CARLOS BOUSOÑO
(1923-2015)

Ha muerto Carlos Bousoño (Boal, Asturias, 1923 - Majadahonda, Madrid, 2015).

No ha sido España un país de grandes teóricos de la literatura, aunque ha sido y es país de grandes poetas. A la faceta de teórico de Carlos Bousoño voy a dedicar estas páginas, en su memoria, ya que él dedicó cuatro décadas de su vida a esta actividad, no muy reconocida en España, aunque sí en Hispanoamérica; dentro de ella me centraré en la forma de determinar, desde un punto de vista retórico, expresivo, las características esenciales de una nueva poesía. En la Generación del 27, una de las más brillantes de nuestra tradición, aparece la figura del poeta-profesor-crítico. Había llegado el momento en que los poetas tenían que trabajar para comer, y la enseñanza fue un lugar que ocuparon algunos con gusto. Fue la época en la que la figura clásica del poeta se desmitificaba mucho, pues ellos mismos se convertían en rigurosos críticos de la actividad que desempeñaban. Heredero de los autores del 27, Bousoño es poeta, crítico, teórico y profesor de universidad.

En 1950 publica su tesis doctoral *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético*. En 1951 publica (con Dámaso Alonso) *Seis calas en la expresión literaria española*, y después su importante libro teórico –reeditado y ampliado durante cuatro décadas– *Teoría de la expresión poética* en 1952. Entre sus obras teóricas fundamentales destacan*El irracionalismo poético (El Símbolo)* (1977), *Superrealismo poético y simbolización* (1978) y *Épocas literarias y evolución* (1981) [Todas la obras se pueden encontrar en la ed. Gredos].

Carlos Bousoño empezó a estudiar Filosofía y Letras en Oviedo, pero se traslada en 1943 a la Universidad Central de Madrid, actual Universidad Complutense. Este cambio fue trascendental en su vida ya que desde época temprana conoce a los poetas e intelectuales que sobrevivían en Madrid, casi siempre sometidos a un "exilio interior" que no les impedía seguir trabajando, pero que les imponía otros límites,la censura del momento los tenía siempre vigilados. En Madrid conoce a Vicente Aleixandre, una de las figuras más influyentes en la posguerra española: Recibida la incapacidad total muy tem-

pranamente por una dolencia renal, Aleixandre vivía en la calle Wellingtonia, nº 5, con su hermana. Esa casa se convertiría muy pronto en un templo de la poesía. Todos los escritores hispanoamericanos que venían a España pasaban por allí; los poetas españoles no eran una excepción. En torno a Wellingtonia y Aleixandre se encontraban figuras destacadas del momento, Dámaso Alonso, el maestro de la estilística española, a la vez que poeta, o José Luis Cano, el algecireño director de *Ínsula*, la revista que representó la independencia y la crítica frente al sistema de la época con sus imposiciones literarias. Terminados sus estudios Bousoño se doctora con una tesis que dedica a la poesía aleixandrina, *La poesía de Vicente Aleixandre*, era la primera tesis doctoral que se dedicaba en España a un poeta vivo. Doctorado ya, pasa a ser profesor de su Facultad, aunque académicamente sufrió las reticencias de los demás profesores, no sé si por envidia o pura competitividad académica. Lo cierto es que se jubiló sin ser catedrático. Sin embargo, los reconocimientos llegaron y no fueron pocos.Al premio "Príncipe de Asturias", Bousoño sumó el galardón Fastenrath de la Real Academia Española en 1952, dos premios de la Crítica de poesía castellana y los premios Nacionales de Ensayo y Poesía; en 1997 el Ayuntamiento de Oviedo otorgó el nombre de Carlos Bousoño a una calle situada en el centro de la ciudad; fue galardonado, asimismo, con el Premio Nacional de las Letras Españolas (1993), y fue finalista al Premio Cervantes en el año 2000; Asturias le premió con la Medalla de Oro en 2001 y también en el Principado recibió el título de hijo predilecto de Boal en 2003, con motivo de un homenaje por su 80.º cumpleaños; en mayo de ese mismo ejercicio fue nombrado "Asturiano del mes" de La Nueva España.Desde 1980 hasta su muerte fue miembro de la Real Academia Española de la Lengua, donde ocupó el asiento M.

En estas páginas voy a ocuparme de la faceta del Bousoño teórico de la poesía y, más en concreto, de la retórica, pues es en este campo en el que va a realizar aportaciones importantes que han pasado desapercibidas por haber sido leído este autor más en relación a la estilística, de marcado carácter idealista, que de la retórica, no muy apreciada en España en ese momento, aunque en Europa se gestaba ya el surgimiento de la Neorretórica del grupo MI o de Lieja. Frente al concepto de imagen tradicional o metáfora, el autor asturiano introduce tres términos nuevos, "imagen visionaria", "visión" y "símbolo", que se ocupa de describir y teorizar minuciosamente.Estos recursos aparecen ya en *La poesía de Vicente Aleixandre* [en adelante PVA], obra que contiene el núcleo fundamental de las teorizaciones que Bousoño desarrollará después en relación a los procedimientos expresivos característicos de la poesía contemporánea en *La teoría de la expresión poética* [en adelante TEP].

La PVA (1950) es la tesis doctoral de Carlos Bousoño, que fue dirigida por Dámaso Alonso, y constituye un riguroso estudio del estilo del poeta del 27. En lo relativo a la retórica, hay que decir que, de los veintiocho capítulos en los que divide el crítico su obra, nueve están dedicados al estudio de las

imágenes aleixandrinas, estudio que se realiza procediendo a una lectura exhaustiva de la producción poética de este autor con el fin de confrontar elementos y establecer similitudes y diferencias en el plano de la expresión. Esta operación ofrece unos resultados que sobrepasan los límites de la poesía de Aleixandre, pues se trata de fenómenos expresivos que, como pronto notará el teórico, no solo son característicos de la obra de este poeta, sino que son representativos de buena parte de la poesía moderna, la que se produce a partir de las vanguardias.

Nuestro autor, en la PVA observa la existencia de tres nuevos tipos de imagen –diferentes, lógicamente, de la imagen tradicional– que llama símbolo, imagen visionaria y visión. En lo que se refiere a la terminología, aclara: "la nomenclatura con que los acabo de designar he tenido que crearla yo mismo, excepto la palabra 'símbolo', que existía ya, aunque el concepto no estaba aún definido" (PVA, 1950, p. 16). Lo primero que resalta es la novedad de estos recursos, esto es, "en la poesía moderna, desde Bécquer hasta nuestros días, se han utilizado con mayor o menor abundancia, según los periodos, una suerte de imágenes cuya estructura difiera *esencialmente* del tipo usado con anterioridad" (*ibid.* 15). Si en este primer momento es la estructura la que se nos ofrece como elemento diferencial básico, más adelante, al rastrear los antecedentes de estas manifestaciones imaginativas, la diferencia se desplazará del plano de lo emotivo a la distinta finalidad y a la diversa forma de actuación de imágenes formalmente idénticas que se encuentran, por ejemplo, en Góngora y en Aleixandre.

En la TEP (1952) aclara que metáfora, símil y comparación son tres fenómenos expresivos basados en la mayor o menor intensidad de la transposición, de ahí que, aunque aparezcan separados en la tradición, él no va a separarlos. Imágenes visionarias, visiones y símbolos son consideradas tres ramas de la metáfora, hecho legítimo si se tiene en cuenta que la característica esencial de la metáfora tradicional es la superposición de planos. La primera forma poética que aparece es la imagen visionaria continuada, que presenta como un desarrollo de la imagen visionaria simple, de la misma forma que la alegoría sería un desarrollo de la imagen tradicional. La imagen visionaria queda definida tras ser confrontada con la imagen tradicional. Dos son las diferencias que se señalan entre ambos tipos de imágenes: primera, en la imagen tradicional existe una "*similitud física* entre el plano real y el evocado" (TEP, 1952, 84-85), o bien una similitud en su comportamiento, mientras que en la imagen visionaria no se da esta semejanza sino que, por el contrario, se produce una "identidad *en la emoción*" que suscita (*ibid.*86).

El ejemplo que pone Bousoño para ilustrar la imagen tradicional procede de los versos 463-465 de la *Soledad primera* de Góngora:

> (El) pájaro de Arabia, cuyo vuelo,
> Arco alado es del cielo,
> No corvo, más tendido.

En este caso, la semejanza física entre el plano A, el "vuelo" (alas del ave Fénix), y el plano B, aro iris, procede de que el arco iris es alado, "tendido", propiedad que posee el ave. En cambio, en una imagen como:

Un pajarillo es como un arco iris

No existe similitud física entre el plano real y el evocado. La comparación procedería de la común emoción de ternura que nos provoca "un pájaro *pequeñuelo, en reposo y de color grisáceo*) (TEP, 86), y un arco iris. Este segundo ejemplo ha sido criticado a Bousoño, sin embargo no es el único que usa para ejemplificar el procedimiento poético. Los siguientes versos del poema "No busques" (*La destrucción o el amor*), de Aleixandre, son esclarecedores:

Yo te he querido como nunca:
Eres azul *como noche que acaba.*

En estos versos, entre el plano real A, mujer que no ama al poeta, y el plano B, "noche que acaba", la relación existente consistiría en que los dos seres producen al poeta *"reacción sentimental idéntica"* (PVA, 22).

La segunda diferencia, que el teórico expone explícitamente en la TEP, aunque estaba ya implícita en la PVA, es que la imagen moderna es "extralógica, mientras que la segunda [la tradicional] está fundada en una previa intervención racionadora" (TEP, 86). De esta manera, para entender la imagen tradicional oro=cabello solo hay que saber que el poeta identifica el cabello con el oro por el color común que poseen ambos elementos, amarillo. Por el contrario, en "Un pajarillo es como un arco iris", primero nuestra sensibilidad aceptaría la relación entre los dos elementos y, posteriormente, nuestra inteligencia, mediante análisis, descubriría la relación existente entre ambos. La imagen visionaria se comportaría como losrecuerdos inconscientes; por ejemplo, pasamos por una habitación y notamos un determinado olor que nos produce una sensación de melancolía que nos aflige, aunque en ese momento no sepamos por qué. En un análisis posterior podemos descubrir que algo triste nos pasó en un lugar en el que se notaba similar olor.

Existe, por tanto, una semejanza entre la imagen visionaria y la imagen onírica. De hecho, la imagen onírica es, en numerosas ocasiones, visionaria, aunque también puede presentarse bajo la forma de imagen tradicional. Sin embargo, hay una diferencia importante entre imagen visionaria e imagen onírica, y es el carácter universal de la primera, siempre que esté bien lograda, frente al carácter individual de la segunda, apreciación que realiza Bousoño apoyándose en teorías de Freud.

La imagen visionaria presenta también semejanzas con la imagen cómica, de ahí que, ante una imagen visionaria "los lectores insensibles y poco avezados" puedan reaccionar riéndose. La diferencia estriba en que en la imagen visionaria se tiende a la mayor adecuación posible entre los dos pla-

nos, por eso el lector que no intuye la equivalencia emocional de la imagen visionaria actúe ante ella como si se tratara de una imagen cómica y se ría.

La visión es definida como "la simple *atribución de cualidades o funciones irreales a un objeto*" (TEP, 96). Según esta concepción, la visión no podría ser considerada, en sentido estricto, en el ámbito metafórico, pues la metáfora exige la existencia de dos planos, uno real y otro imaginario, que se superponen, y la visión carece del primero.

Sin embargo, el teórico cree oportuno incluir la visión dentro de la categoría de la imagen porque "coincide en ella en lo esencial" (*ibid.* 97), esto es, tanto la metáfora como la visión resaltan, si bien lo hacen de modo diferente: la metáfora o imagen tradicional lo hace sirviéndose de una "analogía *material*", y la visión, "una similitud en la emoción". La visión es un procedimiento que persigue, ante todo, producir una descarga emocional.

Por otro lado, aunque los procedimientos usados en la imagen tradicional (por ejemplo, en Góngora) y en la visión (Aleixandre) sean diferentes, la finalidad parece ser idéntica puesto que "el primero escamotea una realidad y presenta una evocación; el segundo tiñe esa realidad de coloridos fantásticos". Pero a ambos la diversa técnica usada les lleva a un resultado gemelo: "iluminar con más fuerza determinadas condiciones de un ser" (TEP, 97). La relación existente entre imagen visionaria y visión es otra, pues en este caso ambos procedimientos tienen el mismo origen, pero diferente configuración ya que en una imagen visionaria, como en la tradicional, "un *ser* fantástico desplaza a otro la realidad", mientras que en la ficción "cierta *cualidad* fantástica usurpa el puesto a otra realmente poseída por el objeto" (*ibid.* 99). Esta cercanía entre ambas es la razón de que una visión se pueda convertir en una imagen visionaria cambiando su estructura formal. Por ejemplo, en lugar de "hombres fúlgido", "hombres como luces".

Las visiones pueden presentar distintos grados de complejidad, al igual que las imágenes. Un caso simple lo encontramos en "El poeta" (*Sombra del Paraíso*), de Vicente Aleixandre:

> ...tus pies, remotísimos sienten el beso postrero del poniente,
> y tus manos alzadas tocan la dulce luna,
> y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

En estos versos el poeta atribuye al objeto real, cuerpo humano, una cualidad que no tiene, el tamaño cósmico, sin que esa cualidad encubra ninguna realidad, pues lo que se pretende destacar es otra cosa, la fuerza del espíritu. Sin embargo, pueden presentarse casos distintos. Así, si el poeta mira al objeto A y nota en él las cualidades a-b-c, que en conjunto le provocan una reacción afectiva Z, y si existe otra propiedad no poseída *realmente* por A, pero que produce la misma reacción, el poeta puede atribuir a A la cualidad d "*porque efectivamente es como si la poseyera*" (*ibid.* 98). Es lo que sucede en los siguientes versos de *Sombra del paraíso*:

Los hombres, por un sueño vivieron, no vivieron
Eternamente fúlgidos como un soplo divino.

La emoción que despierta la visión "fulgor corpóreo" es sintética al proceder de varias características que poseen esos cuerpos: "una dulce felicidad, una prístina, inagotable inocencia, una gloriosa juventud" (*ibid.* 99).

Al igual que el resto de los fenómenos imaginativos, la visión es característica de la poesía contemporánea, pero se da con especial intensidad en torno a 1923, en la escuela surrealista. Aunque Bousoño, en este momento, liga visión y surrealismo, lo cierto es que en desarrollos posteriores de su teoría esta conexión desaparecerá; significativa es, en este sentido, su obra *Surrealismo poético y simbolización* (1979), donde recoge una amplia gama de procedimientos retóricos que exceden el marco estricto de lo que ahora llama visión. Hay que señalar también que el subconsciente, para el teórico, actúa también en el resto de la expresividad poética, no solo en el seno de la escuela surrealista propiamente dicha.

El último procedimiento que estudia Bousoño en este apartado es el símbolo. Si en la PVA el teórico se limita casi exclusivamente a ampliar el concepto de símbolo que habían expuesto Dámaso Alonso y J. Baruzzi, en la TEP va a establecer una clasificación del procedimiento y va a analizar cierta etapa de la poesía de Antonio Machado en función de él.

La primera distinción que establece nuestro autor es entre *símbolo monosémico* y *símbolo bisémico (o disémico*, como lo llamará posteriormente). El primero, a su vez, puede ser *simple* o *continuado*. La aportación que realiza es importante en relación a la ampliación de los límites del procedimiento, ampliación que realiza teniendo en cuenta sobre todo sus manifestaciones formales, lo que no es óbice para que reconozca la base común que subyace en todas las manifestaciones simbólicas,que no es otra que "el plano real sobre el que se halla el símbolo instalado no es nunca un objeto real, como ocurre siempre en la imagen tradicional y en las visiones, sino un objeto de índole espiritual y, en consecuencia, los límites serán borrosos, no determinados con absoluta nitidez; o mejor, el lector sabe el género a que esa realidad corresponde, pero desconoce la especie a que pertenece" (*ibid.* 102). Si el símbolo ocupa un poema entero o buena parte de él será un *símbolo continuado;* este tipo de símbolo es el contemplado por Baruzi y D. Alonso, de ahí el empeño que pone Bousoño en diferenciarlo de la alegoría. Pero el símbolo puede darse en un verso o en unos pocos versos, se trata entonces de un *símbolo simple.*

Tanto en el símbolo como en la imagen visionaria la confrontación de los planos A y B se establece por vía emotiva; la diferencia surge porque en la imagen visionaria el plano A y B son materiales mientras que en el símbolo solo es real el plano evocado, esto es, el B.

Para el símbolo disémico Bousoño toma como punto de referencia la poesía de Antonio Machado, del que resalta su valía. El objetivo principal es

demostrar, a través de Machado, que no existe un lenguaje "directo" en poesía, aunque en una primera aproximación podamos tener esa impresión. Sin embargo, si analizamos la emoción que nos produce esa poesía ello nos conducirá a detectar la base simbólica y, en consecuencia, el artificio de este tipo de poemas. Es por su impresión de sencillez y espontaneidad por lo que la lírica machadiana debe estudiarse atendiendo a la sensibilidad, que es la que puede detectar la carga emotiva que encierra.

El poema XXXII de *Soledades, galerías y otros poemas*, de Antonio Machado, es el elegido para estudiar el símbolo.

Las ascuas del crepúsculo morado
Detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
Con su alado y desnudo Amor de piedra
Que sueña mudo. En la marmórea taza
Reposa el agua muerta.

La lectura del poema produce una sensación de pesadumbre en nuestra conciencia, hecho que no puede explicarse, a juicio del crítico, únicamente por la imagen "ascuas humeantes del crepúsculo", ni por la personificación "Amor de piedra", ni por el símil implícito en "agua muerta". Hay algo más en la descripción del paisaje que Bousoño sitúa en el último verso del poema, "reposa el alma muerta", verso que "traduce" interpretando que Machado ofrece "agua muerta" como paradigma de todo lo muerto: la ilusión, la esperanza, la felicidad..., lo que explicaría la tristeza que produce en el lector y el carácter simbólico de "agua muerta", cuyo referente real es difícilmente identificable.

"Agua muerta" es, por otra parte, un símbolo diferente al "buitre" del conocido soneto de Unamuno pues en Unamuno "el buitre" simboliza un peculiar estado de ánimo marcado por la angustia (Este buitre voraz de ceño torvo/que me devora las entrañas fiero/ y es mi único constante compañero/ labra mis penas con su pico corvo...), pero no alude al animal en cuestión. Sin embargo, en el poema deMachado "agua muerta" alude a "agua del estanque"y también a "muerta ilusión", porque expresa, de alguna manera, ese significado difícil de concretar. De esta peculiaridad deduce el teórico asturiano uno de los principales secretos de la poesía machadiana, el carácter bisémico de sus símbolos (no exclusivo de toda su poesía, pues existen también símbolos monosémicos en la obra del poeta sevillano) los "disfraza" ante el lector, que se fija preferentemente en el sentido lógico del símbolo, no en el evocado.

¿Pero por qué se produce este fenómeno? En la base del proceso de simbolización está la reiteración, que contribuye a la intensificación del significado. Aquí se produce la reiteración no del significado lógico sino del significado que le atribuimos inconscientemente. Así, "ascuas", "crepúsculo morado", "negro cipresal", "humean", "glorieta en sombra", "Amor de piedra", "sueña mudo" y "marmórea taza" son elementos que asociamos a la finitud, la muerte

o el dolor que nos van sugestionando y preparan nuestra sensibilidad para que el último verso, "reposa el agua muerta", cause todo su efecto. A este tipo de reiteraciones las llama Bousoño "signos de sugestión", a los que considera como motivadores más frecuentes del símbolo disémico.

Las posibilidades simbólicas que se detectan en los signos de sugestión están presentes en la mayor parte de las palabras. Lo que el poeta debe hacer es seleccionar un grupo de ellas, entre las que se puede establecer una misma relación simbólica, es decir, entre las que sea posible establecer una misma reiteración de significados latentes o subconscientes. Si la historia del símbolo contribuye a su encubrimiento, los signos de sugestión actúan en la misma dirección, ya que el hecho de hallarse dispersos por el poema e ir sugestionando al lector de manera progresiva hace que sean menos visibles a éste.

Carlos Bousoño estudió otros recursos poéticos característicos de la nueva poesía, a los que no puedo aludir aquí. Queda claro, en cualquier caso, que fue tempranamente consciente de la aparición de una poesía nueva, y que además lo demostró, tras "leer, leer y leer", lección que aprendió de su maestro, toda la tradición poética occidental, prestando especial atención a la española. Uno de los grandes méritos de la producción teórica de Bousoño es que se basa en los textos literarios, en los que sus teorías siempre están asentadas, y eso tiene un enorme valor en un siglo, como fue el siglo XX, en el que las teorías a veces estaban desconectadas de la realidad literaria.

GENARA PULIDO
UNIVERSIDAD DE JAÉN