

ROSA MARÍA JIMÉNEZ PADILLA

Università degli Studi di Bergamo

Ecos de la tradición en “Epitafio” de Fernando Aramburu The Echoes of Tradition in Fernando Aramburu’s “Epitafio”

“El poeta que tiene personalidad no necesita volver nunca a nada. La tradición debe estar asimilada como abono de raíz, pero el ala no debe ser antigua.”

Juan Ramón Jiménez, *Política poética*

“Porque el muerto está en pie”

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima XLVI*

RESUMEN

Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) es un célebre y poliédrico escritor conocido por su prosa, ensayos, cuentos infantiles, artículos de opinión y colaboraciones en periódicos. A pesar de ello, cuenta con una trayectoria poética emprendida durante los primeros años de su producción que brinda al lector una experiencia lírica de gran valor estético. Este artículo tiene como objetivo esclarecer los ecos de la tradición en el poema “Epitafio” del poemario *Bocas del litoral* (1993-2005). Para ello, se tendrán en cuenta cuanto postulado por los estudiosos de la intertextualidad. Asimismo, se hará un recorrido por la historia del famoso verso sobre el olvido, tomando como punto de partida Garcilaso de la Vega.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, Fernando Aramburu, Luis Cernuda, Gustavo Adolfo Bécquer, olvido, tumba, Garcilaso de la Vega

ABSTRACT

Fernando Aramburu (San Sebastian, 1959) is a famous and multifaceted writer known for his prose, essays, children’s stories, opinion pieces and articles in newspapers. In addition to this, he is also an accomplished poet, and the work produced during the early years of his poetical career offers the reader a lyrical experience of great aesthetic value. The aim of this article is to elucidate the echoes of tradition present in the poem “Epitafio” from the collection of poems *Bocas del litoral* (1993-2005), while also taking into account theories of intertextuality. Furthermore, this article explores the history of the famous verse centred around the theme of the oblivion starting from the work of Garcilaso de la Vega.

KEYWORDS: intertextuality, Fernando Aramburu, Luis Cernuda, Gustavo Adolfo Bécquer, oblivion, grave, Garcilaso de la Vega

1. Intertextualidad

El punto neurálgico del análisis de las reminiscencias del pasado que migran a otros textos se asienta en el concepto de intertextualidad, un concepto esencial en el estudio de la literatura que alude a las relaciones que se emplazan entre diferentes textos, ya sea de manera explícita a través de citas o con la mera evocación de un texto dentro de otro. Esta es entendida “no solo como relación directa de la obra con sus fuentes, sino también como resonancia de la tradición literaria, como presencia implícita de las voces canonizadas procedentes del pasado, que a veces hablan a pesar de la voluntad del autor” (Bianchi 2020: 35).

El término intertextualidad es acuñado por Julia Kristeva en la revista *Critique* (Kristeva 1967: 438-467), fundamentado en las teorías sobre las relaciones dialógicas o dialogismo de Mijaíl Bajtín (Montanaro Meza 1988: 13). El dialogismo, que sirve de pórtico para las teorías postreras, es concebido como:

Un elemento inherente al lenguaje. Afecta no sólo a la comunicación que se establece entre el sujeto de la escritura y el destinatario, sino también al diálogo que es inherente a la escritura misma, pues todo texto es intertextual, todo texto dialoga con otros textos. Bajtín no utiliza el término intertextualidad, pero la noción es el germen del concepto bajtiniano de “dialogismo” que aparece en sus obras (González Álvarez 2003: 122).

Bajo la concepción de intertextualidad de Kristeva, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la *intertextualidad*” (Kristeva 1978: 190). Otro teórico que trata el tema de la intertextualidad es Roland Barthes. En su opinión, cualquier texto es un intertexto ya que en su interior atesora el bagaje cultural previo a su concepción (Barthes 1974: 6). En 1976, se publican una serie de artículos en la revista *Poétique* a raíz de la crisis de estas teorías por su carencia de concreción, inaugurando una evolución del concepto (González Álvarez 2003: 123). Uno de los teóricos, Gérard Genette, postula su tesis entorno a la denominación de transtextualidad o transcendencia textual del texto. La transtextualidad radica en todas las relaciones, implícitas o explícitas, que se aprecian entre los textos. Para el teórico, toda obra literaria evoca otra. Genette identifica cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. La intertextualidad – que supone la presencia de un texto dentro de otro (por cita, plagio, alusión).
2. La paratextualidad – que se aboca al contorno del texto propiamente dicho, su periferia (títulos, subtítulos, prólogos, ilustraciones, epílogos). Es el sitio donde se produce el “contrato o pacto genérico”.
3. La metatextualidad – que remite a la relación de comentario de un texto sobre otro.
4. La architextualidad – más abstracta, pone en relación un texto con las diversas clases a las que pertenece.
5. La hipertextualidad – el campo de interés específico de Genette, en el que ingresan relaciones de derivación textual por transformación o imitación (parodia, pastiche, travestimiento, imitación satírica) (Genette 1989: 10-13).

Asimismo, cabe señalar el concepto de Enciclopedia que Umberto Eco expone en *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975: 202). Esta funcionaría como una red polidimensional en la que los textos se entremezclan y retroalimentan. Para el autor, el eje vertebrador del concepto de Enciclopedia estriba en la representación de una gran biblioteca que comprende todo lo producido por una cultura. En otras palabras, el patrimonio cultural completo donde es posible discernir todo el conocimiento adquirido. Así, los nuevos textos se elaboran combinando textos más antiguos, conceptos sedimentados en la cultura y presentes en la Enciclopedia. Ante un determinado estímulo, es el intérprete quien, a través de su propia Enciclopedia, atribuye significado. Eco abarca así la indefectible importancia del interprete inherente a los postulados de Sander C. Peirce, padre de la Pragmática. En palabras de Valentina Pisanty:

El modelo inferencial introduce la figura del interprete en el corazón de las definiciones mismas del signo y de la semiosis: es el intérprete quien, ante un signo, activa determinadas rutas para atribuir significado que la Enciclopedia pone a su disposición, a veces creando nuevas conexiones entre nudos del espacio semántico global, a menudo recorriendo sendas ya andadas (Pisanty 2004: 335).¹

Eco propone la idea de cultura como enciclopedia en la que se atesoran todas las interpretaciones posibles. En *Semiotica e semiologia del linguaggio* (1984) manifiesta “la vida de la cultura es vida de los textos erguidos por leyes intertextuales todo «ya dicho» actúa como regla-posible. El «ya dicho» constituye el tesoro de la enciclopedia”² (Eco 1984: 300).

Considerando que el presente artículo se yergue sobre las reminiscencias del pasado que migran a través del tiempo hasta nuestros días, cabe destacar el

¹ Traducción propia.

² Traducción propia.

fenómeno de la metáfora y su comprensión e identificación. Así, Eco alude de nuevo a la Enciclopedia como sedimento cultural:

La eficacia de la metáfora depende del marco sociocultural de la enciclopedia de los sujetos interpretantes. Desde esta perspectiva, se producen metáforas solo sobre la base de un tejido cultural rico, es decir, de un universo del contenido ya organizado en redes de interpretantes que, semióticamente, se ocupan de la similitud y la disimilitud de las propiedades³ (Eco 1984: 195).

Nuestros conocimientos almacenados en la Enciclopedia son el eje vertebrador que nos permite realizar conexiones intertextuales a la hora de interpretar un determinado texto. El entramado de conocimientos almacenados nos permite reconocer ecos del pasado en textos del presente.

Considerando estas bases teóricas, esbozaré los ecos de la tradición patentes en “Epitafio” de Fernando Aramburu.

2. “Epitafio” de Fernando Aramburu

Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), célebre escritor español ampliamente conocido por su prosa, cuenta con una serie de poemarios escritos en su mayoría a finales del siglo pasado. Se trata de una obra poética sucinta que, sin embargo, no deja de contener una estética y riqueza de calidad incuestionable. Dado el gran relieve y calado del escritor, no es de extrañar que recientemente se haya editado una nueva antología de su obra poética, *Sinfonía corporal* (2023), que actualiza la postrera *Yo quisiera llover* (2010) añadiendo poemas incluidos en *Bruma y conciencia* (1993) que no habían sido publicados en la edición de 2010. Otra novedad de la antología radica en la acertada confluencia en un mismo poemario de los anteriores *Bocas del litoral* (1986-1990) y *1993-2005*, que se unen en un mismo repertorio tomando por nombre *Bocas del litoral* (1986-2005). *Sinfonía corporal* es un paso más hacia el merecido reconocimiento del poeta que, aun habiendo querido “despoetizarse”, no deja de impregnar su obra en prosa de un gran lirismo.

Aramburu evoluciona durante los devaneos de la creación en verso engarzando diferentes etapas: de la primerísima *poiesis*, con la consiguiente fuga a mundos a través de los cuales el sujeto lírico expresa su emoción, pasando por el intimismo de rasgos sensuales y eróticos donde prima el amor y el sufrimiento que le atañe, al realismo cercano a las corrientes de la poesía de la experiencia. Buen conocedor de la literatura española, su poesía está preñada de ecos intertextuales

³ Traducción propia.

que se remontan a la tradición literaria española. Un ejemplo fehaciente es el poema “Epitafio”, recogido en el poemario *Bocas del litoral*, perteneciente a su etapa realista, que no desdeña el intimismo plasmado a través de un sujeto lírico que transita experiencias y recuerdos que hallan cabida en la existencia universal del ser humano. El poema reza así:

¿Morir? No he muerto. Soy
 estas piedras tiradas
 sin dolor, sin conciencia,
 acaso esa porción
 de pájaro en la rama
 o aquella hoja inmortal de hiedra
 en tu olvido. (Aramburu 2023: 190)

Las resonancias intertextuales sobresalen a partir del título, siendo el epitafio la inscripción que remite a la tumba en sí misma. La imagen del sepulcro, así como las que se suceden a lo largo de los siete versos del poema, dan cuenta de migraciones del pasado. Se trata de una tumba en la que, no obstante, el sujeto lírico declara no yacer, por hallarse más bien en el olvido eterno.

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) – “Rima LXVI”

¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero
 de los senderos busca.
 Las huellas de unos pies ensangrentados
 sobre la roca dura;

Los despojos de un alma hecha jirones
 en las *zarzas* agudas,
 te dirán el camino
 que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
 de los páramos cruza;
 valle de eternas nieves y de eternas
 melancólicas brumas.

En donde esté *una piedra solitaria*
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba. (Bécquer 2020: 153)

Luis Cernuda (1902-1963) – “Donde habite el olvido”

Donde habite el olvido,
En los vastos *jardines* sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una *pedra sepultada entre ortigas*
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

En esa gran *región* donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allí donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido. (Cernuda 1974: 150)

Fernando Aramburu – “Epitafio”

¿Morir? No he muerto. Soy
estas *pedras tiradas*
sin dolor, sin conciencia,
acaso esa *porción*
de *pájaro* en la rama
o aquella hoja inmortal de *hiedra*
en tu olvido (Aramburu 2023: 190)

Si prestamos atención al poema, apreciamos la repetición del léxico perteneciente a la tradición de Gustavo Adolfo Bécquer y Luis Cernuda: las piedras sin inscripción en la rima devienen piedras sepultadas en el segundo para volverse

en Aramburu primeramente piedras tiradas, carentes de vida. A continuación, se transforman en un pájaro, y por último en una hoja de hiedra, transitando partes del paisaje natural. Con ello, el sujeto lírico profiere con elocuencia la alteridad donde yace, siendo su recuerdo atesorado en el olvido del ser querido.

Tanto en el poema becqueriano como en el del donostiarra, en el primer verso se formula una pregunta retórica a la que el sujeto lírico responde. Mientras que en la rima se habla del tópico del *homo viator*, es decir, del hombre como peregrino en los devaneos del sendero que es la vida, cerrando el poema con una estrofa que deviene una suerte de conclusión última del ser humano, en los versos de Aramburu el yo poético se muestra resignado a yacer para siempre en el olvido de la persona amada. El sujeto lírico de la rima cuestiona su pasado y se interroga sobre su futuro para concluir, muy en línea con la tradición romántica, que solo la muerte, el olvido personificado, podrá liberarle. En Aramburu vemos la misma pregunta retórica, el yo lírico manifiesta la carencia de muerte, pasando revista a los lugares donde en realidad yace: "piedras tiradas / sin dolor, sin conciencia [...] esa porción / de pájaro en la rama / o aquella hoja inmortal de hiedra / en tu olvido". No ha muerto, yace en el olvido, ese limbo donde no llega la muerte a rescatar la vida del hombre, para siempre vagando entre el espacio imposible de recordar a la persona amada, flotando eternamente en el extravío. Nos hallamos ante una reconstrucción de los últimos versos del poema becqueriano: el yo poético no ha muerto, sino que se encuentra en una suerte de alegoría paisajística. La piedra solitaria de la rima encuentra su correspondiente, en primera instancia, en el título del poema, y, en segundo lugar, en las piedras tiradas que carecen de la singularidad que les otorgue sentimientos o conciencia, viva solo en el olvido. En ambas composiciones el olvido se personifica, si bien, no deja de concebir formas bien diferenciadas: el sujeto lírico de Bécquer anhela que el olvido posea su cuerpo, su sepultura en sí misma, elige un lugar remoto que acabe tanto con su sufrimiento como con su recuerdo (Mestres Morros 2015: 259); en el poema de Aramburu, el olvido se personifica en el lugar de la mente de la persona amada imposible de alcanzar, habitado por porciones de recuerdos, de imágenes, un limbo eterno. El sujeto lírico aramburiano, a diferencia del de Bécquer, anhela ser recordado, dando cuenta de ello en su propio título, un epitafio para ser recordado en lugar de piedras carentes de inscripción alguna.

En cuando al poema "Donde habite el olvido" de Luis Cernuda, el influjo de Bécquer en sus versos es evidente, deviniendo eje vertebrador del viraje hacia el intimismo en la producción cernudiana a partir de 1932 (Márquez Guerrero 2001: 147). Se trata de dos sevillanos que yerguen sus respectivas obras al abrigo

de la atmósfera andaluza que las impregna con su luz y su aire, y que los une en una afinidad de espíritu (Cano 1977: 89-94). Ambas composiciones comparten un verso: “donde habite el olvido”. El olvido es en el poemario de Cernuda un término clave, “parece reclamar una suerte de reposo aniquilador: la reducción de la vida y el deseo a un mórbido silencio absoluto” (Maristany 1977: 192). Así, el olvido sería el cese del deseo, la carencia del deseo aniquilador del hombre que lo atenaza. Cernuda, apelado como “el más hondo sobrebecqueriano” por Juan Ramón Jiménez (Cano 1977: 91), da cuenta en su poema, a diferencia del de Bécquer, de un anhelo de no ser olvidado, borrar los vestigios de una vida que lo asedia de sufrimiento sin cesar, sin embargo, en el intento de ocupar algún lugar cuando dice que quiere ser “memoria de una piedra sepultada entre ortigas” (Mestres Morros 2015: 259). El olvido en el poema de Aramburu se emplaza en la línea de Cernuda, en tanto que el sujeto lírico posiciona su ser en el olvido de destellos de recuerdos cotidianos: las piedras esparcidas por el suelo, un pájaro apoyado en una rama o una hoja de hiedra. La diferencia entre ambos radica en que para Cernuda el olvido es el cese del deseo y del dolor que le infiere, el final del amor (Márquez Guerrero 2001: 149), mientras que en “Epitafio” el olvido es una porción de la memoria enterrada, asumiendo dicha región tintes cernudianos en su empeño por aferrarse a convertirse en un recuerdo indeleble, inmortal como la hoja de hiedra. Cabe destacar la acertada elección por parte del poeta al escoger la hiedra en particular. Se trata de una planta consagrada, “símbolo femenino de fuerza que necesita protección” (Cirlot 1997: 470), que embebe el poema de evocaciones del abrazo de la amada como *locus amoenus*, presente asimismo en la poesía de los Siglos de Oro (Orobitg 2001: 941-953). La hiedra aparece, precisamente, en la poesía de Garcilaso. Un ejemplo fehaciente es la “Égloga I”, donde se alude al elemento de la hiedra en distintos pasajes del excelso poema. En la introducción se menciona una hiedra que remite al propio poeta, a su eternidad al abrigo del mecenas y a la lentitud del tiempo simbolizado por el movimiento parsimonioso de la hiedra (Güntert 1992: 7). La relación intertextual entre los dos fragmentos es evidente al hallamos ante una hoja de hiedra inmortal en la composición del donostiarra y, por consiguiente, eterna, la gloria del poeta en el olvido de la amada. Asimismo, los ecos de la tradición no dejan de otorgar al poema un estatismo acrecentado por la carencia de elementos de movimiento en el poema. Cabe destacar que la hiedra aparece en otros pasajes del poema garcilasiano como metáfora de la amada infiel (Bagué-Quílez 2023: 7), si bien dicha connotación difiere de lo expuesto en el texto de Aramburu.

En los tres poemas hallamos similitudes tanto en el ropaje lingüístico como en la métrica escogida, además de la concepción trágica de la vida, el dolor amoroso

que transita los versos de las *Rimas*, que Cernuda supo comprender a la perfección (Cernuda 1935: 63-64) y que Aramburu plasma de manera magistral. En cuanto al léxico, se reitera el tópico de la naturaleza alegórica poblada de sombras: sombría, sin aurora, con despojos, restos tirados, zarzas, ortigas, ramas, olvido, región del olvido o porción del olvido. En los tres poemas se presenta la imagen de la tumba: tanto Bécquer de manera explícita como Aramburu a través de su título hablan de la tumba. Sin embargo, Cernuda deja en la mente del lector la reconstrucción del fin último del sujeto lírico. La métrica de “Epitafio” da cuenta de un poeta conocedor de la tradición becqueriana y sus frecuentes versos de heptasílabos (Cano 1977: 91), construyendo los versos en su mayoría en este tipo de verso. En cuanto a la concepción vital de los poemas, los versos de Aramburu muestran ecos de la tradición becqueriana, difiriendo en que no se trata de un poema existencial donde el sujeto lírico se cuestione dónde se encuentra y adónde va, o un poema de profundo dolor por la imposibilidad de materializar el deseo como en Cernuda, sino que desenmascara el lugar donde se atesora su esencia, donde le recordarán y sobrevivirá al olvido eternizándose.

3. Historia de un verso

El célebre verso becqueriano “donde habite el olvido”, que da nombre al poemario de Cernuda, cuenta con una historia literaria que se remonta a los Siglos de Oro de la literatura española, en especial al Renacimiento. Según el estudioso José Luis Cano, Bécquer solía leer a Francisco de Rioja y Fernando Herrera a las orillas del Guadalquivir, así como Cernuda, siguiendo la línea sevillana, a Francisco de Medrano, Rioja, Juan de Arguijo y al propio Bécquer (Cano 1977: 91). Por otro lado, Manuel Altoaguirre esclarece las migraciones entre los diferentes grandes exponentes de la literatura española alegando que “Luis Cernuda es un poeta hermano por su acento de Garcilaso y Bécquer, y su poesía suena dentro de la mejor tradición de la poesía española” (Altoaguirre 1977: 28). Los nombres mencionados por Cano y Altoaguirre muestran la raigambre en el que se encuentran los escritores en cuestión y las influencias que albergan sendas producciones. En este apartado se esbozarán las reverberaciones intertextuales en los diferentes poemas y sus relaciones.

El olvido elucidado por el sujeto lírico del poema de Aramburu se nutre directamente del verso “donde habite el olvido”, que acumula en sí ecos de la tradición literaria española que nos llega a través de los siglos. El poema de Aramburu retoma tanto de Cernuda como de Bécquer el olvido como lugar

salvífico, con las salvedades en cuanto a los matices de cada uno de ellos anteriormente expuestos. No obstante, el célebre verso del romántico muestra a su vez resonancias de una allende tradición anterior, exponiendo aquí tres autores: Garcilaso de la Vega, Fernando Herrera y Juan de Arguijo.

Siguiendo el artículo de Miguel Ángel Márquez Guerrero (Márquez Guerrero 2001: 147-151), Bécquer recibe la tradición renacentista que siembra su poesía de reminiscencias de los Siglos de Oro. Según el estudioso, en este caso bebe del “Soneto XXXVIII” de Garcilaso de la Vega, confirmando la huella del pasado en los máximos exponentes de la Generación del 27. A modo de ejemplo, Márquez Guerrero expone el caso de Vicente Aleixandre, quien realiza una hibridación entre ambas tradiciones, garcilasiana y becqueriana, en el verso “volando a la región donde nada se olvida” (Márquez Guerrero 2001: 149):

Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre con suspiros;
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy, y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
sí me quiero tornar para huiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía,
ejemplos tristes de los que han caído.

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido. (De la Vega 2012: 77)

En los dos poemas de Garcilaso y Bécquer, nos hallamos ante el tópico del *homo viator*, es decir, el ser humano como peregrino que discurre por la senda de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, un camino que entraña todo tipo de avatares, siendo en Garcilaso presente a su vez el tópico amoroso. Los versos de Cernuda entrañan la desesperación del sujeto lírico que no logra materializar el deseo que lo atenaza, siendo el olvido y la muerte la única solución posible a su profundo sufrimiento amoroso. La postura frente al olvido es diferente en sendos poemas. En Garcilaso, el sujeto lírico da cuenta de lo andado y mira

hacia el futuro con derrota, sin esperanza alguna de recibir un gesto por parte de su amada. Se trata de un poema de corte petrarquista: suspiros, lágrimas y desmayo por una dama que lo empuja a recorrer el camino del desamor, hasta llegar a la pérdida total de la esperanza y al asedio de la oscuridad. El olvido sería para Garcilaso el único lugar donde el amado puede deambular hacia la amada, sin nunca llegar a alcanzarla por hallarse, precisamente, en su olvido, su oscura región, en su indiferencia misma, con anterioridad recorrida por el amado y que ahora carece de la luz de la esperanza. En cuanto a Bécquer, se trata de una rima existencial, metafísica, que muestra la vida como un camino por el que el sujeto poético transita, revelando su desolación al recordar sus pasos. Arroja así preguntas tanto sobre un pasado aciago que lo ha llevado por la senda del sufrimiento, como por un futuro plagado de adversidades en el que solo encontrará la salvación en el olvido, es decir, la muerte, en la que incluso su recuerdo será borrado y no quedará nada, nadie le recordará. Bécquer retoma de Garcilaso una forma expresiva diáfana del sentir humano, dotándola de una sencillez que luchaba por renovar la poética desde la naturalidad (López Castro 2003: 962-963). A este propósito, Miguel González Dengra alude a la sempiterna huella que Bécquer deja en la poesía moderna, "una modernidad que tiene, como todas, sus raíces en el pasado" (González Dengra 1998: 229). La superación por parte de Bécquer del petrarquismo que Garcilaso importa de Italia, superación que no deja de retomar a Garcilaso albergando en su interior la tradición, permite a la poesía española vivir una segunda edad de oro (González Dengra 1998: 238). Juan Ramón Jiménez, el andaluz universal, expone que con Bécquer tiene lugar la entrada en la poesía contemporánea:

la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer. No podemos aceptar que en Góngora o San Juan de la Cruz o Garcilaso o los Cancioneros o el Romancero, como algunos pretenden para complicar el asunto o por secreta conveniencia, por la sencilla razón de que no son contemporáneos nuestros efectivos, y además, porque Bécquer tiene ya, por otra cuenta más propia, aparte de su contemporaneidad cronológica, un traje moral gris moderno. (Jiménez 1982: 38)

En lo que respecta a Cernuda, el sujeto busca desesperadamente una región donde el sufrimiento por la imposibilidad de alcanzar el amor –que la realidad y el deseo coincidan– no le aflija, hallándola solo en el propio olvido. La muerte deviene así ente salvífico que lo liberará finalmente del deseo y la frustración de no poder materializarlo, además de ser el lugar que permite la supervivencia del poeta. En cuanto a los versos de Aramburu, la región oscura del toledano sirve de

pórtico para “Epitafio”, mutando en un parte del paisaje, una porción de recuerdos catapultados en una suerte de limbo del pensamiento de la persona amada, la región oscura de Garcilaso.

Asimismo, en un artículo sobre el influjo de los poetas de los Siglos de Oro en Bécquer, Armando López Castro (González Dengra 1998: 967) advierte rasgos del olvido becqueriano en Fernando Herrera, fundador del Manierismo. Ambos comparten episodios vitales que contribuyen en la formación de una obra innovadora en ciertos aspectos: el espíritu platónico del petrarquismo, las experiencias amorosas complicadas y la lucha constante por alcanzar la perfección técnica (González Dengra 1998: 966-968), y es en uno de los sonetos de Herrera en el que López Castro encuentra reminiscencias intertextuales:

Soneto CI

¿Adónde me dejáis al fin perdido,
ingratas horas de mi bien pasado?
¿Por qué no lleváis todo mi cuidado,
y con favor tan corto mi sentido?

Nunca volváis del puesto conocido
a amancillar el corazón cuitado;
torced antes el curso apresurado
a la oscura región del hondo olvido.

Corred, huid con alas presurosas,
horas de mi dolor, y mi memoria
arreatad, el vuelo acelerando.

Si sois crueles tanto, envidiosas
por usurpar la sombra de mi gloria,
que a vosotras vais mismas acabando.⁴

En ambos poemas afloran en el sujeto lírico preguntas tanto sobre el pasado como sobre el futuro, así como el tópico del *homo viator* al presentar la vida como un camino a recorrer, presente asimismo en Garcilaso. Así, al igual que sus predecesores, Bécquer, expone un pasado azaroso e ingrato, temiendo un futuro plagado de calamidades. La diferencia entre ambos poemas radica en la

⁴ Herrera, Fernando, *Soneto CI*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/000ca52e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html, consultada el 20/11/2023.

falta del componente amoroso en el poema becqueriano, donde nos hallamos ante una rima totalmente existencial, no amorosa, como la de Herrera y Cernuda. Para Herrera, el olvido es la indiferencia de la amada, una región donde no hay cabida para el recuerdo. En el caso de Bécquer, el olvido es la muerte incluso de su propio recuerdo, mostrando un pesimismo cósmico, ya que nadie será capaz de recordarle. En cambio, para Cernuda el olvido es el cese mismo del deseo y del sufrimiento que le atenaza al no lograr hacerlo tangible. Sus versos, de un sentimiento intenso de desolación, muestran una región del olvido que dista de las anteriores al ser el lugar donde no hay deseo. Enlazando con los versos del donostiarra, se aprecia en “Epitafio” la reiteración en la región del olvido iniciada por Garcilaso, presente de una manera análoga en los dos poemas, lugar del olvido de la persona amada por el yo poético.

En *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Marina Bianchi presenta la triada Bécquer, Cernuda y Fernando Ortiz. Como antecedente a Bécquer, Ortiz bebería para su poema de los versos de Juan de Arguijo, poeta barroco que también habla del olvido (Bianchi 2020: 44-47).

Soneto XLIX

Pues ya del desengaño la luz pura
descubre el vano error de mi cuidado,
y del camino que escogí engañado
me reduce a otra senda mal segura.

¿Cómo no rompo el lazo que en tan dura
prisión me tiene gravemente atado?
¿Por qué tardo? ¿Qué espero, sepultado
del ciego olvido en la región oscura?

¡Afrentoso temor, tarda pereza
que estorbáis la victoria al desengaño!
Tíndase a su valor vuestra porfía;

no se diga, culpando mi flaqueza:
“Al que atrevido se arrojó en su daño,
para seguir al bien faltó osadía”. (De Arguijo 1985: 203)

Bécquer hace confluir en su obra ecos de los Siglos de Oro, siendo Arguijo uno de los poetas que forman parte de su haber (López Castro 2003: 971). El soneto de Arguijo, al igual que la rima de Bécquer, arroja cuestiones sobre la

propia existencia, siendo en el caso del poeta del Barroco preguntas sobre su inexplicable comportamiento, expuesto en el momento presente. Aquí radica una diferencia entre Arguijo y Bécquer, ya que en el poema del segundo el sujeto lírico se interroga primeramente sobre el pasado para a continuación pasar al futuro. El desengaño doloroso del poema de Arguijo radica en la osadía del sujeto lírico, osadía que le lleva a la desesperanza y el desengaño del que no encuentra consuelo. Precisamente en esta desesperanza amorosa se materializa el punto de contacto entre Arguijo y Cernuda. Se trata de poemas amorosos en los que el sujeto poético no encuentra solución a la oquedad que le provoca el desamor. En el caso de Arguijo, en la pregunta “¿qué espero, sepultado del ciego olvido en la región oscura?” estriba la muerte en vida del protagonista, siendo en Cernuda el lugar donde cesa el deseo y su consiguiente desazón. En los versos de Aramburu, al igual que en los de Arguijo, el sujeto lírico se halla en el limbo del olvido del ser amado, donde yace mostrando, al contrario de lo que le ocurre al protagonista del poema de Arguijo, sosiego y resignación.

A este propósito, se muestra crucial la comparativa de los tres poemas que han impregnado el verso becqueriano que ha permitido que la tradición literaria de los Siglos de Oro llegue hasta la poesía contemporánea, además de arrojar luz a las relaciones intertextuales entre los diferentes poemas tratados.

Garcilaso de la Vega (1501-1536) – “Soneto XXXVIII”

Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre con suspiros;
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy, y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para huiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía,
ejemplos tristes de los que han caído.

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido. (De la Vega 2012: 77)

Fernando Herrera (1534-1597) – “Soneto CI”

¿Adónde me dejáis al fin perdido,
ingratas horas de mi bien pasado?
¿Por qué no lleváis todo mi cuidado,
y con favor tan corto mi sentido?

Nunca volváis del puesto conocido
a amancillar el corazón cuitado;
torced antes el curso apresurado
a la oscura región del hondo olvido.

Corred, huid con alas presurosas,
horas de mi dolor, y mi memoria
arrebatad, el vuelo acelerando.

Si sois crueles tanto, envidiosas
por usurpar la sombra de mi gloria,
que a vosotras vais mismas acabando.⁵

Juan de Arguijo (1567-1623) – “Soneto XLIX”

Pues ya del desengaño la luz pura
descubre el vano error de mi cuidado,
y del camino que escogí engañado
me reduce a otra senda mal segura.

¿Cómo no rompo el lazo que en tan dura
prisión me tiene gravemente atado?
¿Por qué tardo? ¿Qué espero, *sepultado*
del ciego olvido en la región oscura?

¡Afrentoso temor, tarda pereza
que estorbáis la victoria al desengaño!
Tíndase a su valor vuestra porfía;

no se diga, culpando mi flaqueza:
“Al que atrevido se arrojó en su daño,
para seguir al bien faltó osadía”. (De Arguijo 1985: 203)

⁵ Herrera, Fernando, *Soneto CI*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/000ca52e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html, Consultada el 20/11/2023.

En los tres textos es evidente, además del tópico del amor no correspondido por la dama, el del *homo viator*, es decir, el hombre que camina cual peregrino por las sendas de la vida. La reverberación intertextual en cuanto al olvido se muestra evidente, ya que el sujeto lírico de los tres poemas es consciente de que su sino es que su recuerdo perdure en la región oscura del olvido. Sin embargo, la postura frente al olvido de los tres poetas difiere. Herrera expone una actitud que dista de la que encontramos en Garcilaso, dando fe del cambio de paradigma del estilo propio del Renacimiento al del Manierismo que, no obstante, no deja de plasmar la región donde se atesora lo que no se quiere, o no se puede, recordar. El sujeto lírico se interroga sobre el dolor que la dama le confiere a través de un lenguaje sincero y desesperanzado. Espera que los recuerdos dolorosos vuelen de su memoria, que se los arranquen para alcanzar así la paz. En el caso de Garcilaso, la dama rechaza al protagonista, quien ni es capaz de declarar su amor, mientras que en el soneto herreriano es el sujeto lírico quien rechaza el inmenso dolor que le infringe el comportamiento de la amada, invitándola a no reiterar en sus acciones y a guardar sus desdenes en su propio olvido, es decir, que se desvanezca de su vida como deberían desaparecer los recuerdos tristes. Para estos dos poetas, el olvido sería el lugar donde yace la indiferencia, la carencia, la nada. En el poema de Arguijo, el olvido radica donde se encuentra el protagonista mismo, como muerto en vida, y se cuestiona cómo ha llegado ahí y por qué no consigue alejarse. Los tres poemas dan fe de un sujeto poético que consciente de haber incurrido en errores en el pasado que le acarrean el sufrimiento actual, pasando del estoicismo de Garcilaso, al arrebatamiento de Herrera y la desesperanza de Arguijo.

Sin lugar a duda, los versos de Garcilaso de la Vega influyen en toda la poética posterior dejando una huella indeleble. En el poeta renacentista se evidencia la desesperanza y desesperación por el amor no correspondido y el andar azaroso por el sendero de la vida, pero no llega al desengaño barroco que es palpable en los tres siguientes poetas, haciéndose tangible especialmente en los versos “Al que atrevido se arrojó en su daño, / para seguir al bien faltó osadía” de Arguijo, donde el atrevimiento es un rasgo característico. Por consiguiente, el desengaño barroco, ausente en los versos de Garcilaso, resalta en los demás poetas, entrando en juego las contrariedades de su época. Asimismo, es bien sabida la predilección de Bécquer por Garcilaso (López Castro 2003: 961-964), por lo que se podría concluir que los versos del sevillano retoman los del poeta soldado toledano.

Podríamos concluir que los versos aramburianos siguen la estela estoica de Garcilaso, a pesar de tener en común con Herrera y Arguijo, al igual que sucede

en la rima becqueriana, la presencia de una pregunta retórica. El uso de este recurso atrapa al lector despertando su interés hacia la imagen que el yo poético quiere transmitir. En este caso, resalta la alegoría de la naturaleza en la que, por ejemplo, la piedra tirada cobra conciencia. El sujeto lírico perdura vivo solo y exclusivamente en el olvido de la amada, al igual que sucede en el poema de Arguijo, vivido no tanto con desesperanza sino con estoicismo.

Fernando Aramburu sabe plasmar en su composición la tradición española que, como hemos visto, remonta al Renacimiento español, heredero del petrarquismo, pasando por Bécquer y su modernización de la lírica española hasta llegar a Cernuda y la contemporaneidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Aramburu, F.

1993 *Bruma y conciencia*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Aramburu, F.

2010 *Yo quisiera llover*. Madrid: Demipage.

Aramburu, F.

2023 *Sinfonía corporal*. Barcelona: Tusquets.

Bécquer, G.A.

2020 *Rimas*. Madrid: Cátedra.

Cernuda, L.

1974 *Poesía completa*. Barcelona: Barral editores.

De Arguijo, J.

1985 “Soneto XLIX” en Chiappini, Gaetano, *Fernando Herrera y la escuela sevillana*, Madrid: Taurus Ediciones, p. 203.

De la Vega, G.

2012 *Poesías completas*. Barcelona: Castalia Ediciones, p. 77.

Herrera, F.

“Soneto CI” https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/000ca52e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html, Consultada el 20/11/2023.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Altoaguirre, M.

1977 “En homenaje a Luis Cernuda”, en Harris, Derek, *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, pp. 27-28.

Bagué-Quílez, L.

2023 “La (r)evolución de los tópicos: lecturas del «locus amoenus» y el «beatus ille» en la poesía española actual”, *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 39 (2), pp. 604-623.

- Barthes, R.
1974 "Theorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, p. 6.
- Bianchi, M.
2020 "Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Cernuda, Fernando Ortiz: un diálogo intertextual", en Bianchi, Marina; Cimardi, Ambra; De la Fuente Ballesteros, Ricardo y Goñi, José Manuel (Editores), *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Madrid: Calambur, pp. 44-47.
- Cano, J.L.
1977 "Bécquer y Cernuda", en Harris, Derek, *Luis Cernuda*, Madrid: Taurus, pp. 89-90.
- Cernuda, L.
1935 "Bécquer y el romanticismo español", Madrid: Cruz y raya 26.
- Cirlot, J.E.
1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milán: La nave di Teseo.
- Eco, U.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turín: Einaudi.
- Genette, G.
1989 *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- González Álvarez, C.
2003 "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas", *Lenguaje y textos* 21, pp. 115-128.
- González Dengra, M.
1998 "Bécquer, precedente de la modernidad", *Epos* 14, pp. 227-238.
- Güntert, G.
1992 "Garcilaso, Égloga primera: la adopción de la distancia estética", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, pp. 443-455.
- Jiménez, J.R.
1982 *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Kristeva, J.
1967 "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 239, pp. 438-467.
- Kristeva, J.
1978 *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Castro, A.
2003 "Bécquer y los poetas de los Siglos de Oro", *Lógos hellenikós* 2, pp. 961-964.
- Maristany, L.
1977 "La poesía de Luis Cernuda", en Harris, Derek, *Luis Cernuda*, Madrid: Taurus, pp. 185-202.
- Márquez Guerrero, M.A.
2001 "Donde habite el olvido: de Bécquer a Cernuda, de Garcilaso a Alexandre", *Exemplaria* 5, pp. 147-151.

Mestres Morros, B.

2015 “Los Nombres de Serafín Fernández Ferro En ‘Donde Habite El Olvido’ de Luis Cernuda.” *MLN* 130 (2), pp. 256-275.

Montanaro Meza, O.

1988 “La intertextualidad y su desarrollo conceptual”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 14 (1), pp. 11-17.

Orobitg, C.

1999 “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorepresentación”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Strosetzki, C. (ed.), Iberoamericana Vervuert, pp. 941-953.

Pisanty, V. y Pellerey R.

2004 *Semiotica e interpretazione*. Milán: Strumenti Bompiani.

ROSA MARÍA JIMÉNEZ PADILLA

Università degli studi di Bergamo

rjimenez84@gmail.com

ORCID code: 0000-0001-5400-235X