No sé la dicha que persigo; mas corro lejos, adelante” (González Prada, *Minúsculas* 63), y se decepciona en *Adoración*: “Amarme tú, la Virgen bendecida,/ La mágica ilusión de mi deseo/ El ideal supremo de mi vida!/ ¡Oh, no lo creo!” (González Prada, *Minúsculas* 98). Dos de las leyendas del sevillano inciden en esa frustración, que lleva además a la muerte o a la locura. Los protagonistas masculinos de esas dos narraciones van en busca de lo que creen que es la imagen del amor perfecto, la mujer ideal, pero en un caso son unos traidores ojos verdes que llevan al hombre a la perdición, a la muerte en el lago, y en el otro un rayo de luna que vuelve loco a su perseguidor. Prada también rememora esas dos escenas en sus *Baladas*. En la primera, “El lago”, la protagonista es una niña, que se lanza al lago azul en busca de una “magnética virtud”, por la que el Rey del bosque le promete ser Reina si le sigue. Ella se precipita a las aguas y desaparece. Así lo sugieren los cuatro versos finales: “Ya la Luna se levanta/ En gloriosa plenitud;/ Calla todo; mas sus ecos/ El cantar repite aún” (González Prada 1939: 34). En “Las ondinas”, el caballero que ve placenteramente a esos seres ideales, muere cuando llega a su presencia, como dice la última estrofa: “No peca por lo tonto el caballero,/ Que cierra cauteloso las pupilas,/ E inmóvil, mudo, al rayo de la Luna,/ Se deja acariciar por las Ondinas” (González Prada, *Baladas* 215).

Un Bécquer trasatlántico: su influencia en Perú
Ángel Esteban

Concluimos, pues, que las coincidencias entre el sevillano y el peruano tienen que ver, por un lado, con la influencia alemana y el espíritu tardorromántico y, por otro, con la posible huella que Bécquer, como rector de los gustos de la lírica hispanoamericana finisecular, imprimió en un poeta que conocía a fondo la literatura española, que fue muy crítico con ella, pero supo reconocer dónde estaban las grandes cumbres y aprovecharse de su magisterio.

Bibliografía

Baquero, Gastón. "Su influencia americana". *Mundo Hispánico*. 272 (1970): 26-27.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos de España*. Madrid: Iglesias Figueroa, 1857.

_____. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1987.

Carilla, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gre-dos, 1975.

Clinkscales, Orlin. *Bécquer in México, Central América and the Ca-ribbean Countries*. Madrid: Editorial Hispanonorteamericana, 1970.

Esteban, Ángel. "Bécquer en Perú: Ricardo Palma". *Actas del XXIX Con-greso del IIII*. Barcelona: PPU, volumen II, (1994): 191-204.

Esteban, Ángel. *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum, 2003.

Fernández Cozman, Camilo (2006). "La poesía de Manuel González Pra-da: entre la Ortometría y Minúsculas". *Manuel González Prada: escritor entre dos mundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Embajada de Francia en el Perú/Université Michel de Montaigne Bordeaux/Bibliote-ca Nacional del Perú (2006): 227-232.

Ferrari, Américo. "Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo". *Re-vista Iberoamericana*. 146-147 (1989): 307-325.

García Calderón, Ventura. *Del Romanticismo al Modernismo*. París: So-ciedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1910.

García Prada, Carlos. *Antología poética de González Prada*. México: Edi-torial Cultura, 1940.

González Prada, Manuel. *Nuevas páginas libres*. Santiago de Chile: Edi-ciones Ercilla, 1937.

_____. *Baladas*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939.

_____. *Páginas libres*, en *Obras Completas*. Lima: Editorial PTCM, Vol. I (1946): 3-32.

_____. *Minúsculas*. Adoración. Lima: Editorial PTCM, 1947.

_____. *Ortometría*. Apuntes para una rítmica. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

_____. *Cantos de otro siglo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San

Marcos, 1979.

_____. *Exóticas*. Trozos de vida. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor, 2004.

Henríquez Ureña, Max. *El retorno de los galeones y otros ensayos*. México: Editorial Galaxia, segunda edición, 1963.

Núñez, Estuardo. "Manuel González Prada y la poesía", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968): 752-756.

Otero, Gustavo Adolfo. *El Periodismo en América*. Lima: Empresa Editora Peruana, 1946.

Sebold, Russell. *Trayectoria del Romanticismo Español*. Barcelona: Crítica, 1983.