

Imágenes becquerianas o la lírica entre el dinero y la fotografía

Juan F. Egea es profesor de poesía española contemporánea y cine en la Universidad de Wisconsin-Madison. Su libro, La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna, salió en el otoño de 2003 publicado por la editorial Visor. Sus proyectos de investigación actuales incluyen el estudio de las relaciones entre el cine y la poesía y un acercamiento a la obra de Bécquer en la línea del presente ensayo.

Las páginas que siguen examinan las conexiones, las intersecciones e incluso los desencuentros entre una práctica literaria ya con siglos de historia a finales del XIX y dos prácticas culturales recién nacidas por aquel entonces en España. Gustavo Adolfo Bécquer es el núcleo de ese examen. En la obra becqueriana el discurso literario instituido, y hasta cierto punto amenazado, es, por supuesto, la poesía lírica. Las prácticas culturales recién llegadas son la impresión de papel moneda y la fotografía. Se puede decir que son tres los artefactos culturales objeto de análisis: el poema, el billete y la instantánea. Las imágenes del propio poeta tendrán cabida aquí de una manera tanto metafórica como literal. El núcleo de las reflexiones que siguen es, de hecho, tanto Bécquer como esa almoneda de semblanzas, anécdotas, retratos pictóricos, verbales y también fotográficos que se encuentran detrás del signo “Bécquer” y que, en más de un sentido, lo informan. “History,” escribe Walter Benjamin “decays into images, not into stories” (476). De entre esa colección de imágenes literales y metafóricas se alcanza a distinguir también aquéllas que fuerzan a repensar, cuando no a dismantelar, las historias que, desde 1870, nos hemos ido contando en torno a Bécquer; aquéllas, precisamente, que lo han convertido en parte de nuestro capital cultural.

Por otro lado, examinar las intersecciones entre poema, billete e instantánea a finales del siglo XIX en España nos ha de conducir, en este caso, del concepto de imagen al de subjetividad. “It would be of great theoretical interest,” escribe Slavoj Žižek, “to establish the conceptual link

between [the] genesis of self-consciousness and the modern notion of paper money” (28). Con Bécquer y su obra como objeto de estudio, la primera parte de este ensayo se ocupa de establecer ese vínculo conceptual hablando, más que de auto-conciencia, de subjetividad. Una segunda parte añade a ese vínculo el que pueda existir entre el nacimiento de una subjetividad lírica que llamar moderna y el de la fotografía como medio de la reproducibilidad mecánica de la imagen humana.

Lírica y moneda

[...] let us be simple-mindedly ‘literal’ and agree to dissolve the distinction between money and writing: treat texts, interpretable results of writing, as if they were *circulating money signs*, and look at money signs as *pieces of writing*. (Brian Rotman 99)

La primera imagen becqueriana—todavía verbal y todavía becqueriana en tanto en cuanto es obra suya—la ofrece la rima XXVI, una composición que se suele considerar menor o anecdótica dentro de su *corpus* lírico. Se trata de la rima que empieza con los versos:

Voy contra mi interés al confesarlo;
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es
buena]
de un billete del banco al dorso
escrita.]

(1-4)

Si bien esta confluencia de lírica y moneda en el poeta español de lo ideal por excelencia se suele leer irónicamente,¹ merece la pena subrayar el hecho de que, con intención irónica o no, el billete de banco

está en el poema lírico, se hace “materia poética.” El dinero aparece como “otredad” frente a la lírica *en* la lírica: es lo que se le opone, lo que explícitamente se desprecia y, no menos importante, lo que tácitamente la amenaza. Cierta intersección significativa entre lo ideal y lo material, entre lo moderno y lo atemporal se figura como la inscripción de la lírica en el papel moneda.

Seamos exageradamente literales: en los tiempos de Bécquer se podía efectivamente escribir en el dorso de un billete de banco. Los que emite el Banco de San Fernando, con la excepción de los de primero de octubre de 1847 se imprimieron sólo por una cara y los del Banco de Isabel II se imprimen por las dos caras sólo a partir de 1844. Entre 1856 y 1870 el recién creado Banco de España emite siete series de billetes. Son las series que cubren, aproximadamente, el periodo de vida de Bécquer en Madrid. De esas siete series, los billetes que tienen impresión en el reverso la tienen sólo de lo que se llama tintas planas o figuras geométricas. La de 1 de mayo del 56 vuelve a no llevar impresión alguna en el envés. Todavía en marzo de 1870, año de la muerte del poeta, el billete de 400 escudos ofrece todo el centro de su reverso en blanco; se ofrece, si se quiere, como página. Si bien es cierto que esta circunstancia apenas le resta valor irónico o alegórico a la imagen de inscribir un poema en un billete de banco, no lo es menos que tal imagen gana el nivel de concreción suficiente como para que ésta llame la atención sobre sí misma; para que se haga, digamos, menos transparente, hermenéuticamente más terca.² Esta imagen, sobre todo, puede servir muy bien como aquélla por la que empezar a analizar, en palabras de Stephen Greenblatt,

“the collective dynamic circulation of pleasures, anxieties, and interests” (12). La ansiedad aquí está clara: la presentida amenaza de lo pecuniario para lo artístico. Y, sin embargo, cuando Bécquer menciona ese billete de banco no invoca sólo las finanzas, invoca también el progreso, concepto en torno al cuál se escenifican muchas de sus ansiedades e intereses. Sólo hay que leer el artículo “Caso de ablativo,” donde se establece una sorprendente y desconcertante conexión significativa entre la locomotora—“la última palabra de nuestra civilización” (2: 667)—y las catedrales medievales:

Día llegará en que, una vez soldados los rotos eslabones de la cadena, se revele a los ojos del pensador la maravillosa y no interrumpida unidad de desenvolvimiento con que, empujados por la idea cristiana, hemos venido desde la catedral a la locomotora, para ir después desde la locomotora a quién sabe dónde. (2: 668)

Trenes que propele el cristianismo: en toda la obra becqueriana no se halla un intento tan excepcional como éste de reconciliarse con las realidades que confirman la omnipresencia del nuevo mundo industrial decimonónico y sus revoluciones tecnológicas.

El papel moneda en tiempos de Bécquer forma parte también de todo ese nuevo mundo tecnológico. En él, en el billete, confluyen, por añadidura, tanto adelantos técnicos como ansiedades representativas.³ Los billetes son, en el fondo, el espacio donde la tecnología encuentra el arte o, para seguir hablando en términos benjaminianos, uno de los momentos de su confrontación. Por una parte, la emisión de 1 de enero de 1866, junto con

las del 56 y 62, se seleccionan para representar al “arte español” en la exposición Universal de París. Por otra, el papel moneda necesita imperiosamente de adelantos técnicos que lo salvaguarden de la falsificación. De hecho, entre 1850 y 1868, los billetes españoles se imprimen en Londres porque en la península se carece de la tecnología necesaria para hacerlos seguros. Es más, hasta 1848 los billetes del banco de San Fernando tienen impresa en su anverso la leyenda “Pena de muerte al falsificador,” lo que los hace también espacio donde está presente el discurso legal, disciplinario en este caso. Si a todo esto se le añade el hecho de que en el billete, a diferencia que en el dinero de metal, aparecen firmas que lo hacen tanto moneda como documento, un billete de banco a finales del siglo XIX en España es un “artefacto” tan sorprendente, tan contradictorio, tan fértil para examinar cómo se escenifican en torno a él ciertas ansiedades finiseculares como las locomotoras.⁴

Los tratados de economía de la época anticipan ya muchas de las disquisiciones contemporáneas en torno a esa nueva realidad financiera. Mariano Carreras y González, por ejemplo, en su *Tratado didáctico de economía política* (1865), se hace eco de la acusación más grave y más común: los billetes son en el fondo moneda ficticia. Las *Cuestiones económicas* de Frédéric Bastiat, traducidas en 1860, se inician con las palabras de un economista apócrifo que, después de asistir a una comisión de hacienda en la que “se acaba de discutir un proyecto de ley sobre el papel moneda” (1), maldice el dinero en su totalidad. Y es que esta nueva modalidad del dinero termina de hacer evidente que éste “pone en pugna todas las ideas; hace equivocar los

medios con el objeto, el obstáculo con la causa, el alfa por a (sic) omega” (3).

España llega con retraso a toda la fascinación y toda la polémica que origina este cambio de metal por papel. Fernand Braudel cita al, además de filósofo, economista David Hume como uno de los primeros detractores del papel moneda (471). Goethe hace del billete materia dramática en su *Fausto* y, según Marc Shell, Marx, inspirado en él,

calls the transformation of coin into paper money more ideologically perverse than that of gold into coin because the former transformation is less visible and hence more easily misunderstood. (108)

Entre 1825 y 1875 en los Estados Unidos de América tiene lugar la famosa confrontación entre los *paper money men* y los *gold bugs* que es, más que un debate financiero, uno en el fondo “concerned with symbolization in general, and hence not only with money but also with aesthetics” (Shell 6). El oro empieza a descollar como el otro polo de una dicotomía que va más allá de las finanzas: el metal precioso tras el simple papel, su valor, su referente, lo que existe con anterioridad y permanece para que aquello que lo representa pueda, a su vez, valer y circular. El oro, ese “privileged bearer of meaning” (Goux, *Symbolic* 33), por cierto, está también en la rima XXVI.

Si el poema se abría con una alocución a la amada en la que se menciona el papel moneda, se cierra con otra en la que se afirma: “Tú sabes y yo sé que en esta vida, / con genio es muy contado el que la escribe, / y con oro cualquiera hace poesía” (12-14). En esos versos finales, el anti-materialismo del texto parece terminar de

constatarse. El oro se opone al genio, como cierta poesía escrita o, más bien, hecha por (¿con?) dinero se debe oponer a la que no motiva el afán de lucro. Aunque lo verdaderamente significativo aquí es el hecho de que Bécquer no distinga entre papel moneda y oro, de que no los oponga como el signo a su referente.⁵ Oro o billete, el dinero es materia y materialismo. Lo que hacía la imagen de los primeros versos de la rima era llamar la atención sobre la substancia y no la función del papel moneda. Visto de ese modo, se trata, en realidad, del viaje en sentido contrario al que describe Georg Simmel en su *Filosofía del dinero*, donde éste va de substancia a función. Por otra parte, en lo que se refiere a la imagen del oro en los últimos versos de la composición becqueriana, si bien el texto invoca el concepto de instrumentalidad (“con oro,” “con genio”), en él está también implícita cierta teoría del valor: el bien más codiciado (el genio), es inmaterial o, si se quiere, impagable. La lógica es, al cabo, rigurosamente económica: tiene más valor lo que más escasea.

Ahora bien, más que la expresa renuncia al mundo de la economía, es lo que la lírica tiene de práctica económica el aspecto que puede encaminar un análisis de la obra becqueriana en el que el poema sea un artefacto cultural menos inmediato (o “inmediado”). Pues si el billete se ha leído aquí como un nuevo artefacto cultural donde compiten discursos legales, artísticos y técnicos, habría que preguntarse también en qué sentido la lírica, el poema, se convierte asimismo en moneda [*currency*]. Y no sólo la del Duque de Rivas, quien, según Nombela, cobraba a real por verso, sino la de Bécquer mismo. Si una de las posibles lecturas becquerianas a contracorriente de la idealización

crítica que ha gozado su obra entraña ver en qué momentos su poesía se revela menos “atemporal,” es en el estudio de las condiciones de publicación y distribución literarias donde mejor se aprecia que esta poesía está bien anclada en esos finales decimonónicos.

La medida en la que el poema se transforma en mercancía [*commodity*] cobra una extraordinaria visibilidad si se recuerda que, entre más de una docena de rimas que se publicaron en la prensa en vida de Bécquer, cuatro aparecieron más de una vez. Se trata, sin duda, de una práctica normal durante la época. En las discusiones sobre la trágica suerte editorial corrida por la obra lírica becqueriana, sin embargo, se menciona muy poco. La que hoy conocemos como rima XXIII, por ejemplo, se publica tres veces (1861, 1865 y 1866) y en tres publicaciones distintas (*El Contemporáneo*, *El Eco del País* y *El Museo Universal*). Es más, en esa misma publicación en periódicos se puede ver reproducida la dinámica que plantea la imagen de la oda y el billete de banco. Tal y como esa rima aparece en *El Contemporáneo* el 23 de abril de 1861, el poema (sin transición, sin firma y con el título “A ella”) se encuentra literalmente *incrustado* entre una crítica teatral y una serie de noticias que incluye la suspensión de una corrida de toros y la llegada a Madrid de un nuevo embajador ruso. El poema se encuentra así rodeado de prosa, rodeado incluso de política, de lo mundano, cohabitando el espacio del periodismo, o el tipo de escritura que el poeta—se supone— escribe por dinero. La rima, en fin, se encuentra en mitad de una prosa que, en palabras de Shoshana Felman, representa “the expression of the changed function of language in the world of high capitalism”

(206). Tal y como se dispone gráficamente en el medio periodístico, no puede dejar de ser evidente que la lírica ocupa un espacio, literalmente, valioso. Si los poemas se pagaban por verso igual que los artículos por línea, los cuatro de la rima XXIII tienen un valor muy preciso.⁶

No deja de ser irónico que ésta sea precisamente la rima más “económica” de entre las becquerianas. Lo que el poema hace al fin y al cabo es establecer equivalencias, hablar de un valor de cambio:

Por una mirada, un mundo,
por una sonrisa, un cielo,
por un beso... , yo no sé
qué te diera por un beso.

Ella provee bienes concretos; él paga con abstracciones. La referencia obligada aquí es toda una subcategoría de la poesía amorosa occidental que recurre a metáforas económicas en las que la mujer “vale” o en la que se transforma o representa ciertos bienes para una voz por lo general masculina que a la vez se instituye en el garante de toda transacción simbólica. No lo que vale, sino el valor que representa es la distinción que el papel moneda introduce en el sistema de simbologías económicas. Asimismo, ese “ella” del título es signo que circula y que vale o significa porque tras él se encuentra el “privileged bearer of meaning” del “eterno femenino.” El anonimato del texto redundante en el mismo efecto. Si bien estamos ante una práctica habitual en la prensa del momento, la falta de firma acentúa lo que caracteriza a una lírica que hoy consideramos moderna o que inicia la modernidad lírica en español. La deixis, el carácter intercambiable o habitable que aportan los pronombres, cobra un mayor relieve en un medio en el

que firmar lo que se escribe tiene una importancia capital y en una lírica, la amorosa, que habla de ontología cuando habla de amor. Para clarificar semejante cadena de razonamientos es necesario acudir de nuevo a lo que Brian Rotman, llama “patterns of similitude, homology, structural identity, parallelism, and the like between various different signifying systems and codes” (x).

Como códigos paralelos u homólogos, las nuevas finanzas y la nueva lírica se enriquecen hermenéuticamente. Para aquéllas, el itinerario que propone Brian Rotman es el siguiente. El papel moneda nace como tal después de pasar por una etapa cuando la promesa del banco de pagar la cantidad estipulada se le hace a un individuo en concreto en un trozo de papel. Se trata de lo que Rotman llama “imaginary money” (22-26). Su circulación es todavía limitada. Su carácter nominal hace que el documento esté personalizado, que sea una promesa firmada de una institución a un individuo con nombre propio. Cuando se cambia ese nombre propio por la expresión “al portador,” lo que se hace en el fondo es introducir en el papel moneda el anonimato, la abstracción e incluso la deixis. El portador es la persona que posea ese trozo de papel en un momento determinado. Este proceso de sustitución es, siempre según Rotman, paralelo a otro procedimiento “pronominal,” el “punto de fuga,” en otra de las artes, la pintura (25).

Pues bien, el poema lírico y, en concreto, aquél que representa la enunciación de un enamorado anónimo a una amada sin nombre (o viceversa), es también esa suerte de pagaré que puede firmar y cobrar cualquiera. Bécquer no inventa ese proceso, pero es su obra lírica, como *cor-*

pus, como secuencia que se organiza en torno a una enunciación continuamente anónima, la que lo canoniza. De hecho, las más famosas “falsificaciones” en la lírica española tienen que ver con Bécquer. Y en lo que tienen de copia al fin descubierta les perdió la tentación de cambiar lo pronominal por lo nominal, el hablar de “Elisa” en vez de hablar de “ella”; el tener que inventarle un referente, una mujer “real,” a lo que en la lírica amorosa becqueriana es siempre, y en varios sentidos, “ideal.”⁷ O, tanto como ideal, apoyo ontológico, condición de posibilidad del ser tal y como se piensa y se arma desde la lírica. Y es que, en definitiva, toda esta confluencia entre lírica, billetes y, en general, finanzas puede verse como parte de ese vínculo conceptual entre auto-conciencia (o subjetividad en este caso) y papel moneda del que habla Žižek. El nivel de abstracción que trae consigo la noción del dinero de papel, lo que tiene de ente “ficticio,” la materialidad a la que refiere o que representa son cuestiones que desde su nacimiento han hecho pensar en una nueva relación entre el ser y las cosas y, por lo tanto, en una nueva concepción del ser mismo. Con abstracciones, materialidades y ansiedades representativas está enredada la lírica y el yo lírico becqueriano.

En todo caso, y volviendo a imágenes becquerianas conectadas con la imagen del billete de banco en la rima XXVI, termino esta sección con la que Julio Nombela nos ofrece al relatar los planes de Campillo, Bécquer y de él mismo para dejar Sevilla por Madrid en 1853 (308-13). El viaje, según Nombela, se plantea como una inversión en la que el capital son poemas. Los tres inversores debían literalmente depositar poemas en un arca

de madera. Con lo que se sacara de su futura publicación, se pagarían los gastos que los tres tuvieran en sus primeros meses en Madrid. En la contabilidad se especifica incluso la cantidad que van a necesitar para “amores” y la que han de destinar a obras de caridad. Bécquer es el que hace las cuentas. En la imagen que nos da de él Nombela, para el poeta sevillano escribir es invertir.

Si esta última imagen de Bécquer es central o accesoria en la construcción de lo que se ha llamado el “signo Bécquer,” es algo ciertamente debatible. Con todo, lo que no se puede negar es que estamos ante una “imagen becqueriana” muy relacionada con las posibles imágenes del Bécquer periodista que disfruta de su profesión y no la sufre, con la del Bécquer que pudo haber colaborado en la publicación de material pornográfico, y, como se verá a continuación, con las imágenes, con las instantáneas, de un Bécquer fotografiado: imagen del burgués más que del poeta.⁸

Por otra parte, la fotografía, como práctica social que, en palabras de Bourdieu, tiene el potencial de convertirse en “the objectification of the self image” (82), presenta obvios vínculos con la idea de la subjetividad misma, al igual que los presenta la circulación de un papel moneda que tanto amenaza al sujeto lírico obsesionado por anclarse en lo ideal como propone una nueva y única mezcla de abstracción, materialidad y representatividad. En otras palabras, la pregunta a partir de ahora es: ¿se puede ampliar “the parallelism between the circulation of meaning and money” (Rotman 104) hasta incluir en esa circulación la lírica y la reproducción mecánica del rostro o del cuerpo?

Instantáneas becquerianas

Si la sección anterior es parte de lo que se anunció como la conexión o intersección entre dos prácticas culturales de muy diferente índole, me ocupo ahora de los desencuentros entre otras dos: ¿Por qué no habla Bécquer de la fotografía de una manera significativa? ¿Por qué no distinga ningún valor simbólico en esa innovación tecnológica que, después de todo, está empezando a revolucionar la manera de mirar y re-inventar las relaciones del ser humano con la memoria?⁹ Walter Benjamin habló en su día de lo que, en traducción a la lengua inglesa, se conoce como “Some motifs in Baudelaire.” ¿Sería posible hablar asimismo de “Some *non-motifs* in Bécquer”? ¿Qué no está ostensiblemente ahí? ¿Qué ausencias significan? ¿Qué silencios tienen el valor de los silencios en música?

Digamos, como hipótesis, que la ausencia de la fotografía en la obra becqueriana representa el muy significativo silencio de quien no responde o responde a medias ante las novedades de una incipiente modernidad que impone decisiones en torno a lo que es arte y lo que es tecnología. Ésa es, evidentemente, la primera gran polémica en torno a la fotografía primitiva. En la crónica de esa controversia se repite el protagonismo de autores como Courbet, Lamartine, Delacroix y, sobre todo, Baudelaire.¹⁰ Antes de añadir a todos los anteriores el nombre de Bécquer, y con independencia de lo que se infiera de esta polémica de época, hay que hacer hincapié en el hecho de que la fotografía misma no depende enteramente de su condición de novedad tecnológica para que se la considere agente de

modernidad. La reproducción mecánica de la realidad no es, de por sí, “moderna.” Las nuevas tecnologías, al servicio de viejos modos de representación, subrayan el hecho de que lo que se ha creado es un nuevo aparato y no una nueva mirada. Qué se pone delante de la cámara y cómo se fotografía es lo que hace de ese artefacto algo más que un invento. Es también lo que haría que la fotografía entrara a formar parte de las discusiones en torno al papel del romanticismo dentro de la modernidad.

Limitando la discusión al caso de España, en la obra gráfica de Charles Clifford y Jacques Laurent, dos de los más reputados e influyentes fotógrafos del Madrid finisecular, las obras del Canal de Isabel II, la ingeniería ferroviaria, o la renovación de La Puerta del Sol son contemporáneas de las fotografías de la España pintoresca, *romántica* en su vena más conservadora.¹¹ Laurent, por ejemplo, anuncia la venta de “tipos españoles” y contribuye a que circulen imágenes no de la modernidad sino del costumbrismo. La “empresa” Laurent en realidad administra y rentabiliza a una escala hasta entonces desconocida lo que en un principio fue el impulso pintoresco y aun orientalista de *los transeúntes*, como denomina Lee Fontanella a los fotógrafos extranjeros que desfilan por España (82), generalmente rumbo a Andalucía. Lo pintoresco “se vende” y se vende en cantidades sin precedentes gracias, precisamente, a la fotografía: el nuevo invento no puede tener un uso ideológicamente más tradicional. Clifford y, en diferente medida, Laurent, son, en definitiva, dos casos más de artistas cuya producción se mueve entre la amalgama de realismo, costumbrismo y “nacional-romanticismo” que integra la por entonces incipiente modernidad española.¹²

Buena parte de la fotografía *de vistas* a finales del siglo XIX en España se puede caracterizar, por lo tanto, como una mirada nostálgica y, en buena medida, modernófoba. Así se encuentra en una de las colecciones de vistas más famosas de Clifford. Se halla en su *Photographic Scramble Through Spain* de la misma manera que se halla en la obra escrita de autores románticos; en la de Bécquer, sin ir más lejos. Clifford, de hecho, empieza el prólogo a la colección citada dando fe de una motivación muy parecida a la de Bécquer en su ambicioso proyecto de los templos de España. El fotógrafo de la reina se queja de la apatía de las gentes del país al dejar abandonado un patrimonio que es signo de un pasado glorioso y habla expresamente de fotografiar el esplendor perdido.¹³ Bécquer, por su parte, y con un tono mucho más religioso, busca rescatar “las glorias de nuestra nación,” que, en ruinas, “permanecen sumidas en una oscuridad profunda” (en Romero Tobar, *Rimas* 155). Por otra parte, sabemos que Bécquer se hacía acompañar de un fotógrafo en su visita a los templos que se incluían en su proyecto.¹⁴

El fotógrafo tiene en realidad una presencia que a menudo no deja huella en las redacciones de los periódicos de la época, ya que de sus fotografías se copian muchos de los grabados que los ilustran. Detrás de esos grabados está literalmente la fotografía. Bécquer, en su carrera periodística, convive con el fotógrafo, está expuesto a ese nuevo procedimiento técnico al que no le puede dar el nombre de arte, pero cuya existencia como reproducción mecánica de la realidad no le es del todo indiferente.¹⁵ En sus reflexiones en torno a esta nueva manera de reflejar la realidad, Bécquer no es ni tan explícito ni tan virulento como lo pueda ser Baudelaire.

En el artículo “Las dos olas,” el sevillano hace referencia, casi de pasada, a la inferioridad del daguerrotipo frente a la pintura.¹⁶ Pero es de nuevo en “Caso de ablativo” donde esa novedad cultural aparece de una manera más reveladora. En él, el tráfago de la estación se describe como:

ese cuadro de contornos tan difíciles de fijar que *la fotografía instantánea* apenas podría sorprender un momento para reproducirlo con toda su animación y su vida. (2: 660, énfasis añadido)

Es ésta casi la única ocasión en la que Bécquer cede a cierto uso retórico de la nueva tecnología, aunque sea de manera puntual y aunque sea, como en el caso del billete y el poema, para certificar sus limitaciones. El que hable de “fotografía instantánea” revela asimismo cuán metido está el poeta en el vértigo de una modernidad de la que sólo encontramos huellas de manera indirecta. Por esos momentos todavía está muy cercano el recuerdo de los largos períodos de exposición que la fotografía acaba de superar para convertirse en eso, en “instantánea,” que es la metonimia con la que todavía hoy llamamos a cada foto.

Pero las relaciones entre Bécquer y la fotografía tienen otro aspecto que, al igual que el episodio del arca, atañen a la circulación de las imágenes bequerianas. Como poeta Bécquer se hace pintar y la imagen que se corresponde con la que crea su lírica es la que salió del pincel de su hermano Valeriano. Ese es, según la poco objetiva opinión de Francisco de Laiglesia, el “verdadero” Bécquer.¹⁷ Por contra, de Bécquer se conservan al menos tres fotografías, todas de su época de censor de novelas o muy cercanas a ella. Según las

mejores cábalas biográficas, es ésa también la época en la que el escritor corrige el manuscrito que se perderá luego en el saqueo y subsiguiente incendio de la casa de su protector González Bravo. En Bécquer la cámara encuentra el burócrata, el burgués, y sus imágenes se encuadran en el nuevo género de las *carte de visite*, o retratos tarjeta. Sus imágenes, además, no las toma un fotógrafo cualquiera, sino la élite de los retratistas que trabajan en Madrid: el nombrado Jacques Laurent, Julián Martínez de Hebert y Ángel Alonso Martínez. Los dos primeros llegaron a ser fotógrafos de la reina y el último, junto con su hermano, agasajados por ella ya en 1869 (Souguez 250).

Los tres retratos becquerianos, sin duda, forman parte de esa multitud de imágenes que documentan la popularización y aun la democratización del retrato iniciada en los estudios parisinos de Disderi en los años 50 (Freund 57-58). Además (o por eso) las tres renuncian a individualizar al sujeto que posa. Las tres retratan más a la clase social que al individuo. En el análisis de Barthes,

la Fotografía empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo. (140, énfasis en el original)

La pose, por su parte, es lo que “fundamenta la naturaleza de la Fotografía” (138). Y, sin embargo, la fotografía comercial también nace como borrando la identidad y uniformando el cuerpo. En la foto de Alonso Martínez, un Bécquer barbudo posa vestido de etiqueta y con la chistera en la mano. Se ven sólo parcialmente dos de los accesorios comunes en

el estudio del retratista. Una aparatosa cortina y un sillón que podríamos llamar regio gesticulan hacia un espacio de lujo más allá del encuadre. Estamos ante la escenificación de cierto mini-drama de la movilidad social donde el cuerpo es la indumentaria, donde inscrita en esta pose, en esta imagen, se hallan las fuerzas económicas que encauzan la nueva tecnología. La imagen propia empieza a ser reproducible y empieza a ser “vendible.” Bécquer no se distingue en este retrato de los múltiples retratos que han de servir a un tiempo como presentación y como representación del individuo burgués. Antonio Flores, refiriéndose a la proliferación de álbumes de retratos en la sociedad de 1850, escribe:

[...] todos tenemos un álbum, o dos, o tres, o los que podemos llenar de retratos de los amigos; y cada uno de ellos tiene a su vez el nuestro. Porque de ese cambio recíproco prescinden pocas personas. Y el que no tiene amigos, como no puede prescindir del álbum de retratos, compra lo que quiere, lo que puede, porque ya nos venden a todos en pública almoneda. Sólo así es posible tener el retrato de todos los reyes, de todos los sabios, de todos los criminales, de todos los artistas y de todos los fenómenos del universo. Nadie se escapa de ser retratado y de ser vendido. (137-38)

La fotografía, en este caso como imagen de uno mismo que se intercambia y circula, es ya una nueva *cultural currency* en la que se está empezando a inscribir la imagen propia, junto con más de una ansiedad y algún deseo. Y es en el material en el que se inscribe o se revela, en el papel mismo y en su valor tanto literal como simbólico, donde terminan de reunirse las

diferentes hebras de estas reflexiones en torno a imágenes, poemas, billetes y fotografías becquerianas. Porque el papel, en definitiva, le otorga toda una nueva economía material y simbólica a la práctica fotográfica. De aquello que reproducía el daguerrotipo no se podía obtener copias. Cuando empieza a experimentarse con la fijación de la imagen en papel (Bayard en Francia, Talbot y su calotipo en Inglaterra) se crea asimismo la posibilidad de multiplicar la imagen fotográfica, la posibilidad de reproducir lo reproducible. Gracias al papel el nuevo artefacto circula más y de manera más rentable.

Circulación de la lírica (en la prensa escrita), de las imágenes, del dinero..., es este circular del papel como substancia, como material sobre el que inscribir, el que reclama protagonismo a finales del siglo XIX en España. En la colección de imágenes y relatos que se nos ha legado en torno a Bécquer, el poeta está siempre necesitado de papel y se anota escrupulosamente de dónde sale éste o cómo se consigue. Se escribe en libros de cuentas, en papel que desechan otros o en el que proporcionan los amigos. El primer libro de versos, anotaciones y dibujos que se conserva del poeta es un “libro de cuentas” de su padre.¹⁸ El *Libro de los gorriones*, donde se reconstruye de memoria las rimas perdidas, es un “libro de actas” que se le regaló al poeta en 1868 en la tertulia del Café Suizo (Montesinos, *Bécquer* 260). Francisco de Laiglesia describe como, para pagar una deuda, Bécquer “cogió varios pliegos de papel con [su] cifra” en los que escribe “Las hojas secas” (10). De Laiglesia se describe luego a sí mismo regalando todas las cuartillas en las que conservaba originales de Bécquer hasta quedarse sin ninguna, perdiendo, de hecho, manuscritos que más que papel, son ya moneda.¹⁹

Escaso como sustancia sobre la que escribir, el papel empieza, sin embargo, a abundar y a circular en el ámbito de las finanzas y la fotografía. En esos tres artefactos culturales que son el poema, el billete y la instantánea, el papel y lo que se inscribe o se revela en él, junto con las nociones de valor, representación y subjetividad se encuentran y se desencuentran y, al cabo, producen o proyectan imágenes de la paradójica modernidad decimonónica española que tiene a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer como su más rentable capital cultural.

Coda

“Was it purely by chance,” se pregunta Jean-Joseph Goux, “that the crisis of realism in the novel and in painting coincided with the end of gold money?” (*The Coiners* 3). ¿Es sólo casualidad que el nacimiento o la consolidación de un sujeto lírico amenazado tanto por el materialismo como por la materialidad coincida con el de la circulación de papel moneda y con el de la fotografía comercial? Con un conjunto deliberadamente misceláneo de imágenes becquerianas como objeto de análisis, se ha querido aquí al menos apuntar todo aquello que pueda hacer menos casuales las conexiones entre lírica, papel moneda y fotografía.

Casi un siglo después de su muerte, una última imagen becqueriana vuelve a imbricar significativamente poesía, moneda y representación visual. Bécquer, el Bécquer pintado y no fotografiado acabó impreso en papel moneda. El poeta valía 100 pesetas en la emisión de 19 de noviembre de 1965. Como parte de esas ansiedades representativas de las que participa la impresión de papel moneda y su

relación con el colectivo nacional (y los billetes de euro son una muestra reciente), Bécquer, o la encarnación de la lírica y el anti-materialismo, termina inscrito en un billete de banco. La instantánea finalmente pierde ante la pintura a la hora de hacer que el poeta lírico español por excelencia pase de mano en mano, se convierta, él mismo, en moneda.

Notas

¹ De Russell P. Sebold es el análisis más detallado de esta rima (239-40). Véase también Mizrahi, Villaronga y García Montero.

² En tal formulación debe resonar la distinción demaniana entre “retórica” y “gramática” y cómo se prima aquélla como el espacio significativo que no agota ésta. O, en sus propias palabras: “Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration” (10).

³ No voy a tener espacio para adentrarme en la historia del billete como lugar privilegiado de representación y, más en concreto, de representación nacional. En esa dirección apuntaba Ángel Rama cuando, con motivo de un estudio precisamente sobre la poesía de José Martí, se detiene en el papel moneda:

La imagen patricia o la imagen monárquica de las emisiones oficiales pudo aparecer como un modo de otorgar confianza a un simple papel, pero sobre todo fijó el enlace entre el mercado económico y el ordenamiento estatal convalidador de la legalidad: los negocios operaban bajo el amparo de las imágenes que simbolizaban el poder máximo del Estado. Este se trasuntaba en imágenes que aseguraban el valor de cambio. (246)

⁴ A la rareza del nuevo “artefacto” contribuye sin duda su poca circulación inicial y un uso en principio limitado a transacciones de sumas muy elevadas. En un principio, además, sólo se imprimen en Madrid y la circulación de billetes en provincias es muy reducida. Sin embargo, hacia 1871

ya circulan unos 320 millones de reales en billetes (*Los billetes* 57). Las cantidades, además, se van haciendo cada vez más “manejables.” En todo caso, es seguro que Bécquer nunca manejó el papel moneda como estamos acostumbrados a manejarlo hoy en día; lo que hace todavía más extraordinario y más significativo que el dinero de papel aparezca en una de sus rimas.

⁵ En el mini-género académico que constituye la comparación de Martí con Bécquer, este sería uno de los aspectos más curiosos en cuanto a su actitud ante el materialismo decimonónico. Así reflexiona de nuevo Rama en torno al cubano:

Cuando Martí escribe, el papel moneda todavía no había alcanzado, como en nuestro tiempo, a confundirse con la naturaleza: era una invención todavía desconcertante. Pocas experiencias más curiosas del modo en que el tesoro pareció volverse un símbolo volátil que la introducción del papel moneda, que puso en manos de los ciudadanos un trozo de papel sustituyendo el oro y la plata. Ese oro, que ‘en la sólida sustancia del metal encierra toda la riqueza material,’ en su forma de mediador de la circulación sufre toda una suerte de injurias; se le ha roído e incluso reducido a simple pedazo de papel simbólico,’ anotaba Marx a mediados de siglo. Y en la Conferencia Monetaria de Washington de 1891, el delegado José Martí habla sin cesar de oro y plata y no ‘del carácter meramente fiduciario y convencional de la moneda de papel.’ (245)

⁶ Sólo con las memorias de Nombela como fuente, la variedad de formas en las que se pagaba al autor en la prensa de finales del XIX hace difícil generalizar sobre este lugar privilegiado de confluencia entre la escritura y la economía. A Nombela le pagan “a duro por columna” en la confección de un diccionario enciclopédico (312), a peseta por pliego en una traducción del Brocense (343)—si bien el papel corre de cuenta del traductor—y a treinta o cuarenta reales por romance de ciego. Sin embargo, también se podía estar asalariado y hay

que recordar que Bécquer fue director literario de dos de las revistas ilustradas en las que publicó rimas, *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid*.

⁷ Para conocer los detalles de esta impostura, véase Montesinos (“Adiós a Elisa Guillén”).

⁸ Las referencias aquí son un pasaje de la segunda de las “Cartas desde mi celda” y la polémica en torno a la participación el álbum de acuarelas *Los borbones en pelota*. En la primera se escribe:

[...] recuerdo el afán de las últimas horas de la redacción, cuando la noche va de vencida y el original escasea; recuerdo, en fin, las veces que nos ha sorprendido el día corrigiendo un artículo o escribiendo una noticia última sin hacer más caso de las poéticas bellezas de la alborada que de la carabina de Ambrosio. (2: 388)

Sobre la controversia en torno a la obra gráfica, véase la introducción a su edición contemporánea (Pageard) y Rubio.

⁹ El autor desconocido citado por Walter Benjamin lo expresa de la siguiente manera:

Humanity has also invented, in its evening peregrinations—that is to say, in the nineteenth century—the symbol of memory; it has invented what had seemed impossible; it has invented a mirror that remembers. It has invented photography. (688)

¹⁰ Sobre tal polémica hay ya múltiples fuentes. Una de las clásicas es Freund (67-76). De los cinco textos con los que el daguerrotipo se introduce en España, dos son adiciones a “libros de texto” de física (Kurtz y Ortega 28), lo que hace algo más clara la inmediata clasificación del arte del daguerrotipo como, en esencia, procedimiento científico.

¹¹ Para la actividad de estos dos fotógrafos y el significado de su obra, el texto fundamental es el de Lee Fontanella.

¹² Las diferencias entre los dos fotógrafos podrían resumirse como la que hay entre el fotógrafo artista y el de oficio, según las conceptualiza Gisèle Freund (47). Aunque el inglés también estableció un sistema de venta por suscripciones de sus “vistas españolas,” el simple hecho de que no tuviera,

como Laurent, todo un equipo de fotógrafos, le da a su obra un carácter más personal. El término “national-romantic” está tomado de Philip W. Silver.

¹³ Clifford habla de:

[subjects historically interesting,] mementos, which, owing to the political changes the country has suffered, and suffers, and to a sad apathy and want of interest for their preservation, are daily becoming more rare, a fact greatly to be regretted. (3)

¹⁴ La noticia es del periódico madrileño *La Discusión* en 1957:

Domingo, 16 de agosto. Uno de estos días han salido para Toledo, con objeto de sacar las vistas de aquella Santa Iglesia Catedral, primada de las Españas, los señores don Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los directores de la *Historia de los templos de España*, don Bernardo Caro, fotógrafo de la misma, y el dibujante señor Núñez de Castro. (en Montesinos, *Bécquer* 345)

¹⁵ Como corroboración estrictamente biográfica de este seguro contacto de Bécquer con el nuevo invento se puede subrayar que, el marqués de Valmar, uno de los pioneros de la fotografía (del daguerrotipo en este caso) en el Madrid del XIX era, según Montesinos, íntimo de los Bécquer (*Bécquer* 291). En su poder se hallaba una de las tres fotografías de Bécquer a las que se hará referencia a continuación. Entre sus amistades de más renombre y de una más alta posición social, Bécquer tenía aficionados de peso a la fotografía.

¹⁶ El artículo se presenta en forma de discusión entre un periodista y un pintor y en él se le pregunta al pintor: “Es decir [...] ¿que usted cree que un retrato [...] no es más que una fotografía ilustrada?” (2: 1028).

¹⁷ Francisco de Laiglesia nos proporciona la historia comentada de las reproducciones de la imagen de Bécquer que acompañan las primeras ediciones de sus obras. En la segunda, el editor Fernando de Fe encarga un retrato del poeta. Termina haciéndolo el dibujante Povedano, quien:

[combinó] a su gusto la imagen que había de publicar, y así salió reproducida a continuación que me causó

muy mal efecto: ediciones posteriores la reprodujeron y más tarde Coullaut Valera la aceptó también para esculpir el busto de su monumento. De este modo se ha extendido y popularizado un retrato de Bécquer que no se parece al original, que altera la impresión que debe tenerse de su fisonomía y que no armoniza con la del autor de las rimas. La barba lisa y recortada de la estatua, el pelo rizado de su cabellera, dan carácter burocrático y comercial al rostro fatigado, a la barba desigual, al conjunto expresivo y vivaz de su verdadero semblante. (15)

Como señala Montesinos (*Bécquer* 326), Laiglesia desconoce, o no quiere reconocer, que el dibujo está basado en la ampliación fotográfica del cliché de Alonso Martínez realizado por J. Mon.

¹⁸ Publicado por Romero Tobar en su integridad en 1993.

¹⁹ Escribe de Laiglesia:

Yo recogí las cuartillas originales y las conservé con esmero muchos meses, pero Sidorowitch, secretario entonces de la Embajada de Rusia, tradujo al francés y al ruso las poesías [...] y al agradecerle sus actos le entregué las cuartillas de ‘Las hojas secas’ en recompensa de su conducta. Después he ido dando a unos y a otros las pocas cartas originales que tenía, la última a los Quintero, que por tantos títulos la merecían. (11)

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Bastiat, Frédéric. *Cuestiones económicas*. Trad. Roberto Robert. Madrid: La Tutelar, 1860.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. 2 tomos. Madrid: Turner, 1995.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard UP, 1999.
- Braudel, Fernand. *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*. Tomo 1 de *The Structures*

- of *Everyday Life: The Limits of the Possible*. 3 tomos. Nueva York: Harper and Row, 1981.
- Bourdieu, Pierre. *On Photography: A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Carreras y González, Mariano. *Tratado didáctico de economía política*. Madrid: Imprenta y librería de M. Guijarro, 1865.
- Clifford, Charles. *Photographic Scramble Through Spain*. Londres: A. Marion, s. f.
- . *Vistas de las presas y demás obras del Canal de Isabel II*. Madrid: 1858. Edición facsímil con introducción de Antonio Bonet Correa. Madrid: Poniente, 1984.
- De Laiglesia, Francisco. *Bécquer (sus retratos)*. Madrid: Voluntad, 1922.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven y Londres: Yale UP, 1979.
- Felman, Shoshana. "Benjamin Silence." *Critical Inquiry* 25.2 (1999): 201-34.
- Flores, Antonio. *La sociedad de 1850*. Ed. e intro. Jorge Campos. Madrid: Alianza, 1968.
- Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones el Viso, 1981.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- García Montero, Luis. *Gigante y extraño: las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Trad. Jennifer Curtiss Gage. Norman y Londres: U of Oklahoma P, 1994.
- . *Symbolic Economies: After Marx and Freud*. Trad. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Kurtz, Gerardo e Isabel Ortega, eds. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional. Ministerio de cultura. Dirección general del libro y bibliotecas. Madrid: Ediciones el Viso, 1989.
- Laurent, Jacques y José Martínez Sánchez. *Obras públicas de España: Vistas fotográficas*. Madrid: [ca. 1867]. Edición facsímil. Introducción de Antonio Bonet Correa. Madrid: Poniente, 1984.
- Los billetes del Banco de España: 1782-1979*. Madrid: Banco de España, 1979.
- Mizrahi, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1998.
- Montesinos, Rafael. "Adiós a Elisa Guillén." *Ínsula* 1 (1970): 10-12.
- . *Bécquer: biografía e imagen*. Barcelona: Editorial RM, 1977.
- Nombela, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Tebas, 1976.
- Pageard, Robert, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó, eds. *SEM: Los borbones en pelota. Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego y otros artistas y escritores*. Madrid: Compañía literaria, 1996.
- Rama, Ángel. "Indagación de la ideología en la poesía: los dísticos seriados de *Versos Sencillos*." *Literatura y sociedad*. Ed. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Hachette, 1983. 209-56.
- Romero Tobar, Leonardo, ed. *Gustavo Adolfo Bécquer: Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*. Barcelona: Puvill Libros, 1993.
- . *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Rotman, Brian. *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*. Nueva York: San Martin's Press, 1987.
- Rubio, Jesús. "En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los borbones en pelota*." *El Gnomon* 3 (1994): 65-91.
- Sebold, Russel P., ed. *Rimas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Shell, Marc. *Money, Language and Thought*. Berkeley y Los Angeles: U of California P, 1982.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 1997.
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*. Londres, Henley y Boston: Routledge y Kegan Paul, 1978.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2001.

Villaronga, Jordi. "Gustavo Adolfo Bécquer: poética e ideología." *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540 (1995): 7-22.

Zizek, Slavoj. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke UP, 1993.



F 10 DE MONEDA Y TIMBRE

