

MATERIALES Y GUÍA PARA EL COMENTARIO DE
«EL TREN EXPRESO»,
DE RAMÓN DE CAMPOAMOR

Miguel Ángel GARCÍA
(*Universidad de Granada*)

Tiene interés volver a preguntarse por lo que ocurre con la poesía española en un tiempo como la segunda mitad del siglo XIX, dominado a grandes rasgos por la mentalidad «positiva» y el triunfo de la novela como género bajo los paradigmas realistas y naturalistas. El lugar de los poetas entre el Romanticismo y el Modernismo desde siempre fue considerado como inhóspito. No es casual que por entonces se discutiera si la «forma poética» estaba llamada a desaparecer. O que Clarín sentenciara que sólo había en aquellos momentos «dos poetas y medio» (en Beser, 1968: 185-186). Décadas de burguesía y de moralismo poético familiarista se tradujeron en la casi asfixia de lo «lírico».

Entre las voces y tendencias que coexisten durante esos cincuenta años de los que se ocupó José María de Cossío (1960) y después Marta Palenque (1990), y que discurren por las recientes antologías de Jorge Urrutia (1999) o de Navas Ruiz (2000), sobresalen una serie

de nombres claves: Bécquer y Rosalía como apertura más que como cierre (habría que ir desechando en su caso etiquetas inservibles como la de *postromanticismo* en favor de otras como *modernidad*) de todo un mundo poético, pero también Ramón de Campoamor (1817-1901) como signo inequívoco de los tiempos. Hoy por hoy, después del largo purgatorio al que se vio sometido y tras la revalorización que ha experimentado por parte de la crítica (Gaos, 1969; Cernuda, 1957; Borja, 1990; Bonet, 1994; Montolí, 1995; Lombardero, 2000) y de la «poesía de la experiencia» (García Martín, 1995), su nombre resulta indispensable para abordar y discutir, a partir de una producción y una teoría poética concretas, el concepto de *poesía realista* con el que ha trabajado la historia literaria.

1. Campoamor es un poeta que atraviesa casi todo el siglo XIX: parte del Romanticismo y se asoma al umbral del Modernismo, sin llegar a participar de él. Pensemos en la ironía con que Darío (1998) habla en 1899 de todas las gestiones para su coronación al modo de Zorrilla. Desde este ángulo de visión son muchas las posibilidades que abre su producción literaria para ilustrar las secuencias de la poesía moderna y contemporánea. Pues últimamente se viene insistiendo, creemos que con razón, en el carácter contemporáneo de Campoamor, en la actualidad de su pensamiento poético. No es desdeñable la idea de que Campoamor representa otra forma de inscribirse en la modernidad, quizás menos decisiva que la de Bécquer, pero a la postre igualmente digna de estudio. Basta con recordar su voluntad de romper con el lenguaje preconcebidamente poético que legaron los románticos a las promociones que vinieron después, punto de arranque del «rescate» que sobre sus intenciones poéticas operó Cernuda.

Pero no es únicamente este hallazgo fundamental de la poética campoamoriana (algo que sin duda lo aproxima a Bécquer) lo

que puede interesarnos. Importan además las contradicciones de la norma poética realista, la forma en que Campoamor asume el conflicto entre las *dos modernidades* de las que habla Calinescu (1991): la literaria y la burguesa. Bécquer es el romántico oscuro y el bohemio; Campoamor es el burgués acomodado que se sirve de la ironía y del humor para dejar las cosas como están, pese a sus dudas y escepticismos (García Montero, 2000). Varias son las razones, así pues, que existen para releer a Campoamor y para reservarle un lugar en la historia de la literatura española contemporánea. Los materiales y la guía para el comentario de «El tren expreso» que a continuación presentamos sólo constituyen una forma, como otra cualquiera, de defender la convicción anterior apoyándola en planteamientos histórico/literarios de corte en última instancia sociológico, abiertos al diálogo de la literatura con la sociedad, la ideología y la historia.

¿Qué se puede decir de «El tren expreso» en relación con la poética y la poesía campoamorianas? ¿Qué conclusiones se deben extraer de la lectura y análisis de este *pequeño poema*? ¿Se evidencia en él de algún modo el desajuste entre los propósitos de renovación expresiva de los que hace gala Campoamor en su *Poética* (1883) y la realización práctica de los textos? ¿Hay suficientes razones para negar, como ha hecho la crítica, el carácter *realista* del poema? ¿Es por el contrario un poema romántico? ¿Qué elementos, en cualquier caso, lo convierten en un texto de la segunda mitad del XIX? Obviamente estas preguntas sólo pueden responderse a partir del texto, respetando su lógica interna y su forma de hablar en la historia. No es cosa de aplicar un inflexible esquema de comentario, detallado punto por punto y atento a los tradicionales aspectos que tienen que ver con la «forma», por un lado, y con el «contenido» por otro. Más que nada, lo que se busca es defender la *interpretación*, apostar por la

vigencia de los significados mediante la actividad de una lectura crítica e histórica.

2. Para introducir al lector en el comentario del poema resulta conveniente ponerle al alcance una serie de materiales. Por ejemplo, ciertas precisiones del autor o las lecturas que del texto ha ido realizando la crítica más solvente. Nos podríamos servir de las siguientes en el caso que nos ocupa: Campoamor indica en su *Poética* que con los *Pequeños poemas* ha querido dar cuerpo a unas composiciones que reuniesen todos los géneros poéticos, desde el epigrama y el madrigal hasta la oda y la epopeya. Su intención ha sido revolucionar con ellos la forma poética:

Si en las *Doloras* el fondo lo es todo, sin que la *forma externa* entre en ellas como elemento esencial, al escribir los *Pequeños Poemas*, donde la forma tiene que ser amplia, fácil y natural, me vi en la necesidad de proscribir el antiguo lenguaje poético, en el cual, por precisión, había que llamar *fúlgido* al sol y *cándida* a la luna. (Campoamor, 1995: 62; subrayados del autor).

Los primeros *Pequeños poemas* que escribe Campoamor habían visto la luz en 1872. Junto a las *Doloras* (1846, muy aumentadas en ediciones posteriores) y las *Humoradas* (1886) constituyen la base de su sistema poético, que él mismo, en otro pasaje célebre de la segunda edición de la *Poética* (1890), define así: «¿Qué es *humorada*? Un rasgo intencionado. ¿Y *dolora*? Una humorada convertida en drama. ¿Y *pequeño poema*? Una dolora amplificada. De todo esto se deduce que mi modo de pensar será malo, pero como ya dije alguna otra vez, no se me podrá negar que por lo menos es lógico» (Campoamor, 1995: 50). El núcleo de

esta lógica poética viene dado, pues, por la dolora, simplificada en sus rasgos intencionales por lo que se refiere a las humoradas y amplificada en el caso de los pequeños poemas. De la dolora da Campoamor una definición más exacta —que conviene recordar para obtener una visión cabal del género— cuando corrige a Alarcón en estos términos: «El señor Alarcón asegura ‘que una *Dolora* es un drama en veinte versos’. Pero, como dicen los abogados, la definición de mi compañero es *deficiente*. Lo del drama es exacto, pero, para ser *Dolora*, en ese drama particular se ha de resolver, por medio del sentimiento o de la idea, un problema universal» (Campoamor, 1995: 59). Los asuntos de las *Doloras*, sigue diciendo,

hay que sacarlos de esos cuadros antitéticos que se presentan lo mismo en lo físico que en lo moral y que, según los casos, se suelen llamar *contrastes de la vida*, *burlas de la suerte*, *castigos de la Providencia*, *ironías del destino*, etc. (subrayados del autor; p. 59).

Queda claro, desde el principio, que Campoamor insiste en el carácter dramático de la dolora. Lo acabamos de ver: toda dolora encierra un drama particular que adquiere validez universal y que aparece brindado por determinadas antítesis en el terreno de lo físico o de lo moral. A la vez conviene tener en cuenta la idea de que en las doloras el fondo lo es todo. Pues, como afirma en la segunda edición de la *Poética*, en este caso «el metro no constituye género», de suerte que se han equivocado quienes han tratado de someter las primeras doloras a las reglas de una retórica convenida, clasificándolas por su «contextura externa» en epigramas, letrillas o epitafios, olvidando con ello «el lazo interno común que las unía en el fondo, que era la intencionalidad» (Campoamor, 1995: 52).

Todo esto tiene que ver con lo que Campoamor llama el «arte por la idea» o «arte trascendental», que opone al «arte por el arte»:

Siéndome antipático el arte por el arte, y el dialecto especial del clasicismo, ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta en el lenguaje común, revolucionando el fondo y la forma de la poesía, el fondo de las *Doloras* y la forma con los *Pequeños Poemas*.

Sí, no sería del todo franco si no declarase que, al contrario de los críticos al menudeo que por cortedad de miras se declaran amantes del *arte por el arte*, lo cual bien traducido quiere decir que ellos son partidarios de la *insignificancia en el arte*, yo soy apasionado, no de lo que se llama el arte docente, sino del *arte por la idea* o, lo que es lo mismo, del arte trascendental.

El *arte por el arte* sólo se ocupa en lo formal, lo particular y transitorio. Y ¿quién duda que es más importante el arte trascendente, el *arte por la idea*, que se ocupa en lo que es esencial, universal y permanente? (Campoamor, 1995: 61-62; subrayados del autor).

Tanto las *doloras* como los *pequeños poemas* obedecen a ese designio universalista y trascendental que representa el arte por la idea, atento al fondo, y que los aleja del arte por el arte, ocupado sólo de lo formal: «En el arte no hay más que dos géneros, el substancial y el insubstancial. Por eso he procurado también que en el fondo de los *Pequeños poemas*, lo mismo que en las *Doloras*, palpitate algo de lo incondicional absoluto humano»

(Campoamor, 1995: 63). Sólo que los pequeños poemas dan un paso más allá e intentan revolucionar la forma proscribiendo, como veíamos antes, el «antiguo lenguaje poético»:

Aunque soy tan conservador, ruego que se me perdone si, como digo, he tratado de revolucionar el fondo de la poesía con las *Doloras*, porque desprecio lo insubstancial, y la forma de los versos con los *Pequeños Poemas*, porque el antiguo lenguaje *erudito* acaba inevitablemente en *culto*, y porque la forma poética tradicional me parece convencional y falsa, y yo declaro que toda mentira me es del todo insoportable.

Y como a mí se me pide hasta la razón de los títulos de mis obras, se me ha censurado mucho porque no he llamado *Poemitas* a los *Pequeños Poemas*. No les he llamado poemitas porque el diminutivo da a estas obrillas un carácter de candor infantil de que carecen». (Campoamor, 1995: 62).

La cuestión del lenguaje poético deviene esencial. Quizás el gran hallazgo de Campoamor, lo que lo vuelve un poeta moderno y lo acerca a nosotros desde su lejano siglo XIX, es la distancia que trata de abrir al menos desde el punto de vista teórico —otra cosa es su práctica poética concreta, doblegada por el prosaísmo como señalan Cernuda y tantos otros— con ese lenguaje poético culto y erudito para defender, por el contrario, el uso de la naturalidad y del lenguaje común. Hasta tal punto que el propio Cernuda (1957) lo relaciona con Wordsworth, Gaos (1971) lo convierte en un antecedente de Eliot y ciertos poetas de los 80 vuelven los ojos hacia su narrativismo, su realismo de base experiencialista y

los tonos coloquiales de sus poemas. En esa revalorización, lógicamente, coincide el juicio crítico de Ángel González (1987: 55), tan próximo a su práctica poética:

Para valorarlo con justicia, es preciso recordar que Campoamor, nacido el mismo año que Zorrilla y apenas ocho años más joven que Espronceda, se inicia como poeta durante el auge del Romanticismo, en uno de esos momentos en los que el lenguaje poético, excesivamente alejado de la lengua hablada, de la lengua de todos, tiende a convertirse en una jerga amanerada y —lo que es peor— hueca, inexpresiva. Campoamor advirtió a tiempo ese peligro, y reaccionó en contra con admirable lucidez y puntualidad: ése es su gran mérito.

Nadie, por supuesto, se adhiere del todo a los presupuestos de la poética y la poesía campoamorianas, pero de algún modo los propósitos del autor son valorados positivamente en la línea del Machado que traduce la frase ampulosa «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa» por la más conversacional y cotidiana «Lo que pasa en la calle». Otra vez la *Poética* nos ofrece a este respecto unos materiales preciosos:

No habrá poesía lírica tan general como se concibe hoy día, mientras no se apliquen las leyes que la mecánica emplea para dar firme asiento a los cuerpos, ‘bajar el centro de gravedad y ampliar la base de sustentación’, o, lo que es lo mismo, no levantar demasiado el tono y escribir como el Romancero en el lenguaje del pueblo. [...]

La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras. (Campoamor, 1995: 125 y 128).

Las cosas no pueden estar más claras: la poesía no tiene por qué tener un «dialecto artificial» —al que Campoamor llama «hijo bastardo de la lengua madre»— dentro del «idioma natural»; el culteranismo es muy fácil, mientras que lo difícil es escribir con naturalidad; la poesía se acerca a la prosa, con el consiguiente peligro de prosaísmo, del que el autor es consciente: «Todos somos amigos del buen tono y confieso que los escritores prosaicos estremecen a la naturaleza en general y a mí en particular» (p. 129). Pero la voluntad de aproximar la poesía al lenguaje hablado no admite vuelta de hoja:

Recomiendo la contestación de un escritor que preguntándole cuál era el secreto de la encantadora naturalidad de su estilo, contestaba: ‘Yo escribo como hablo; me dicto a mí mismo, y voy copiando mis palabras’. La superchería de lo que se llama altisonancia y el remilgo del lenguaje, jamás permitirán que nuestra poesía sea popular. (p. 129).

Claro que Campoamor, sobre confundir la prosa con lo que hablamos, acerca uno y otro lenguaje hasta extremos difíciles de aceptar: «Se ve, pues, que el lenguaje hablado puede no separarse casi en nada del lenguaje poético escrito. Sin más que colocar las mismas palabras de la prosa de modo que tengan ritmo y rima, resulta lo que se llama verdadero lenguaje poético» (p. 133). Por

ese camino llega incluso a afirmar que «El estilo natural es la mejor prueba de la hombría de bien de un literato» (p. 170). Pero lo que nos importa de todo esto es que esa lucha contra lo que llama el lenguaje poético convencional, artificial y falso, y a favor de otro lenguaje que no se separe del «modo común de hablar», ha estado muy presente según su propia confesión a la hora de escribir los *Pequeños poemas*: «La última colección de los *Pequeños poemas* es una ratificación de la doctrina que predico. Si alguno pone en prosa el contenido de una de las páginas de aquel libro y puede expresar todas sus ideas con más naturalidad y con menos palabras, le regalo una Venus de Milo que yo aprecio mucho» (p. 166). Y sin embargo la rotundidad de Campoamor contrasta con los resultados que arroja un análisis detenido del lenguaje empleado en «El tren expreso».

3. En su artículo dedicado específicamente a «El tren expreso», indica Joaquín Marco:

El tren expreso no coincide con la filosofía de Campoamor, con su concepto de la vida. Se ha presentado erróneamente como un ejemplo de poesía realista y resulta ser todo lo contrario. Es un alarde de idealismo extremado, hasta el punto de que el sentimentalismo retrocede hasta el Romanticismo. Porque el poema no está basado en la observación de la realidad, ni sobre su crítica —ni siquiera en un plano descriptivo—, sino en la imaginación. (Marco, 1963: 116).

Tras buscar en las narraciones en verso de los *Pequeños poemas* las técnicas del realismo novelesco, la minuciosa observación, la descripción, R. P. Sebold (1994) concluye asimismo que Campoamor

no es realista. En lugar de filtrarse por los procedimientos realistas de la novela galdosiana, la realidad social de la época de Campoamor, la realidad prosaica de la clase media entra según Sebold en los *Pequeños poemas* gracias a la correspondencia entre los problemas sociales y morales y los personajes que los exhiben en los textos. Pero no conviene identificar ingenuamente el realismo, como de alguna manera hacen Marco o Sebold, con los procedimientos de la novela realista, ni hacer equivaler el idealismo *more campoamoriano* con el idealismo romántico. Como escribe Mainer (1969), Campoamor sólo se entiende en el contexto del realismo decimonónico y, más aún, en las necesidades del público burgués de la Restauración. El realismo de Campoamor se explica mejor, en efecto, a la luz de la ideología burguesa de la Restauración, a la luz de las necesidades literarias e ideológicas de la clase media en ese momento.

Puede ser útil entonces acercarse a las observaciones de Galdós sobre la novela contemporánea en España (1870) y a su discurso sobre la sociedad presente como materia novelable (1897). En el primer texto indica que no tenemos novela en España porque somos unos idealistas desaforados, más propensos a imaginar que a observar, mientras que la vieja Europa ha ido aficionándose cada vez más a la realidad. La novela es el más complejo y múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el ofrecido por la antigua jerarquía nobiliaria, ya muy poco caracterizada. Ha de ahormarse a todo el cuerpo social, poner en contacto, como están en la vida, todas las clases sociales. Pues ya la sociedad que retrata Mesonero es casi tan antigua como la de Quevedo. La *clase media* es el gran modelo, la fuente inagotable para la novela. Es la base del orden social, afirma Galdós. En ella está el hombre del siglo XIX, con sus virtudes y sus vicios. La novela moderna ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el

fondo de esa clase, de la incesante agitación que la conmueve (la imagen galdosiana es la misma que desarrollan bajo otra óptica Marx y Engels en 1848). Pues, continúa diciendo, esa clase posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual que da origen a tantos dramas en las relaciones humanas. En la vida exterior o política, a la ambición desmedida de progreso y al positivismo; en la vida doméstica, a la constante preocupación por la organización de la familia. Novela realista e ideología burguesa van cogidas de la mano (Pérez Galdós, 1999: 123-139). El segundo escrito, que constituyó su discurso de ingreso en la RAE, no es menos explícito: Pérez Galdós advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia. La clase media, que no tiene aún existencia positiva, es la aglomeración de individuos procedentes de las clases superior e inferior; de la familia plebeya, que sube, y de la aristocrática, que baja. Pero este estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha traído días de anemia para la novela en España, sino que ha favorecido el desarrollo de tan hermoso arte (Pérez Galdós, 1999: 218-226).

No sólo la clase media se convierte en materia novelable, también en materia poetizable. No otra cosa es lo que encontramos en el realismo campoamoriano: la sociedad y la ideología burguesa como materia poetizable. Luis García Montero (2000) ha situado muy bien al poeta en el ambiente burgués y moderado de la Restauración: Campoamor representa el espacio cultural en que el romanticismo conservador español busca la sencillez de los sentimientos como un ámbito sin fisuras graves, amoldado a la sociedad y ajeno a cualquier arrebató pasional que implique un desorden individual o colectivo peligroso. Don Ramón ocupa el centro de la asimilación interesada del positivismo, de esa mentalidad de la que se sirve la burguesía en la sociedad moderada española para desacreditar las utopías revolucionarias, las pasiones

exaltadas del romanticismo liberal. En consecuencia, su mundo ideológico es el de la burguesía de la Restauración que ha establecido un pacto con los poderes del pasado.

Paralelamente su mundo poético de escepticismos, consejos, ironías, versos cotidianos y humorísticos, protagonizados por un personaje lírico curtido por la experiencia (decía Cernuda que Campoamor nunca parece haber sido joven), su filosofía doméstica o su familiarismo pequeñoburgués, desautorizan las grandes pasiones, las promesas desestabilizadoras, para invitar a integrarse en la realidad. No la realidad de las novelas galdosianas, dedicadas a reflejar esa clase media aún no perfilada, aún no suficientemente constituida para que cuaje la posición política liberal que mantiene Pérez Galdós, sino esa otra realidad a la que se ajusta la alta burguesía de la Restauración que ha conquistado el poder político y ha pasado la página de la Revolución de septiembre. La *santa realidad*, en definitiva, de la que habla Campoamor en el poema así titulado: «El despreciar lo real por lo soñado, / es una gran quimera; / en toda evolución de lo creado / la materia al bajar sube a su esfera. / Por gracia de las leyes naturales / se elevan hasta el cielo / cuando logran tener los ideales / la dicha de arrastrarse por el suelo» (Campoamor, 1996: 210). Idealismo a ras de suelo, realismo en diálogo constante con las ideas. En esto consiste el arte poética de Campoamor. De su mundo literario e ideológico lo que se deduce, en palabras de Luis García Montero, es una «verdadera moral del ahorro sentimental», aunque los sentimientos que Campoamor pone en curso, como poco a poco veremos, no se reducen sin más al amoroso.

Los planteamientos anteriores en torno a las ideologías vital y poética del autor abren el campo de visión y nos permiten volver con más cautela a la debatida cuestión del realismo en cuanto procedimiento o registro literario. El propio Campoamor llama

la atención sobre la forma y el lenguaje de los *Pequeños poemas*. En el caso de «El tren expreso»: ¿estamos ante esa forma amplia, fácil y natural de la que él mismo habla? ¿No hay ejemplos de «forma convencional y falsa» o de lenguaje «culto»? ¿Hasta qué punto se logra la naturalidad o el «realismo» en el lenguaje? ¿Cómo deslindar naturalidad y prosaísmo? Habrá que llamar la atención al lector sobre algunas expresiones, giros e imágenes que son propios del *dialecto poético* contra el que lucha Campoamor. Sin ir más lejos los dos hipérbatos con los que se inicia la estrofa VIII del Canto I; o la descripción de la joven, que le parece hecha de raso, de nácar, jazmín y terciopelo (Canto I, estrofa VII); aunque es verdad que «el rubio de oro» de su pelo se compara no con el sol —a la manera del canon de belleza femenina prestigiado por el petrarquismo— sino con «la paja de trigo» calcinada por agosto en los campos de Castilla (Canto II, estrofa I). ¿Qué ocurre, por lo demás, con las adjetivaciones? ¿No está la estación «esplendente» donde grita el vulgo (Canto I, estrofa IX) muy cerca de ese sol «fúlgido» y de esa luna «cándida» de los que abomina Campoamor? ¿Y qué decir de la «cresta granítica» del monte y de la «elástica turba» del pantano por los que atraviesa el tren? Otros muchos ejemplos podrían servir para poner de relieve que la naturalidad —mucho más si pensamos en lo imposible de «escribir como se habla», máxima a la que también se atendrá después Juan Ramón Jiménez en su camino hacia las formas libres (M. Á. García, 2002)— no sólo es difícil sino que a la vez constituye un artificio poético como otro cualquiera. Algo de lo que, curiosamente, era consciente el propio Campoamor:

Muchos de los autores que escriben bien instintivamente, no nos podrían dar la razón de cómo han dado el carácter de espontaneidad a lo meditado, de qué manera el

cálculo sorprende como la improvisación, y con cuánta naturalidad el artificio en ellos se ha convertido en arte. (Campoamor, 1995: 139-140).

¿No son convencionales y falsos los diálogos con que se dan a conocer el personaje poético y la joven francesa (Canto I, estrofa II)? ¿No lo es el estilo de la carta (Canto III, estrofa II) al servirse de toda una retórica sentimental establecida? ¿Qué utilidad podría deparar la comparación de este pasaje con la carta de amor que le envía Doña Elvira a Don Félix de Montemar, en *El estudiante de Salamanca*, también justo antes de morir? ¿Contribuyen el consonante y las frecuentes caídas en el ripio a alcanzar la naturalidad en el lenguaje? En uno de sus *Solos de clarín* (1881), Leopoldo Alas puso cortapisas a la naturalidad de Campoamor y destacó el artificio de los pequeños poemas. Hay que contar con sus palabras:

Hay algo de artificio en el pequeño poema, algo que no excluye la belleza, pero que al cabo nos obliga a echar de menos la naturaleza como Dios la hizo. ¿Querrá creer usted, señor Campoamor (no va a querer), que encuentro más naturalidad y más sencillez en algunos versos de Garcilaso y de fray Luis, a pesar del Petrarca y de Horacio y del Oriente, que en algunos pasajes de los *Pequeños poemas*, donde sus candorosas niñas de usted hablan con los pájaros? (Alas, 1971: 260-261).

4. Pero la falsedad y el convencionalismo, por seguir utilizando los términos de Campoamor, también afectan al argumento del texto: la joven francesa busca un lugar en la frontera donde olvidar las cuitas de amor, incluso donde morir; el yo poético huye

de París tras recobrar la quietud y el seso, el albedrío que le robó un amor infausto: «—Tengo un rencor —le dije— que me mata. / —Yo una pena —me dijo— que me muero» (Canto I, estrofa VI). En el trayecto hacia España el personaje poético distrae con sus «cuentos» (Canto II, estrofa IV) a la muchacha y le propone olvidar con un nuevo amor los viejos amores. La joven pide un año de reposo porque «La tierra está cansada de dar flores» (Canto II, estrofa V). Llega el momento en que se apea y emplaza al yo poético a volver dentro de un año al mismo sitio para obtener respuesta. Al cabo del año, «hora por hora» (Canto III, estrofa I), el protagonista regresa a la estación y recibe de manos de una vieja la carta de la joven, redactada en su último suspiro. Desde luego el argumento, carente de verosimilitud, es propio de una novela folletinesca. Habrá que recordar en este punto las palabras de Campoamor en que indica que con los *Pequeños poemas* su propósito fue «sustituir a la novelería en prosa, que una vez leída se arrincona para siempre, por el cuento en verso, que con el atractivo del ritmo se suele volver a escuchar con gusto» (en Marco, 1963: 109).

Teniendo en cuenta estas ideas se pueden formular las siguientes cuestiones: ¿cómo se podría justificar el tremendo éxito popular que tuvo el texto? ¿Qué manera habría de explicar su extraordinaria acogida sobre todo entre las lectoras, a las que Campoamor (como él mismo confiesa) tiene muy presentes a la hora de escribir? ¿Adónde nos conduciría una interpretación basada en la *sociología del gusto* o de la lectura? ¿Favorece este poema lo que podríamos llamar un «reconocimiento especular» de la sensibilidad femenina tal y como la dibuja la ideología burguesa dominante del momento? ¿Rompe en este sentido con el *horizonte de expectativas* de los lectores de la época o lo reproduce y prolonga?

5. Campoamor parece ejemplificar a la perfección con «El tren expreso» su idea de que los poemas han de contar una historia, han de tener un asunto, con su planteamiento, su nudo y desenlace. La *Poética* insiste considerablemente en ello:

Para mí la obra artística, además de la unidad en la variedad, ha de tener un argumento, con su exposición, su nudo y su desenlace. [...] Una obra artística se ha de juzgar por la novedad del asunto, la regularidad del plan, el método con que este plan es conducido a su objeto y la finalidad trascendente con que ha sido concluido el asunto. (Campoamor, 1995: 76).

O bien:

Lo primero es el asunto, lo segundo el asunto y lo tercero el asunto. No se pierda de vista que cuando nombro el asunto, quiero decir el argumento y la acción. [...] Un asunto, sobre todo si es abstracto, hay que reducirlo a sensación y convertirlo en imagen y, al esculptarlo, darle carácter humano y después universalizarlo, de modo que, en vez de la causa de un hombre, se dilucide en él, si es posible, la causa de todos los hombres. Toda poesía que sea impersonal, que carezca de asunto, que no sea una historia, que no sea contable, será un rosario de versos más o menos tolerables, pero esos versos sin cuento serán unas cuentas del rosario sin el hilo interior que las sujete; podrán ser una colección de perlas; pero nunca se podrá formar con ellas un collar. [...] No debe ser materia de versos lo que no sea contable» (pp. 84, 86 y 88).

Incluso Campoamor resume toda su *Poética* señalando que la obra artística «deberá responder afirmativamente» a estas cuatro preguntas: 1. El asunto ¿es historiable?; 2. El plan ¿se puede pintar?; 3. El designio ¿tiene objeto?; 4. El estilo ¿es el hombre? (p. 173).

La necesidad de narrar o contar una historia, sujetándola a un designio determinado, es otro de los nudos de la poética campoamoriana. Hemos discutido ya sobre la naturalidad poética y el argumento de «El tren expreso». Ahora bien: ¿qué se puede decir de ese *objeto* al que alude Campoamor en las citas anteriores? Del objeto vuelve a hablar, refiriéndose ya en estricto a los pequeños poemas, a propósito de la polémica que mantuvo con Valera sobre «La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna»: «Todo pequeño poema ha de responder afirmativamente a estas tres preguntas ¿Tiene naturalidad? ¿Tiene argumento? ¿Tiene objeto?» (Campoamor, 1995: 192). Obviamente ese objeto guarda relación con la finalidad trascendente y universal de la que Campoamor dota al arte. Un argumento, una historia cualquiera, se convierten en asunto general humano. Campoamor es fiel al arte por la idea al componer los pequeños poemas.

No deja de llevar razón Valera cuando sentencia que los *Pequeños poemas* tienen poca acción y demasiados «tiquis-miquis filosóficos y archisentimentales». La réplica de Campoamor se funda en la firme creencia en un arte trascendental: «Desengañese el señor Valera: por más que se burle de mis pretensiones de llevar la filosofía a la poesía, ya Lessing demostró que la obra de arte consiste *en elevar lo individual a la categoría de lo general*» (Campoamor, 1995: 192; subrayados del autor). Hoy nos hace sonreír, de cualquier modo, el archisentimentalismo y la cursilería de Campoamor (Moreno Hernández, 1995). Y lo mismo ocurre con su afán «trascendentalista» y moralizador, con ese intento de

extraer ideas generales (los tiquis-miquis filosóficos de los que habla Valera) a partir de situaciones muy concretas y prosaicas. ¿Cuál podría ser entonces el «objeto» de «El tren expreso»? ¿Qué es lo que universaliza mediante la historia de estos dos personajes?

Tal vez una primera respuesta podría ser ésta: las ironías tristes del destino, los desengaños de la vida, los trabajos perdidos del amor. No obstante, lo que encierran esas cápsulas de experiencia en este caso es la construcción de la *sentimentalidad burguesa*, la revisión que el realismo poético hace de los «sentimientos eternos» (del amor) tal y como los había comprendido la poética romántica. La historia y la temática de «El tren expreso» son románticas, o idealistas como dice Marco, de ello no cabe duda; pero su romanticismo ya es otro, ya es un romanticismo doméstico y trivializado que obedece a los designios de una burguesía acoplada a la *santa realidad*, a diferencia de lo que ocurre con la rebelión romántica de Espronceda, cuya forma de vivir el amor y el deseo es otra: «Y encontré mi ilusión desvanecida / y eterno e insaciable mi deseo: / palpé la realidad y odié la vida; / sólo en la paz de los sepulcros creo» («A Jarifa en una orgía»). Campoamor cree sobre todo en la *pax* de su existencia burguesa. No se puede hablar, en estricto, de sentimentalismo romántico, de «retroceso» (Marco) al Romanticismo. Y por descontado este famosísimo poema, por el que siempre es recordado Campoamor, sí que coincide con su concepto o «filosofía de vida». Vayamos por partes a la hora de desmenuzar este planteamiento.

6. «El tren expreso» también parece obedecer a la idea campoamoriana de que todo poema ha de ser un drama: a ello contribuyen los diálogos entre los dos personajes. Claro que del pequeño poema al teatro hay un trecho, como pone de relieve Clarín:

Dice también el señor Campoamor que sus poemas son dramas, que toda poesía debe encerrar lo esencial de lo dramático.

Pues bien, yo creo siempre, con la humildad propia de mis años y del pito que toco, que ni sus poemas dialogados ni otro alguno tienen del drama lo esencial, sino las apariencias.

No es lo esencial del drama que el poeta no tome la palabra: en los dramas de Shakespeare, que no pueden ser más dramas, el autor, disfrazado o no, sale a veces a decir el prólogo; el caso es que cuando los personajes se presenten no sean símbolos de las ideas y sentimientos del autor, sino copia poética de la realidad; esto es, de la verosimilitud. Legítima es la poesía en que esto no sucede, pues el lirismo, sin dejar de serlo, puede recurrir a las formas dramáticas, y así sucede en algunos poemas de Campoamor; pero no se diga que se conserva lo esencial de lo dramático. En los pequeños poemas, lo mismo los personajes que la trama del argumento (que sería siempre mala a considerarla en calidad de drama), son como fórmulas de un álgebra poética, escogidas para exponer las ideas del autor, como pudieran haber sido empleadas otras. Cualquier argumento, cualquier personaje de Campoamor, interesa mucho más por lo que da a entender que por sí mismo. El que mirase los poemas de que trato bajo el aspecto esencialmente dramático tendría que encontrarlos falsos, inverosímiles, sin interés, mal compuestos, y, sin embargo, son bellísimos casi todos». (Alas, 1971: 259-260).

De hacer caso a Clarín, la falta de verosimilitud afecta lo mismo a la trama que a los personajes. Son símbolos de las ideas y los sentimientos de Campoamor. No son *copia* de la realidad; y ésta es otra razón para poner en entredicho el carácter «realista» del texto. Basta pensar en el personaje femenino, construido como una heroína romántica, más celeste que terrenal, envuelta en un halo misterioso, hecha de carne y hueso pero sobre todo a base de espíritu, viva pero ya consumida por la fiebre y la enfermedad que la van a conducir a una muerte joven:

¡La joven, que acostada traslucía
con su aspecto ideal, su aire sencillo,
y que, más que mujer, me parecía
un ángel de Rafael o de Murillo!
¡Sus manos por las venas serpenteadas
que la fiebre abultaba y encendía,
hermosas manos, que a tener cruzadas
por la oración habitual tendía!
¡Sus ojos siempre abiertos, aunque a oscuras,
mirando al mundo de las cosas puras!
¡Su blanca faz de palidez cubierta!
¡Aquel cuerpo a que daban sus posturas
la celestial fijeza de una muerta!

(Canto I, estrofa VIII).

Todo en la joven presagia el desenlace fatal, que Campoamor va adelantando al administrar cuidadosamente a lo largo del poema una serie de signos: así, pocos versos más abajo, el reconocimiento por parte del yo poético de que en torno de ella algo vivo ronda algo muerto (Canto I, estrofa VIII); el comentario de la viajera, tras señalar un cementerio que se divisa desde el tren: «—¡Los que

viven allí no tienen frío!» (Canto II, estrofa I); o bien la despedida de los dos protagonistas, que tiene lugar en estos términos:

Y con dolor profundo,
mirándome a la faz, desencajada,
cual mira a su doctor un moribundo,
siguió: —Yo os juro, cual mujer honrada,
que el hombre que me dio con tanto celo
un poco de valor contra el engaño,
o aquí me encontrará dentro de un año,
o allí... —me dijo, señalando el cielo.
Y enjugando después con el pañuelo
algo de espuma de color de rosa
que asomaba a sus labios amarillos [...]
(Canto II, estrofa X).

La saliva ensangrentada o esa espuma color de rosa, los labios amarillos: la forma que Campoamor tiene de sugerir la tuberculosis no deja de ser otro magnífico ejemplo de dialéctico poético culto. Siendo todo esto así, ¿qué ideas o sentimientos del autor representan los personajes de «El tren expreso»?

7. Volvamos por un momento a la forma lírico/dramática de los *Pequeños poemas*, a los diálogos de los personajes. Fuerza es convenir que, aunque retóricos y alambicados, se caracterizan por la agilidad y el ingenio la mayor parte de las veces. Nótese por ejemplo los recíprocos cumplidos hacia la patria de cada uno de los protagonistas: «Podéis —la repliqué con arrogancia— / la hermosura alabar de vuestro suelo, / pues creo, como hay Dios, que es vuestra Francia / un país tan hermoso como el cielo. / —Verdad que es el país de mis amores / el país del ingenio y de la

guerra; / pero en cambio —me dijo— es vuestra tierra / la patria del honor y de las flores» (Canto I, estrofa III). Así se halagan uno y otro, como escribe Campoamor, «del patrio amor el puro sentimiento».

El sentimiento de la patria: cabe afirmar que «El tren expreso» constituye un buen ejemplo de las implicaciones ideológicas de la *sentimentalidad* campoamoriana. Hablamos de sentimentalidad en este caso teniendo muy presente la raíz machadiana del concepto. Mairena incluye entre los sentimientos que se transforman a lo largo del tiempo el sentimiento patriótico:

Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son substituidos por otros. Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará todavía el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? Aun dentro de un mismo ambiente sentimental, ¡qué variedad de grados y de matices! Hay quien llora al paso de una bandera; quien se descubre con respeto; quien la mira pasar indiferente; quien siente hacia ella antipatía, aversión. Nada tan voluble como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos. (Machado, 1972: 92-93).

En lo que llamamos la sentimentalidad de Campoamor se incluyen asimismo los sentimientos del amor y de la muerte (los *fratelli* de Leopardi), dos temas en uno que permitirían catalogar este poema como romántico si no fuera porque en el tratamiento

de los mismos no hay ninguna brizna de desesperación, angustia, rebeldía o insatisfacción románticas. Están vistos a ras de suelo, como todo en Campoamor: cuando el protagonista termina de leer la carta (cuyo final es de un deliberado patetismo: «Yo sólo sé de mí que estoy llorando, / que sufro, que os amaba y que me muero») siente el arrebató del dolor hasta el punto de que el cabello se le vuelve cano e intenta «tirarse de cabeza», sin éxito, por la ventanilla del tren, una vez que éste (así hay que suponerlo) se ha puesto en marcha. La desdicha le hace maldecir. ¿Pero qué maldice? Precisamente el haber perdido de nuevo la quietud y el seso (como dice el antepenúltimo verso del texto) que había recobrado (como leemos al comienzo) tras haber caído preso de un amor infausto. Se viene de París en tren expreso con la quietud y el seso recobrados y, tras el episodio con la joven francesa, se vuelve a París «con mi grande inquietud y poco seso». Es una estructura cerrada, a la que contribuye también el hilo cronológico que hilvana el texto: la acción está enmarcada en el transcurrir de un año exacto y los tres cantos se ordenan de la noche al día y al crepúsculo de nuevo.

8. ¿Cuál es la lección de cosas? Quizás que todas las ilusiones de amor son ilusiones tristes, que todos los trabajos de amor son trabajos perdidos. Sobre todo para quien otra vez, como por lo común ocurre en Campoamor, se ampara en la voz de la experiencia y hace uso de la ironía. Ironía y experiencia abren la distancia con respecto a los sentimientos relatados como vividos y acaban alejándonos de la *sinceridad* sin fisuras, inmediata y espontánea, con la que en el Romanticismo se dicen vivir y escribir las afecciones del «alma». Hay en el texto unos pasajes claves en este sentido: «¡Cosa rara! Entretanto, / al lado de mujer tan seductora / no podía dormir, siendo yo un santo / que

duerme, cuando no ama, a cualquier hora» (Canto I, estrofa V). Fijémonos: un santo que duerme a todas horas menos cuando ama; alguien que vuelve de París tras recobrar la tranquilidad que le había arrebatado el amor, que se muestra ajeno de cuidado, se dispone a «pasar bien cómodo la noche», «muellemente acostado», cuando irrumpe la rubia alta y delgada (aunque «digna de ser morena y sevillana») en el vagón y lo priva otra vez de su placidez burguesa. La admiración de la belleza, el deseo y el poder de seducción, o simplemente la galantería (repárese en la escena en que el yo poético tapa los pies helados a la joven con su manta zamorana) son generadores de conflicto: «Mil veces intenté quedar dormido, / mas fue inútil empeño: / admiraba a la joven, y es sabido / que a mí la admiración me quita el sueño» (Canto I, estrofa V).

Tan poderosa resulta la admiración de la hermosura que obliga al yo poético (ya con la experiencia de una vida auestas, con treinta años de los de entonces) a arriesgar su tranquilidad, su pacífica existencia, y a iniciar el galanteo sobreponiéndose a pasados desengaños: «Más ciego cada vez por la hermosura / de la mujer aquella, / al fin la hablé con la mayor ternura, / a pesar de mis muchos desengaños; / porque al viajar en tren con una bella / va, aunque un poco al azar y a la aventura, / muy de prisa el amor a los treinta años» (Canto II, estrofa III). Una vez que comienza el cortejo la distancia con respecto a la vivencia directa y efusiva del sentimiento salta a la vista, así como la ironía frente a las mitologías románticas. No sólo amontona el personaje poético un «cuento» tras otro para distraer de sus penas a la viajera porque: «En mis cuadros risueños, / pintando mucho amor y mucha pena, / como el que tiene la cabeza llena / de heroínas francesas y de ensueños, / había cada llama / capaz de poner fuego al mundo entero; / y no faltaba nunca un caballero

/ que, por gustar solícito a su dama, / la sirviese, siendo héroe,
de escudero» (Canto II, estrofa IV).

9. Elevar lo individual a lo general o universal: no es otra, ya lo sabemos, la misión de la obra de arte para Campoamor. El «objeto» de «El tren expreso» queda explícito cuando escribe: «Y ya de un nuevo amor en los umbrales, / cual si fuese el aliento nuestro idioma, / más bien que con la voz, con las señales, / esta verdad tan grande como un templo / la convertí en axioma: / que para dos que se aman tiernamente, / ella y yo, por ejemplo, / es cosa ya olvidada por sabida / que un árbol, una piedra y una fuente / pueden ser el edén de nuestra vida» (Canto II, estrofa IV). Para alguien «bien avenido con la vida real» como Campoamor (1995: 55) el amor «tierno», lejos de cualquier pasión desestabilizadora, se convierte en una de las pocas cosas necesarias (dentro de ese ideal de *aurea mediocritas*: el árbol, la piedra, la fuente) para alcanzar la felicidad en nuestra vida.

Es la mentalidad pragmática de quien sabe que el amor lleva aparejados pasión y olvido, de quien a la vez reconoce que la vida no vale nada sin él. Por eso se atreve, a pesar de los desengaños, a requebrar a la dama (honrada, religiosa, espiritual, hermosa, constante en el amor: «Yo me llamo Constancia y soy constante»), a seducir a la mujer que cumple con las funciones que le reserva la ideología burguesa: el *objeto* de amor que atrae y fascina por su hermosura, y al mismo tiempo el *sujeto* erótico al que se tiene miedo. Leemos en el texto: «Como en amor es credo, / o artículo de fe que yo proclamo, / que en este mundo de pasión y olvido, / o se oye conjugar el verbo *te amo*, / o la vida mejor no importa un bledo; / aunque entonces, como hombre arrepentido, / el ver a una mujer me daba miedo, / más bien desesperado que atrevido, / —Y ¿un nuevo amor —le pregunté amoroso— / no os haría

olvidar viejos amores?» (Canto II, estrofa V). Hasta entonces no se revela, en su universalidad, el *objeto* del que dota Campoamor a «El tren expreso».

10. Los sentimientos como resonancias cordiales de los valores en boga, hemos visto que dice Machado. También en «El tren expreso» nos encontramos con el sentimiento de Dios y de la patria, como muestran los versos anteriormente mencionados: «Y después de halagarnos obsequiosos / del patrio amor el puro sentimiento, / entrambos nos quedamos silenciosos / como heridos de un mismo pensamiento» (Canto I, estrofa III). O con el sentimiento de la amenaza y desconcierto que supone el progreso, la revolución industrial. Un sentimiento que podemos definir desde el inicio como contradictorio. Muchas de las estrofas de los tres cantos en que se divide el texto tienen como única temática la descripción de la marcha del tren. No es extraño que el poema se titule así, «El tren expreso», porque éste parece ser, por encima de los dos personajes, el auténtico protagonista del texto. En su recorrido por la poesía del ferrocarril en España ya Gerardo Diego percibió en el poema de Campoamor el resumen de muchos aspectos (progreso, vapor, locomotora, fragor y rechinar de la máquina, paisaje en movimiento, viajeros y estaciones) que andaban desparramados en los cantos de los poetas de la generación progresista. Por ejemplo, en la «ardiente didascalia científicista» que se descubre en la «Oda a la locomotora» de Melchor de Palau. En palabras de Diego (1948: 1061), «El tren expreso» es lo que su título por entonces (1872) escandaloso promete, «un verdadero poema protagonizado por el devorador monstruo ingenieril».

El movimiento o la velocidad, vistos con inquietud, constituyen el fondo sobre el que se desarrolla la acción, mínima como hemos visto que apunta Valera. En este sentido hay que reparar en la

nueva experiencia, propia de la modernidad, propia de la época, ante la que sitúa Campoamor a sus lectores: «porque al viajar en tren con una bella / va, aunque un poco al azar y a la ventura, / muy de prisa el amor a los treinta años». O lo que es lo mismo, un episodio de amor en un tren, bajo el vértigo y el mareo originados por ese otro elemento moderno que es la velocidad:

El humo en ondulante movimiento
dividiéndose a un lado y a otro lado
se tiende por el viento
cual la crin de un caballo desbocado.
Ayer era otra fauna, hoy otra flora;
verdura y aridez, calor y frío;
andar tantos kilómetros por hora
causa al alma el mareo del vacío;
pues salvando el abismo, el llano, el monte,
con un ciego correr que al rayo excede,
en loco desvarío
sucede un horizonte a otro horizonte
y una estación a otra estación sucede
(Canto II, estrofa II).

No hay más remedio que admirar la maestría poética de Campoamor al sugerir esa sensación de velocidad del tren expreso; algo que hoy nos hace sonreír, pero debe repararse en la novedad y la sorpresa con la que nuestros abuelos vivieron los inventos de la técnica moderna, como ya vio Diego: «Pero, ¿no había de parecer a nuestros abuelos que se había llegado al *plafón* en lo de la celeridad, ímpetu ingeniero y belleza dinámica ferroviaria? Reconozcamos que Campoamor tenía perfecto derecho a sentirse orgulloso de vivir en un siglo que le permitía tales lujos y le

sugería tales motivos de contrastes y antítesis, de romanticismos sentimentales envueltos en mantas zamoranas y de galanterías añejas entremezcladas con vocablos novísimos» (Diego, 1948: 1061). «El tren expreso» es un magnífico ejemplo para pulsar la forma en que Campoamor vive desde su mentalidad conservadora las relaciones entre modernidad burguesa (la idea de progreso, de utilidad, de rentabilidad) y modernidad literaria.

11. Recordemos las palabras de su *Poética*:

Los artistas deben encarnarse en su tiempo por medio de afecciones literarias y vínculos históricos, asociando a sus asuntos los modos de decir y de pensar hijos de las circunstancias. Cada siglo tiene su corriente de ideas que le son propias y que, al vestirse, toman el traje de moda de su tiempo. El corsé higiénico moderno no sé si viste mejor, pero de seguro da más facilidad a los movimientos que la vieja cotilla de nuestras abuelas.

Es cierto que los antiguos poetámbulos tendieron más a ocuparse del pasado y de lo porvenir, que en las necesidades de lo presente. Al pasado y porvenir se les puede calumniar, sin que aquél se queje, ni éste pueda hablar todavía, pero el fotografiar lo presente ofrece la dificultad de que todos los lectores se erigen en jueces sobre el parecido de las cosas pintadas. [...] Pero la poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época. En todas las edades soplan unos vientos alisios de ideas que se estilan, y hay que seguir su impulso si no se quiere parecer anacrónico. Los incidentes y las ideas

de la *Iliada* y de la *Eneida* no sólo no son asimilables, pero ni siquiera son concebibles en nuestra moderna vida europea. No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro. (Campoamor, 1995: 93).

Nunca como aquí se muestra Campoamor tan cerca de la modernidad artística tal y como la concibe Baudelaire en «El pintor de la vida moderna» (1863): la modernidad como lo efímero y lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable (Baudelaire, 1996). Campoamor reivindica el valor artístico y poético del presente, de su «fotografía». No es extraño que, al igual que ocurre en Baudelaire, sus reflexiones acerca del presente se apoyen sobre la moda, allí donde se concreta la conciencia de lo efímero y de lo fugaz (M. Á. García, 2001a). El poeta «se encarna» en su época y es hijo de unas circunstancias, deja de mirar nostálgicamente al pasado y de profetizar el futuro. Cada siglo tiene su traje, sus ideas, sus modos de decir o pensar y sus sentimientos. Y precisamente la función de la poesía es reflejar los sentimientos del individuo que es el poeta en relación con los problemas propios de su época. Nada más baudeleriano, nada más moderno, que este modo de pensar: «Los poetas de este siglo están obligados a tener en su lira, además de todas las cuerdas de sus predecesores, una cuerda más, y esa completamente suya» (Campoamor, 1995: 113).

Hasta ahora hemos hablado de que «El tren expreso» despliega la sentimentalidad campoamoriana (los sentimientos «románticos» del amor y de la muerte amoldados a una mentalidad burguesa); podemos añadir que esos sentimientos «se encarnan» y se hallan en diálogo con una coyuntura histórica determinada y sólo con ella. Tal y como indica Campoamor, los incidentes de la antigua épica no son concebibles y asimilables en nuestra *moderna vida*

europaea. Esa vida moderna exige y posibilita nuevas experiencias, fundamentadas sobre el presente. Por ejemplo, enamorarse en un tren. Por esta vía Diego llega incluso a considerar a Don Ramón como un legítimo precursor de modernismos, futurismos y ultraísmos:

El poema, según advertíamos a su tiempo, compendia todos los aspectos posibles de la poesía del ferrocarril y al combinarlos con una novela de amor a la que sería injusto tildar de cursilería, porque el poeta ha sabido dosificar la miel y correr por atajos, con paralelismo adecuado a la vertiginosidad del vagón, logra una notable síntesis de la novela, de la poesía y del ambiente de 1870, valorada por los mutuos reflejos que se arrojan los paradójicos ingredientes empleados. Esa novela de amor en un vehículo romántico, en una silla de postas, resultaría insulsa. La visión del viaje en el nuevo móvil, sin viajeros o con habitantes de mentalidad progresista, mecánica y fría. Es la ósmosis interna la que agita y consigue el esplendor de la extraña belleza, la que deslumbra al contemporáneo, que queda aturdido por tan contradictorias impresiones, la que todavía hoy encanta con su sabor envejecido y modernísimo. (Diego, 1948: 1062-1063).

No deja de ser significativo que Baudelaire llegara a una nueva idea de la prosa, a la forma de los pequeños poemas en prosa, tras buscar un instrumento expresivo a la altura de las nuevas relaciones que instaura esa misma vida moderna a la que alude el poeta de Navia (Baudelaire, 1994: 46; M. Á. García, 2001b: 161-190). O que Poe, en virtud del principio no menos moderno

de que la expresión «un poema largo» era ya para entonces una «palmaria contradicción en términos», concluyera que el efecto final, «incluso de la mejor épica bajo el sol», es una nulidad (Poe, 2001: 9-10). Campoamor incide en las «necesidades de lo presente», pero sus *Pequeños poemas* (a los que no llama «poemitas», como requerían los puristas, porque no son candorosos, ni son poemas pequeños como lastimosamente ha querido ver Valera) nada tienen en común con los de Baudelaire, fuera de que uno y otro autor buscan un nuevo género huyendo de las insuficiencias del antiguo sistema poético. Los paralelismos que pueden establecerse son muy vagos porque cada uno orienta su producción literaria de manera muy distinta ante el fenómeno de la modernidad: del malditismo baudelero a la dimensión pública de Campoamor (como poeta y hombre de Estado) hay todo un mundo.

12. Pero lo inesperado es que Don Ramón coincide con Baudelaire en la necesidad de una poética histórica, en la necesidad de extraer la belleza del presente. Y esto es lo que deben comprender los lectores de hoy. Que debajo del prosaísmo moralizante y la cursilería de Campoamor hay un poeta que elabora su propia experiencia de la modernidad. Al menos por lo que se refiere a «El tren expreso», como ve perfectamente Clarín. A su juicio los *Pequeños poemas* son la poesía de lo pequeño, pero lo pequeño reivindicado y dignificado:

Todo género literario se determina por la forma, por el modo de la producción; los pequeños poemas son de distinta forma: ya dramáticos, ya lírico-dramáticos, épico-líricos, etcétera; el que quiera definirlos como género no podrá menos de caer en confusiones; pero si no se miran como género, si se atiende al fondo, que es el

modo de la inspiración, la manera no ya de producir, sino de concebir, sentir y fantasear el autor, es posible fijar, un tanto aproximadamente, la naturaleza de los pequeños poemas. Ahora bien, si en los veinte poemas de Campoamor existe esa poesía de lo pequeño en el sentido repetidamente indicado, será muy probable que hayamos dado, por lo menos, con uno de los caracteres distintivos; que no pretendo yo otra cosa.

El *Tren expreso*, en mi juicio el mejor de los veinte poemas, es ni más ni menos, aparte la descripción magnífica que le sirve de *fondo* (en sentido pictórico), la expresión poética de lo que llamaba un autor francés “los amores al minuto”, que nacen como quiera, cuando quiera, donde quiera que parecen fuegos fatuos, chispas eléctricas, nonadas, y que, sin embargo de su aparente insignificancia, dejan en el corazón profunda huella. Al mismo Campoamor le he oído interpretar de este modo el sentido del *Tren expreso*, y aunque él no lo explicara, bien claro lo dice el poema.

¿Y qué es esto sino lo *pequeño moral*, que sólo es pequeño para el vulgo? (Alas, 1971: 254-255).

Clarín menciona los «amores al minuto», los amores que surgen donde uno menos se lo espera. Pero en este caso concreto el amor nace en la *velocidad* —vertiginosa para la época— del tren, en el nuevo espacio abierto por las relaciones económicas, sociales e ideológicas del capitalismo industrial. Se trata del amor y de la forma de experimentarlo en el XIX, el «siglo del vapor y del buen tono» como lo llamó Bretón de los Herreros en su «Epístola moral

sobre las costumbres del siglo» (1841); una forma que es la propia del presente de Campoamor y que nada tiene que ver, como él mismo viene a indicar, con la forma de enamorarse que tienen los héroes de la épica antigua. Los comentarios de Campoamor y de Clarín nos abren de algún modo la puerta de la historicidad de los sentimientos y, por tanto, de la *radical historicidad* (Rodríguez, 2001: 131-132) de un texto como «El tren expreso». No en vano, siguiendo a Machado, hemos venido utilizando hasta ahora el término de *sentimentalidad* para señalar algunas de sus claves.

La velocidad del tren y el presente como metáfora de las nuevas condiciones en las que se articula la poética becqueriana en diálogo con la modernidad han sido estudiados por Luis García Montero en su nueva edición de las *Rimas*. En 1864 Bécquer publica en *El Contemporáneo* su artículo «Caso ablativo», en el que se ocupa de la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte de España: «Bécquer descubre la velocidad y busca un estilo para fijar la raíz de la palabra poética en el vértigo» (García Montero, 2001: 19). No sólo es el vértigo del viaje en tren, que también siente Campoamor, sino a la vez el vértigo de las nuevas relaciones sociales abiertas por la modernidad. Ya en la primera carta *Desde mi celda*, como recuerda García Montero, Bécquer había descrito las sensaciones que produce la velocidad del tren «aludiendo al carácter nervioso de la nueva existencia con palabras que pueden aplicarse fácilmente a su poética» (p. 20). La respuesta estética de Bécquer a la modernidad se concentra en el hallazgo de las impresiones pasajeras, en la síntesis y la elaboración lírica de las anécdotas. La locomotora, como en el caso de Campoamor, convierte la realidad en una vertiginosa sucesión de fragmentos:

Pero si aceptamos que el Romanticismo es la primera gran crisis ideológica en el interior de la Modernidad, debemos

entender a Bécquer como un romántico inteligente, como alguien que adapta la ideología estética a las contradicciones de su tiempo. Sólo se puede vivir en la brevedad cortante de las impresiones, sólo se puede escribir en el estilo vivo de las ruinas, en el fragmento y la síntesis, en la rima suave, marcada por el rimo humilde de las asonancias. Y las hazañas del heroico poeta moderno deberán levantarse al mismo tiempo contra la vulgaridad social decimonónica, contra los excesos teatrales y contra la rutina que embota y cubre de polvo la verdad momentánea de las impresiones. Lucha heroica, porque significa el margen social y el diálogo difícil con una intensidad insoportable. La velocidad del tren marca el ámbito metafórico de esta aventura. (García Montero, 2000: 32).

Las sensaciones que Bécquer experimenta en su viaje en tren, incluso las descripciones de su arranque y de su marcha, son muy semejantes a las que como veremos a continuación experimenta Campoamor. La diferencia radica en la forma de poetizar esas impresiones. Campoamor se debe más a la retórica externa del Romanticismo, a la hora de percibir la velocidad y el presente, que a la nueva fijación sintética de estos elementos. Más aún, no se instala en la lucha heroica con el carácter literalmente contradictorio de ese presente sino que lo mira con desasosiego y lo neutraliza abordándolo desde su realidad apacible. Es la misma diferencia que aprecia García Montero cuando aborda las diferentes maneras que uno y otro poeta tienen de comprender el significado de las pasiones:

Campoamor, con su costumbrismo espiritual, condensará el proceso que lleva de la pasión salvaje a los sentimien-

tos domésticos, de la amante dispuesta a romper todas las barreras al ángel del hogar que se presenta como madre tierna, esposa fiel o hija casta. Bécquer elaborará la imagen de una mujer ideal capaz de convertirse en metáfora de los impulsos esenciales del poeta, encarnación afantasmada de los deseos del ser humano. [...] Campoamor trabaja en los poemas como los autores de la alta comedia en el teatro, con la intención de salvar los valores de la buena sociedad, intentando que la mujer ahorre el tesoro de sus sentimientos del mismo modo que los padres de familia ahorran sus ganancias en la España moderada. Las paradojas de Campoamor intentan acabar con la utopía romántica, ridiculizando cualquier exceso sentimental o político. Los poemas surgen como ideas sociales, sermones o consejos, propios de la lectura conservadora del positivismo que hizo la España moderada. (pp. 36-37).

A la vez son de muy diverso alcance las modernidades de Campoamor y Bécquer en lo que se refiere al uso del lenguaje:

En cierto modo, cabría afirmar que Bécquer acaba siendo así el verdadero poeta realista del siglo XIX español. [...] Hablar de realismo en poesía es sobre todo una operación estilística, una manera de plantearse el lenguaje. [...] A diferencia de Campoamor, que buscó el lenguaje cotidiano como una consecuencia de su programa moralizante, porque los versos deben ser comprendidos fácilmente si se quiere sermonear, el realismo de Bécquer es un asunto de conciencia estética, un reto y una aventura del estilo. (p. 50).

13. Clarín resalta la «descripción» pictórica que Campoamor lleva a cabo del «fondo» en que surge ese amor instantáneo o inesperado entre los dos protagonistas. Hablar de descripción en este caso, sin embargo, sobre todo si se piensa en la importancia que este procedimiento tiene para la novela realista y naturalista, parece fuera de lugar. No existe «descripción» de la realidad *sensu stricto*, tampoco «observación» (Marco) de la misma, mucho menos si esa realidad es la del tren expreso. Nos encontramos ante una clara subjetividad de la perspectiva, ligada siempre al yo que narra. Campoamor parece estar muy interesado en presentarnos una visión amenazante del progreso. Por eso insiste continuamente —y otra vez con maestría y agilidad— en la velocidad y el cambio del paisaje o en el estruendo hecho por la máquina. Nada más salir de la estación las impresiones son éstas: «Luego, a una voz de mando / por algún héroe de las artes dada, / empezó el tren a trepidar, andando / con un trajín de fiera encadenada. / Al dejar la estación, lanzó un gemido / la máquina, que libre se veía, / y corriendo al principio solapada / cual la sierpe que sale de su nido, / ya al claro resplandor de las estrellas, / por los campos, rugiendo, parecía, / un león con melena de centellas» (Canto I, estrofa II). Es curioso que al referirse al expreso Campoamor se sirva de imágenes que tienen que ver con la naturaleza salvaje: el tren es visto como una sierpe que sale de su nido, como un león con melena de centellas, como un reptil que entra en su guarida (Canto I, estrofa IX) o bien como un caballo desbocado (Canto II, estrofa II). Da la impresión de que la naturaleza siempre constituyera un término de comparación positivo desde el que la mentalidad pequeñoburguesa dirige una mirada de desconfianza a la civilización industrial (Litvak 1980; Cano Ballesta 1999).

La metáfora del tren como serpiente, cuyos anillos serían los coches o vagones, vuelve a aparecer más adelante:

el tren (cual la serpiente que, escamosa,
queriendo hacer que marcha, y no marchando,
ni marcha ni reposa)
mueve y remueve, ondeando y más ondeando,
de su cuerpo flexible los anillos;
y al tiempo en que ella y yo, la mano alzando
volvimos, saludando, la cabeza,
la máquina un incendio vomitando,
grande en su horror y horrible en su belleza,
el tren llevó hacia sí pieza tras pieza,
vibró con furia y lo arrastró silbando.

(Canto II, estrofa X).

Importa fijarse en este verso: «grande en su horror y horrible en su belleza». La onomatopeya es clara. Pero al margen de esa figura poética tal verso concentra las sensaciones contradictorias que experimenta el yo que narra ante el progreso industrial, concretado en el ferrocarril: belleza y horror al mismo tiempo. Velocidad y estruendo atronador son las impresiones en que se materializa ese sentimiento de horror y de inquietud. El tren corre «como el viento» (Canto I, estrofa II), la «feroz locomotora» despidе llamaradas de fuego y humo (Canto I, estrofa IX). Inmediatamente después de la salida la marcha del tren en la noche es descrita casi con pavor, muy lejos de lo que se supondría en una mentalidad científica. La noche es el ámbito de las presencias misteriosas, de la oscuridad y las visiones, del engaño para los sentidos.

14. Resulta paradigmática a este propósito la estrofa IV (Canto I). Los versos, por momentos, recuerdan la visión fantasmal de la noche que da Espronceda en *El estudiante de Salamanca*: «Juntando a la verdad mil conjeturas, / veía allá a lo lejos, desde el coche,

/ agitarse sin fin cosas oscuras, / y en torno, cien especies de negruras / tomadas de cien partes de la noche». Los horrisonos lamentos de la máquina añaden terror a los «limbos misteriosos» de la noche; las rocas parecen esqueletos; las luces tristes y las tinieblas alumbradas agrandan los objetos; las masas de las cosas son informes, los límites inciertos; los montes se hunden, los árboles crecen:

¡Horizontes lejanos que parecen
vagas costas del reino de los muertos!
¡Sombra, humareda, confusión y nieblas!
¡Acá lo turbio... allá lo indiscernible...
y entre el humo del tren y las tinieblas,
aquí una cosa negra, allí otra horrible!

La estrofa IV conjuga, como advierte con viveza Diego (1948: 1063), «fantasmas de la imaginación con visiones fragmentarias del caos nocturno del otro lado de la ventanilla» y nos da «una síntesis anticipadora de vértigos cinematográficos y abismos psicológicos que sin hipérbole podemos calificar de profética». Obviamente Campoamor es aquí un poeta de elocuencia romántica; contempla la noche como algo mágico, muy lejos del observador empírico de la naturaleza, muy lejos del positivismo cientificista. Está muy cerca de ese romanticismo nocturno que pervierte a la sociedad al presentarle «sueños horrorosos» y «delirios» y que trata de impugnar ya en 1837 desde la revista *No me olvidas* (Campoamor 1996: 103-105). La presencia de lo espectral en «El tren expreso» salta a la vista: Constanza posa su mirada distraída en el aire «cual se mira en la noche un sitio oscuro / donde fue una visión desvanecida» (Canto I, estrofa VI). O bien: «¡De la sombra y el fuego al claroscuro / brotaban perspectivas espantosas,

/ y me hacía el efecto de un conjuro / el ver reverberar en cada muro / de la sombra las danzas misteriosas!» (Canto I, estrofa VIII). Incluso, para más abundamiento en ese romanticismo de lo tenebroso y lo lúgubre, el vagón es comparado con una tumba: «¡Del tren expreso la infernal balumba! / ¡La claridad de cueva que salía / del techo de aquel coche que tenía / la forma de la tapa de una tumba!... / ¡La visión triste y bella / del sublime concierto / de todo aquel horrible desconcierto!» (Canto I, estrofa VIII). Nuevamente las impresiones son contradictorias: la visión es triste pero hermosa, el horrible desconcierto constituye en el fondo un sublime concierto. Fascinación y horror condensan la actitud de Campoamor ante el progreso. El desasosiego que crea la velocidad queda puesto de relieve magníficamente en los siguientes versos: «y esa continua sucesión de cosas / que así en el corazón como en la mente / acaban por formar una neblina» (Canto I, estrofa VIII). Andar a tantos kilómetros por hora, como decíamos antes, «causa al alma el mareo del vacío» (Canto II, estrofa II). Así pues a las impresiones de ruido, de calor (el de la locomotora) y frío (el del invierno) que predominan en la noche (Canto I), se suman ahora durante el día (Canto II) las del «ondulante movimiento» y las de «loco desvarío» que trae el vapor en su ciego correr.

Campoamor dosifica diestramente el relato de la «infeliz historia» de amor que acude a su memoria (Canto II, estrofa I) al intercalarla con la fijación de las impresiones que le produce el viaje en tren. Estos intermedios, plagados muchos de ellos de exclamaciones y puntos suspensivos para sugerir la intranquilidad, ralentizan la acción, congelan el tiempo interno del relato. La estrofa VI (Canto II) vuelve sobre las sensaciones de confusión: el tren parece que patina sobre el hielo y en su continuo traqueteo por cumbres, túneles, hondonadas y llanos desorienta al viajero hasta tal punto que «en laberinto tal, cuesta trabajo / creer en la

existencia de la tierra» (Canto II, estrofa V). La estrofa VII presenta de forma muy ajustada la impresión del movimiento, esta vez a la luz del día. Pero de nuevo no se sabe si se vive en la realidad o en el sueño:

Las cosas que miramos
se vuelven hacia atrás en el instante
que nosotros pasamos;
y, conforme va el tren hacia delante,
parece que desandan lo que andamos;
y a sus puestos volviéndose, huyen y huyen
en raudo movimiento
los postes del telégrafo, clavados
en fila a los costados del camino;
y, como gota a gota, fluyen, fluyen,
uno, dos, tres y cuatro, veinte y ciento,
y formando confuso y ceniciento
el humo con la luz un remolino,
no distinguen los ojos deslumbrados
si aquello es sueño, tromba o torbellino.

Los ojos se hallan deslumbrados por la velocidad del paisaje, que impide la actitud contemplativa (Litvak 1991). Inesperadamente la inteligencia poética de Campoamor introduce este matiz: ya no es tanto la velocidad del tren, que ahora parece quieto, cuanto la velocidad de las cosas que miramos por la ventanilla y que huyen y huyen volviendo a sus puestos, desandando lo andado. Los postes del telégrafo («uno, dos, tres y cuatro, veinte y ciento») fluyen en dirección contraria a la que avanza el tren expreso: «Nuevas imágenes dinámicas, entre las que no puede faltar la del túnel, nos conducen a una descripción de la fluencia del panorama que

en la relatividad de los móviles se diría que desfila hacia atrás» (Diego, 1948: 1065).

15. Hablábamos de fascinación y de horror, de los sentimientos contradictorios ante el progreso que se esparcen en el poema. El tren sale de París a la voz de mando «por algún héroe de las artes dada» (Canto I, estrofa II). Se trata de un verso aislado en medio de tanta visión negativa o intranquilizadora. Pero es un verso clave porque hay que ponerlo en relación con la estrofa VIII del Canto II. De pronto Campoamor, como si fuera uno de los muchos poetas que en la segunda mitad del XIX dedican sus versos a celebrar el progreso de las ciencias y de la técnica, escribe lo siguiente:

¡Oh mil veces bendita
la inmensa fuerza de la mente humana
que así el ramblizo como el monte allana,
y al mundo echando su nivel, lo mismo
los picos de las rocas decapita
que levanta la tierra,
formando un terraplén sobre un abismo
que llena con pedazos de una sierra!
¡Dignas son, vive Dios, estas hazañas,
no conocidas antes [...]!

¿Qué decir de esto? Campoamor canta los adelantos a los que conducen la fuerza de la mente humana, las innovaciones de la ciencia, compatibles con ese «vive Dios», por supuesto. No en vano el poema está dedicado «al ingeniero de caminos, al célebre escritor Don José Echegaray». Hasta cierto punto con esta bendición del progreso se desvanece la visión amenazante de la velocidad (en la

noche o en el día) forjada anteriormente a lo largo del poema. No es sino otra contradicción inscrita en el texto: el poeta de mentalidad positivista corrige al poeta romántico. El poeta con los pies en el suelo se sobrepone al que pierde pie en la realidad y es presa del desvarío cuando se encuentra a bordo del tren expreso.

La realidad acaba imponiéndose por muy dura que sea, como estaba mandado en el inconsciente ideológico de Campoamor: el viaje termina, el tren llega a su infeliz estación postrera (Canto II, estrofa IX) al igual que llega a su final la vida de la joven francesa (Canto III, estrofa II). Hora por hora el yo poético aguarda un año para volver alegre, de nuevo con su manta de Zamora para taparse del frío, a la estación «que no quiero nombrar, porque no quiero» y le llega la noticia de la muerte de Constanca. La carta de la joven no parece dejar muchas dudas sobre lo poco que debe esperarse del amor humano y lo mucho del amor divino:

Mas tal vez allá arriba nos veremos,
después de esta existencia pasajera,
cuando los dos, como en el tren, lleguemos
de nuestra vida a la estación postrera.
¡Ya me siento morir!... ¡El cielo os guarde!
Cuidad, siempre que nazca o muera el día,
de mirar al lucero de la tarde,
esa estrella que siempre ha sido mía.
Pues yo desde ella os estaré mirando;
y como el bien con la virtud se labra,
para verme mejor, yo haré rezando
que Dios de par en par el cielo os abra.
¡Nunca olvidéis a esta infeliz amante
que os cita, cuando os deja, para el cielo!
(Canto III, estrofa II).

Más que su desgracia, el yo poético maldice la pérdida del seso y de la quietud ya recobrados, el robo de albedrío que le ha vuelto a ocasionar este nuevo amor infausto. Campoamor nos da otra vez una pequeña lección moral sobre los desengaños de la realidad, una pequeña lección de escepticismo sobre lo humano. Y sobre todo nos sitúa ante una forma histórica de tratar los sentimientos, la propia de su época, ya sean los sentimientos del amor, de la muerte, de la patria o el sentimiento del progreso. O mejor, los sentimientos del presente, del nuevo mundo y de las nuevas relaciones económicas, sociales e ideológicas que ha traído el siglo XIX. Nada más significativo que ese yo poético volviéndose a París en tren expreso, «sin alma y como inútil mercancía».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo: «Clarín» (1971), «Pequeños poemas (Campoamor)», *Solos de clarín*, Madrid, Alianza, pp. 251-261.
- BAUDELAIRE, Charles (1994), *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* (ed. de Jose Antonio MILLÁN ALBA), Madrid, 2ª ed.
- BAUDELAIRE, Charles (1996), «El pintor de la vida moderna», *Salones y otros escritos sobre arte* (introducción, notas y biografías de Guillermo SOLANA), Madrid, Visor, pp. 349-392.
- BESER, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BONET, Laureano, coord. (1994), «Campoamor, en la memoria», *Ínsula*, 575.
- BORJA, Carmen (1990), «Hacia otra valoración de Campoamor», *Anuari de Filologia*, XIII, 1, pp. 23-35.

- CALINESCU, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1995), *Poética* (ed. de José Luis GARCÍA MARTÍN), Gijón, Universos.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1996), *Antología poética* (ed. de Víctor MONTOLÍ), Madrid, Cátedra.
- CANO BALLESTA, Juan (1999), *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos.
- CERNUDA, Luis (1957), «Ramón de Campoamor (1817-1901)», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 31-41.
- COSSÍO, José María de (1960), *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe.
- DARÍO, Rubén (1998), «La coronación de Campoamor», *España contemporánea* (prólogo de Sergio RAMÍREZ, epílogo de Miguel GARCÍA-POSADA), Madrid, Alfaguara, pp. 96-105.
- DIEGO, Gerardo (1948), «El ferrocarril en la poesía», *Obras completas. Prosa* (ed. e introducción de José Luis BERNAL), Madrid, Alfaguara, 2000, VIII, pp. 1052-1087.
- GAOS, Vicente (1969), *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 2ª edición corregida y aumentada.
- GAOS, Vicente (1971), «Campoamor, precursor de T. S. Eliot», *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, I, pp. 435-442.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001a), «Moda, modernidad y literatura», en María Isabel MONTOYA (ed.), *II Jornadas Internacionales sobre Moda y Sociedad. Las referencias estéticas de la moda*, Universidad de Granada, 2001, pp. 137-154.

- GARCÍA, Miguel Ángel (2001b), *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación Provincial de Granada (Maillot Amarillo).
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1995), «¿El primer poeta español contemporáneo?», en Campoamor (1995), pp. 9-20.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000), «Las dudas de Don Ramón», en Lombardero (2000), pp. 13-24.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001), *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets.
- GONZÁLEZ, Ángel (1987), «Ramón de Campoamor: una semblanza», *La poesía y sus circunstancias* (ed. y prólogo de José Luis GARCÍA MARTÍN), Barcelona, Seix Barral, 2005, pp. 49-59.
- LITVAK, Lily. (1980), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- LITVAK, Lily (1991), «El camino de hierro. El paisaje y el ferrocarril», *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 181-220.
- LOMBARDERO, Manuel (2000), *Campoamor y su mundo*, Barcelona, Planeta.
- MACHADO, Antonio (1972), *Juan de Mairena* (ed. de José María VALVERDE), Madrid, Castalia.
- MAINER, José Carlos (1969), «Vicente Gaos: *La poética de Campoamor*», *Ínsula*, 274, p. 8.
- MARCO, Joaquín (1963), «*El tren expreso no es un poema realista*», *Revista de Literatura*, XIII, 45-46, pp. 107-117.

- MONTOLÍ, Víctor (1995), *Releer a Campoamor*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1995), «Ramón de Campoamor», *Literatura y cursilería*, Universidad de Valladolid, pp. 115-122.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, ed. (2000), *Poesía española. El siglo XIX*, Barcelona, Crítica.
- PALENQUE, Marta (1990), *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1999), *Ensayos de crítica literaria* (ed. de Laureano BONET), Barcelona, Península, 2ª ed.
- POE, Edgar Allan (2001), «El principio poético», *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Hiperión, pp. 9-54.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001), *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- SEBOLD, R. P. (1994), «Sobre Campoamor y sus lecciones de realidad», *Ínsula*, 575, pp.1, 31-32.
- URRUTIA, Jorge, ed. (1999), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2ª ed.