

# BECQUER Y LA BUSQUEDA DE LO ABSOLUTO

por Armando LOPEZ CASTRO

(Departamento de Filología Hispánica. Universidad de León)

## RESUMEN

Bécquer demuestra en sus escritos una preocupación casi obsesiva por el lenguaje como medio de acercarse a la realidad última.

El poeta, a pesar de su intento, no puede lograr una unidad total con ese espíritu, fuerza que se esconde tras el acto poético, esencial pero indefinible, y a la que puede responder pero no puede expresar plenamente. De este modo, toda poesía es siempre expresión del misterio y nace con el deseo de una perfección imposible.

Para Bécquer la poesía es un medio de llegar al fondo de la realidad y de acercarse hasta lo absoluto, foco eterno y ardiente de hermosura del que procede toda la del mundo. Esto es lo que convierte a Bécquer en el primer poeta español moderno y en precursor de varias corrientes poéticas modernas.

## Resumen en inglés

For Becquer poetry is a way of getting to the roots of reality and of approaching the absolute, eternal focus burning with beauty in which all that is nice has its origin. This approach makes of him the first modern Spanish poet and the forerunner of several modern trends in poetry.

## Palabras-clave

Modernidad.- Voz interior.- Mediación.- Soledad.- Lo absoluto.

El Romanticismo español, que coincidió en la política con la aparición del liberalismo, exaltó la libertad como principio artístico.

Ese es también el signo de la época y Víctor Hugo lo señala en su prefacio a «Les orientales» (1822): «Que el poeta vaya donde quiera, haga lo que le plazca, su ley es esa... escriba en prosa o verso, esculpa mármol o funda en bronce... El poeta es libre». Y el anhelo de libertad, que en esta vida no puede alcanzar, le lleva a poner la vista en el más allá. Ser escindido entre la rea-

lidad y el mundo interior buscará con desesperación la realidad trascendente, que él lleva dentro, consciente de que no hay palabra capaz de expresar lo inefable <sup>1</sup>.

Sin embargo, lo que existe verdaderamente es lo que no es posible expresar con palabras, pues lo que puede decirse carece de realidad.

El hombre es un abismo. ¿Habrá que abismarse para hallar la voz que no se ha dicho nunca? Es lo que sugiere la voz profunda de Bécquer, que se hunde pero que no se pierde, pues va a dar a la música o al sueño, anteriores a la palabra misma. Sólo entonces, al llegar a lo más hondo de sí, se borra todo rastro y la voz se hace anónima, ya no es de nadie y es de todos.

Si no existiera en Rosalía y Bécquer esa voz interior, la lectura resistiría al encanto que sin duda ella ejerce en nuestra poesía moderna, porque la modernidad de ambos consiste en haber entrado plenamente en la palabra. Radical inversión del Romanticismo, y así la poesía deja de ser imitación de la naturaleza y se convierte en proyección de lo que el poeta siente. De espejo que reflejaba la realidad a lámpara que la ilumina <sup>2</sup>.

Cuanto más sórdida es la realidad, como lo era justamente la vida hispana del ochocientos, tanto más abstracto es el arte. El poeta abandona el más acá y construye en su interior el más allá de la total afirmación. Esta es la verdadera revolución de la modernidad romántica: el estar anclado en la totalidad del mundo <sup>3</sup>.

«La modernidad es un aligeramiento de la individualidad», señaló Paul Klee. Mas esta evolución interior o «floreCIMIENTO del yo profundo» no es fácil senda, sino esforzada peregrinación.

No resulta posible empezar a hablar de Bécquer desde la historia literaria o las ideas. Porque la mayor atracción de su obra, lo que fue y ha de ser siempre, no está ni en sus antecedentes ni en su contexto, retóricamente empobrecido, sino en su compartida intimidad. Nada dice, en efecto, esta voz que no sea su propia interioridad. Y así nos hunde hacia el fondo original para albergar la pobre vida.

---

(1) El tópico de la insuficiencia del lenguaje (*nullus sermo sufficiat*) o cortedad del decir, esto es, de la imposibilidad de alojar en la palabra una experiencia que la rebasa ampliamente, tiene marcada presencia en la tradición occidental (Platón, Dante, Juan de la Cruz) y declaración reiterada en la obra de Bécquer. Aparece en la *Introducción sinfónica*, en la segunda de las *Cartas literarias* y en la rima I. Para más información, véase el ensayo de Jorge Guillén, «Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado», en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp.111-141.

(2) La imagen de la lámpara que ilumina, que M.H. ABRAMS emplea en su estudio sobre la teoría romántica inglesa, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, reimp. de 1976, puede aplicarse tanto a Espronceda como a Bécquer, por su concepción subjetiva de la realidad.

(3) En este sentido afirma VICENTE LLORENS del Romanticismo español: «Esa es, en efecto, su característica esencial, el afán de integridad o totalidad y por consiguiente, de infinito». Véase su estudio, *El romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1979, p.495. «El infinito», que tuvo su principal cantor en Leopardi, no es más que la imagen soñada de la belleza esencial.

No es fácil orientarse en un conjunto tan diverso y más difícil aún dar a entender su visión secreta. La fuerza creadora escapa a cualquier análisis. Con todo, necesitamos revelarla para abarcar con la mirada la extensión de una obra que remite a la naturaleza misma.

Pero la unidad de la obra se constituye durante la vida. Lo esencial es el camino, la trayectoria individual. Y de ésta ha quedado lo que en el arte es espiritual: los esfuerzos por alcanzar el absoluto con la imaginación. El secreto de la imaginación romántica está en desconfiar de la lógica y confiar en la intuición<sup>4</sup>.

Voz joven la que empieza a oírse en los límites de su «Diario», que expresa en su espontaneidad la emoción del primer amor: «Todo el día me he estado acordando de ella. Ha vuelto a despertarse en mí el antiguo amor, semejante al fuego que, después de apagada la llama, basta un ligero soplo para inflamarlo con más fuerza: a mi ya casi olvidado amor bastó su vista, una nueva mirada, para hacerlo resucitar con más fuerza»<sup>5</sup>.

Tal restauración prosigue en la *Historia de los templos de España* (1856-1858), donde la palabra se llena de sentido religioso: «La tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado. Estudiar el templo, manifestación visible de la primera, para hacer en un solo libro la síntesis del segundo: he aquí nuestro propósito». Templo, lugar de la palabra, morada del hombre. Porque el sentido religioso no lo formamos, sino que habita en nosotros: *nemo audit verbum nisi spiritu intus docente*, dice la Biblia. Lo que nos impulsa es, pues, el espíritu en nosotros.

Y la palabra crece hacia dentro, hacia su silencio, para que el espíritu se manifieste libremente: «el poeta, que ama el silencio para escuchar en él a su espíritu», dice Bécquer en «San Juan de los Reyes».

El tiempo, la palabra. El interés de la *Historia de los templos de España* no radica en su transmisión textual, totalmente viciada, sino en la capacidad de la palabra para albergar el pasado<sup>6</sup>.

---

(4) La concepción romántica fue exageradamente historicista, pero tuvo también su visión del mundo. Si hasta entonces la *razón* había sido refugio para el artista, ahora la *imaginación* disipa cualquier espejismo. El artista ya no es juzgado por lo que cree, sino por lo que imagina. La contraposición de *inspiración* y *razón*, imaginación y lógica poética, ocupa el desarrollo de la rima III. Bécquer no hace sino reiterar lo que es manifiesto en poetas como Keats, Hölderlin o Leopardi.

(5) Este fragmento pertenece a la carta del 23 de febrero de 1852. *El Diario*, escrito a los doce años, lo dio a conocer Dámaso Alonso en ABC el 11 de agosto de 1961. Con algunas correcciones aparece reproducido en *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Gredos, 2.ª ed., Madrid, 1968, pp. 107-112.

(6) El responsable de la edición fue Fernando Iglesias Figueroa. *Historia de los templos de España*. Toledo, Arte Hispánico, Madrid, 1933. Es la que siguen las editoriales Schapire de Buenos Aires (1947) y las posteriores de Aguado y Aguilar. En un importante *Apéndice*, que figura al final de su estudio *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid, 1971, Rubén Benítez ha dado a conocer algunas páginas de la *Historia de los templos de España* que no aparecen recogidas en las *Obras completas*. Dentro de su variedad, el rasgo unificador sigue siendo la elaboración personal, y no la información histórica, simple punto de partida.

Ahí está, pues, el sentido religioso de nuestra historia literaria y la romántica pretensión de totalizar la conciencia del pasado.

Así se muestra el poeta en esta su primera obra extensa: ni sumiso servidor ni amo absoluto; simplemente intermediario entre el pasado y el presente. Y ésta es también la función de la palabra: servir de mediación entre este mundo y el otro. Porque la palabra, al llevar la realidad más allá de su sentido, aproxima la realidad que está más allá de los sentidos, revela «Lo otro de lo mismo».

El arte es esencialmente contradictorio: tiende al Otro Mundo, pero no puede prescindir de este mundo. Tal contradicción se resuelve en la obra, que es *residual*, resto de un trato con lo absoluto. La función de la palabra consiste entonces en recobrar sus orígenes, la unidad perdida de la música y el canto <sup>7</sup>.

Esta es la voz de las *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), que habla con la nostalgia por lo SACRUM arquetípico, la voz del poeta por amor. El poeta no ignora que en el arte sólo vale lo que se inventa, por eso las *Cartas literarias...* son capaces de iluminar más a fondo que cualquier poética del momento <sup>8</sup>.

Se descubre la distancia y al mismo tiempo la melancolía que ésta deja. «Melancolía que a la poesía conduce». ¿Es la melancolía el origen de la poesía, tal como afirma el verso de Gottfried Benn? Esa melancolía es la nostalgia del poeta por un mundo irremediamente perdido, nostalgia respecto a lo imposible: «Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración *melancólica* y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección *imposible*» (Carta III).

Las *Cartas literarias a una mujer* son el testimonio de un alma atormentada por el amor, y como tal testimonio debemos procurar leerlas. No espere-mos de ellas razonamientos sistemáticos o enseñanzas útiles, pues lo que revelan, más que ninguna otra cosa, son las tribulaciones de un espíritu que aspira a lo absoluto y en esta aspiración se halla abocado al fracaso.

Quizá estas *Cartas* nos encantan porque, en último término, traslucen la metáfora del poeta: amar la perfección y vivir en lo imperfecto. En ellas percibimos esa obstinación desesperada por hallar la trascendencia en el mundo: «A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra» (Carta IV). Ese «senti-

---

(7) No hay diferencia de naturaleza entre arte y religión, porque el arte es, en su origen sagrado. «Religión y arte son así nombres para una y la misma experiencia: una intuición de la realidad y la identidad». (A. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, New York, 1957, p.41).

(8) Las *Cartas literarias a una mujer* corresponden al momento de plenitud literaria de Bécquer, los tres años que van entre 1859 y 1861. Más que un análisis literario, por lo demás exhaustivamente realizado por Francisco López Estrada, *Poética para un poeta. Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer* (Gredos, Madrid, 1972), me interesa verlas desde la convergencia de las dos experiencias, amor y poesía, que las unifican y dan sentido.

miento de la tierra», expresión sustituida por «el sentimiento del alma» a partir de la edición príncipe de 1871, es la voz del espíritu que mira hacia el principio, hacia el verbo primero del amor. Y el que de veras ama, siente en su interior esta aspiración a lo absoluto, y al sentirla, va más allá de sí mismo. Pues el amor trasciende la propia vida en un eterno proceso de destrucción y nacimiento. Hay, pues, en el amor una pérdida de la identidad y una reconquista de ella en la imagen que el otro da de uno mismo, que sería el supremo juego del amor. Por eso, en las *Cartas*, lo que finge ser un diálogo se convierte en reflexivo monólogo sobre la poesía y el amor, que son siempre agentes de trascendencia.

Y también lo es la música, de tan acusada presencia en las *Leyendas*. Las más significativas y comúnmente apreciadas, «Los ojos verdes», «La corza blanca», «Maese Pérez, el organista», «El miserere», «El monte de las ánimas», fueron escritas entre 1861 y 1863. Lo determinante en ellas parece ser la creación de un ambiente extraño y misterioso que facilita la irrupción de lo sobrenatural<sup>9</sup>.

En este ambiente fantástico, la palabra obedece a la música para que el acorde entre la tierra y el cielo se mantenga: «A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atornadora armonía. Es la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo» («Maese Pérez el organista»). Música sacra, la de «El miserere», astral, porque en ella está la creación entera: «Aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos». Esta música es, más que nunca, puente hacia arriba, interestelar, escala, como la de Jacob

Yo soy sobre el abismo  
el puente que atraviesa;  
yo soy la ignota escala  
que el cielo une a la tierra.

(Rima V)

Mas la música no se oye si antes no se oye su silencio. Por eso el verdadero poeta es aquel que renuncia a hablar, tal el Manrique de «El rayo de luna»: «Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; tanto,

(9) Con razón señala M. García-Viñó: «En el fondo, si nos fijamos bien, lo que priva en las leyendas es una atmósfera; una atmósfera ideal y de misterio», en *Mundo y tras-mundo de las leyendas de Bécquer*, Gredos, Madrid, 1970, p.48.

que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos».

La soledad es el espacio propio del poeta, aquel en que la imaginación circula libremente y la palabra no está predeterminada por nada ni por nadie. La soledad que, como su sombra, le acompaña a todas partes

¡Ay de mí! Por más que busco  
la soledad, no la encuentro.  
Mientras yo la voy buscando,  
mi sombra me va siguiendo.

canta Augusto Ferrán con insuperable clarividencia.

La soledad o la sombra, el espacio de la revelación: «Dice verdad quien sombra dice», señala en lo inmediato Paul Celan. Y así, el poema y su sombra resultan inseparables. La soledad, como la sombra rosaliana, lo es todo en la escritura de Bécquer. No es extraño que las *Cartas literarias...*, el prólogo a *La soledad* de Ferrán y la *Introducción sinfónica*, los escritos más importantes sobre teoría poética, hayan surgido de tal estado.

Soledad, vacío o nada de lo finito para ser llenado por lo infinito. Este parece ser el sentido último de las *Leyendas*.

Lo absoluto no se puede alcanzar con la lógica, sino con la imaginación, principio básico en el Romanticismo. La imaginación, desplegada en el sueño, une lo visible con lo invisible y proyecta la búsqueda del amor imposible: «por cuanto la leyenda en sí no es más que otra aplicación del *amor imposible*, perseguido en las fronteras del sueño» («Los ojos verdes»). Creo que en las *Leyendas*, y en alguna de las *Rimas* análogas, aparece la voz que revela. La de las *Leyendas* es la voz del peregrino por amor, del poeta solitario que ha soñado un amor imposible y ha ido hacia él hasta encontrarlo en la muerte. ¿Habrà que morir para encontrar el amor imposible? «La muerte parece el denominador común de estos relatos», afirma Antonio Risco<sup>10</sup>.

En «Los ojos verdes», el protagonista se confunde con la naturaleza para renacer otro hombre. En «La corza blanca», el triunfo del amor sobre la muerte es el de la muerte ritual. En «El monte de las ánimas» es nuevamente el amor el que impulsa al protagonista al viaje iniciático, a la muerte. En «El miserere» también se da la muerte iniciática y expiatoria del protagonista. En «Maese Pérez el organista» la disolución en la música es fusión con el cosmos. Se muere para renacer, tal es el sentido de toda iniciación. La muerte será entonces verse enteramente a sí mismo, despertar a una realidad mejor, a una forma superior de vida

(10) Cfr. ANTONIO RISCO, «El elemento maravilloso en las leyendas de Bécquer», en *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982, p.145. Siguiendo las ideas de T. Todorov, Irène Bessièrre y Gerard Lenne, Risco hace una clasificación de la literatura fantástica en tres modalidades, lo maravilloso puro, el contraste entre lo real y lo maravilloso y la irrupción de lo maravilloso en lo real, siendo esta última modalidad la más abundante en los relatos de Bécquer, lo que prueba su dependencia de lo sobrenatural.

La gloria y el amor tras que corremos,  
sombros de un sueño son que perseguimos.  
¡Despertar es morir!

(Rima LXIX)

Sólo la búsqueda de lo absoluto puede mover ese peregrinar, análogo a la fenomenología del espíritu de Hegel, que tiene su anticipo en el *Itinerarium mentis in Deum* de Buenaventura, y más atrás en Orígenes <sup>11</sup>.

Amor que lleva a la muerte («Los ojos verdes», «El Beso», «La corza blanca») y la mujer, objeto del amor, es una belleza nocturna, lunar, como la de Sara, la judía de Toledo («La rosa de la pasión»). En el nocturno ambiente romántico el agua y el aire se revelan como principales agentes de lo sobrenatural. El agua, tanto en el aspecto positivo («La corza blanca») como en el negativo («Los ojos verdes»), mantiene una estrecha relación con la luna y el mundo femenino. El aire, espacio sin espacio, significa la ascensión a lo absoluto (*el gnomo*). Ambos, elementos primarios, remiten a los orígenes de la realidad. Imposible cerrar ese peregrinaje, pues lo que aparece como final es, en el fondo oscuro del sueño, una apertura. Sólo en sueños tal viaje puede realizarse, por eso las *Leyendas* son relatos inconclusos y ambigüos <sup>12</sup>.

Kandinsky, al tratar la *cuestión de la forma*, insiste en el hecho de que ésta se justifica tan sólo cuando expresa la necesidad interior del artista. Por eso, en las *Leyendas* no importan tanto los contenidos, motivos comunes de un fondo legendario, como la forma narrativa de comunicarlos. Leerlas es acompañar al narrador en un proceso espiritual que revela las conexiones entre lo visible y lo desconocido <sup>13</sup>.

Primeramente tenemos al narrador-autor, que a menudo se muestra como un exaltado soñador y que aparece implicado en el relato. Será considerado buen cuentista no sólo el que conoce muchos temas y sabe ligar unos a otros, sino también aquel que sabe atraer la atención de los oyentes con el tono rimado y diverso. Como lo que el poeta pretende es acercarse al misterio, es decir, a la realidad originaria e invisible, utilizará la prosa poética, sujeta al

---

(11) La falta de una relación de las lecturas de Bécquer impide saber si éste tenía una formación filosófica o no.

(12) Antes de aparecer el movimiento surrealista, el romanticismo alemán había dedicado gran parte de sus esfuerzos a ver la relación entre sueño y poesía. Lejanas lecturas infantiles habían dejado en Bécquer el recuerdo de un ambiente mágico muy peculiar. Los cuentos alemanes de hadas, más tarde algunos poemas de Heine, y luego Hoffmann, crearon un clima de leyenda que se hundió, junto con la leyenda de su propia infancia, en el oscuro territorio del sueño. El sueño, potencia del alma, asiste a la poesía de Bécquer desde el comienzo hasta el fin. Gracias al sueño fue posible, durante el romanticismo, la analogía entre universo y alma. *Cfr.* el estudio de ALBERT BEGUIN, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

(13) Según Rica Brown, el hallazgo consiste en el «maravilloso poder que tiene Bécquer de seguir con las más precisas indicaciones verbales los variados estados del alma, su capacidad para expresar las mismas ondulaciones del mar de las sensaciones», en *Bécquer*, Aedos, Barcelona, 1963, p.193. Prólogo de Vicente Aleixandre.

ritmo de la poesía, porque en el origen no hay una distinción marcada entre la prosa y la poesía <sup>14</sup>.

Las *Leyendas* entran de lleno en el uso radicalmente poético del lenguaje, en igual medida que *De los nombres de Cristo* o *Platero y yo*. Si Bécquer eligió para las *Leyendas* la prosa poética no sólo fue porque ésta le ofrecía más variedad en los asuntos y mayor libertad en la forma de tratarlos, sino también porque la expresión de lo absoluto exigía esa compenetración entre verso y prosa para saltar los límites del género y convertir a la palabra en adecuada comunicación con el más allá. Prosa y verso con expresión de una misma realidad: lo absoluto. En el doble intento de contar y cantar, la expresión rimada de sentimientos es la que asegura la íntima comunicación con el lector.

Las leyendas becquerianas presentan una lectura monologada, en la que el monólogo del narrador refiere la historia a un círculo de oyentes.

Es fácil distinguir en las *Leyendas* tres unidades básicas: introducción, relato, epílogo. El prólogo, en el que el narrador nos dice cómo la historia llegó hasta él, lo que acentúa su carácter legendario; el relato propiamente dicho; y el epílogo, en el que el narrador comenta la acción.

La voz del narrador comienza por situarnos en el corro de oyentes junto al fuego, que quedan en suspenso ante lo que el narrador dice. Ese suspenso es el origen de los tiempos: *In illo tempore* o *Erase una vez*. Toda leyenda remite así a un tiempo original. Y el narrador, dentro de su narración, deja un hilo suelto para que los oyentes puedan continuarlo sin ser cortado el hilo del relato. Este sobrevive en la memoria de los oyentes, lo que hace de las *Leyendas* relatos inconclusos, abiertos. El epílogo no es, pues, acabamiento, sino eterno recomienzo y reapertura.

Narrador y lector se integran en la unidad poética del relato, texto único en el que verso y prosa son de sustancia idéntica, y cuya forma está esencialmente caracterizada por la distorsión y la expansión <sup>15</sup>.

El lector consume con plástica dramatización una confusión lógica de sentimientos dispersos e indefinibles, el amor, el miedo al más allá, la conciencia destructora del tiempo, la presencia de la muerte, cuya unidad se produce en el continuo del sueño, por incorporación a un centro, que aquí es lo maravilloso, tal como Novalis definió el cuento: «Lo propio del cuento es ser

(14) La poesía no es la antiprosasino índice del verso. Durante la época clásica, las obras de imaginación se escribían en verso; la oratoria y la creación especulativa en prosa. Sin embargo, a lo largo del XVIII, sobre todo en Francia, los contactos entre verso y prosa son cada vez mayores y con el romanticismo se produce el triunfo de la prosa poética. «Es Gustavo Adolfo Bécquer —afirma Cernuda— quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus leyendas». Cfr. «Bécquer y el poema en prosa español (1959)», en *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p.986.

(15) Según la terminología de Roland Barthes, «la unidad está *apresada* por todo el relato, pero también el relato sólo *se sostiene* por la distorsión y la irradiación de sus unidades», en *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p.31.



como un sueño, sin coherencia. Un conjunto de cosas e incidentes maravillosos».

El lector advertirá con placer cómo la narración queda continuamente pausada de suspensos y ambigüedades en «Los ojos verdes», tal vez una de las más bellas leyendas que Bécquer haya escrito.

En «El monte de las ánimas», la banda azul sirve para conciliar lo femenino (Beatriz) y lo masculino (Alonso), opuestos que, al encontrarse, provocan su destrucción. La fundamental ambigüedad de «La corza blanca», mujer de día y corza blanca de noche, sirve para recoger a la naturaleza entera.

No es extraño que tales relatos tengan lugar en el sueño, esa «zona neutra» en donde más propiamente se realiza el viaje creador. De un mundo que no es en realidad brota el deseo de un mundo tal como el poeta anhela que debiera ser. Lo real y lo ideal se funden en el sueño, cuya función primordial es «intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico»<sup>16</sup>.

El sueño, en cuanto restablece el equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente, acoge en su seno la totalidad. En el reino transitorio del sueño en que la imaginación viaja libremente, se impone el realismo de la irrealidad. Sólo así, en el sueño, la realidad sigue siendo para el poeta como de verdad quiere él que sea. No separación, sino armonía, unidad.

La unidad de espíritu y naturaleza, rota por la razón, es restablecida por los sueños. Mediante el sueño la imaginación capta la *weltseele* o alma del universo, objeto de la Filosofía de la Naturaleza<sup>17</sup>.

Los espíritus de la naturaleza reclaman el espíritu del hombre: «En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre» («Los ojos verdes»).

El alma, cuando sueña, se hace espiritual. Todo es Espíritu. El alma centra así el invisible espíritu que sostiene el universo. La verdadera realidad es lo invisible: *Quid Deus nisi visibilium invisibilitas?*, había dicho Nicolás de Cusa. Poeta es quien descubre lo invisible y lo hace suyo. ¿Cómo logra reducir lo invisible a formas expresivas? Por medio de un lenguaje irracional, nota común que poseen las *Leyendas* y las *Rimas*<sup>18</sup>.

(16) CARL G. JUNG, «Acercamiento al inconsciente», en *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 4.ª ed., 1984, p.43.

(17) Un análisis más detenido de la *naturphilosophie* puede verse en sendos estudios de José Luis Varela. Sobre Bécquer, en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp.147-194; y, a propósito de Rosalía de Castro, en *Poesía y Restauración cultural en Galicia en el siglo XIX*, Gredos, Madrid, 1958, pp.193-201.

(18) La ignorancia cronológica de algunas «rimas y leyendas» impide un análisis más profundo de sus semejanzas. Estas, no obstante, son claras entre «El caudillo de las manos rojas» y la «Rima X»; «El gnomo» y la «Rima XI»; «La corza blanca» y la «Rima XIX»; «Tres fechas» y la «Rima LXXIV», y parecen sugerir un mismo ambiente. Para la concordancia de «Rimas y leyendas», véase el estudio de JUAN ANTONIO TAMAYO: «Contribución al estudio de la estilística de Gustavo Adolfo Bécquer», en *Estudios sobre*

En las *Leyendas* Bécquer pretende dar vida a sus sueños y éstos dominan la narración localizada, puesto que en la leyenda se requieren lugar, personaje y momento. Los escenarios, llenos de un latente más allá, remiten a una naturaleza subjetivizada. Escenarios y ambientes dinámicos, solidarios con su estado de ánimo. El amor ideal, soñado, es el que Bécquer prefiere entre todos de ahí que la mujer se muestre como inalcanzable. Mujer extraña en «Los ojos verdes», la misma de la rima XI<sup>19</sup>.

El amor debe ser la búsqueda de la unidad o anulación del espacio y del tiempo, según proclamaron los románticos. Hay en ellos el deseo de librarse de la sucesión, de recoger el tiempo sucesivo, que limita el amor, en el instante del sueño, que es la unidad de los tiempos múltiples. Amar sería vivir un tiempo idéntico, sin historia.

Y, ¿qué expresión corresponde a esa visión subjetiva de la realidad? Un discurso alusivo y analógico, sugerente, que tiende a tratar la prosa como si fuera verso, destilándola y estilizándola en lo esencial<sup>20</sup>.

Bécquer es siempre poeta, en verso y en prosa, y éste es el sentido último de su lenguaje: crear armonía interior, pues la armonía es lo que establece el equilibrio entre los sentimientos.

El poeta andaluz se entrega con entusiasmo al movimiento de la naturaleza, de ahí que el ritmo de su prosa y de su verso sea también natural, esto es, armónico, musical<sup>21</sup>.

Este ritmo musical es marcada presencia de la interioridad, entendida aquí como sincronización con lo absoluto. No deja de resultar sorprendente que las relaciones de Bécquer con la música se hayan buscado más desde su biografía que desde su obra. Con todo, no se trata en ésta de simples referencias a instrumentos o sonidos, sino de un significado profundo, de un ritmo interior que irradia la presencia del espíritu y que, en el caso de la prosa, se hace sentir como factor constructivo en los signos dinámicos de la correlación eufónica de los períodos, la regularización de la estructura sintáctica subordinante, las variaciones semánticas. No hay que pensar que la musicalidad de

---

*Gustavo Adolfo Bécquer*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, pp.15-53.

(19) A esta mujer de extraña belleza, que recorre la obra de Bécquer, ha dedicado JUAN MARIA DIEZ TABOADA un amplio estudio, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965; aunque centrado fundamentalmente en las Rimas.

(20) Estamos de acuerdo con MARTIN ALONSO cuando afirma: «La prosa becqueriana se distingue de la de su tiempo por el sentimiento lírico y su marcada musicalidad agradable. La calidad vence a la cantidad, como sucede en la poesía», en *Segundo estilo de Bécquer*, Guadarrama, Madrid, 1972, p.155. Bécquer asimila la tradición literaria, la de la poesía popular y la del siglo de oro, para abrir el camino hacia el interior del alma dentro del prosaísmo de la época.

(21) Dice GERARDO DIEGO: «Por encima de todo, Bécquer es un músico de la naturaleza. Son verdaderas partituras naturales las que nos hace escuchar en sus versos y en sus prosas», en *Estudios románticos*, Casa-Museo de Zorrilla, Valladolid, 1975, pp.41-61. Recogido ahora en *Gustavo Adolfo Bécquer*, Edición de Russell P. Sebold, serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1982, p.99.

Bécquer tenga por único fundamento los factores rítmicos. Una amplia cuestión no tratada es la de determinar el encadenamiento de las sensaciones. Otra es el estudio de los campos semánticos, sobre todo los del sueño o la luz. No parece que sea simple procedimiento descriptivo la acumulación de *extraño* y *misterioso*, los dos adjetivos más utilizados por Bécquer, para subrayar la búsqueda de lo absoluto. Sólo Bécquer entendió esto y por eso compuso sus *Leyendas* con ritmo y armonía. Estos son medios expresivos sólo cuando subrayan el sentido del texto, o sea, cuando están motivados por un estado de ánimo. Tal parece ser el desengaño amoroso producido por la ruptura con Casta Esteban, la mujer ideal con la que Bécquer había soñado<sup>22</sup>.

Una carta de Bécquer, fechada en Soria en marzo de 1861 y publicada por Iglesias Figueroa, refleja este desengaño: «Mañana emprendemos el camino de Veruela. ¡Ojalá! el viejo monasterio me dé la calma y la resignación que necesito, pues mi alma es sólo un pobre guiñapo insensible, dormido, que me pesa como un fardo inútil que la fatalidad tiró sobre mis hombros, y con el cual me obliga a caminar como nuevo judío errante». Y cuando el amor es imposible, se hace la muerte en soledad.

La soledad y la muerte, los dos temas centrales de las cartas *Desde mi celda* que aparecieron en *El Contemporáneo* a lo largo de 1864 y que Bécquer escribió desde «el oscuro rincón» al que siempre va. «En cuanto tenía un puñado de duros se iba a Toledo o al Monasterio de Veruela...», nos dice Eusebio Blasco<sup>23</sup>.

El poeta busca refugio en la soledad, para ser uno con el espíritu que en él habita. Su retracción es también su forma de crecimiento o manifestación. Y así, es el alma quien, impulsada por la necesidad de dar forma a aquello que

(22) La semejanza de «Los ojos verdes» y «El rayo de luna» parece responder a tal desengaño. Con toda razón señala A. BERENGUER CARISOMO: «El amor soñado- ojos verdes en el agua del lago, rayo de luna sobre el muro-se transmutó en la amargura de una mujer fría, indiferente y sin cualidades para comprender aquella alma atormentada, incapaz de deslindar lo soñado de lo vivido», en *La prosa de Bécquer*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, pp.35-36. Aunque algunos críticos quieren rehabilitar a Casta Esteban, presentándola incluso como intelectual y escritora, lo cierto es que el matrimonio de Bécquer con la Navarro fue un fracaso, como lo prueban no sólo los contemporáneos del poeta, sino también los frios versos que éste le dedica a lo largo de las «Rimas». Sobre Casta Esteban y sus relaciones con Bécquer, cfr. EUSEBIO BLASCO, *Memorias íntimas* (Madrid, 1904); J. LOPEZ NÚÑEZ, *Biografía anecdótica de Bécquer* (Madrid, 1915); SANTIAGO MONTOTO, «La mujer de Bécquer», en *Bibliografía Hispánica*, núm. 6, 1944, pp.470-478; GERARDO DIEGO, «Casta y Gustavo. Cartas inéditas», en *La Nación*, Buenos Aires, 14 de junio de 1948; HELIODORO CARPINTERO, *Bécquer de par en par*, Insula, Madrid, 1957; RAFAEL MONTESINOS, *Bécquer. Biografía e imagen*, Editorial RM, Barcelona, 1977.

(23) Sería indispensable aislar esos puntos solitarios en los que la experiencia se produce: Noviercas, Veruela o Toledo. Pero, sin duda, todos ellos parecen converger en la soledad del «escondido valle», vacío luminoso desde el que es posible ver todo en unidad. La soledad se presenta, pues, no como simple apartamiento del mundanal ruido, sino como experiencia de la unidad total, de la vida y de la escritura.

ya ha cobrado vida en su interior, ve y conoce el corazón de las cosas: «Hay momentos en que, merced a una serie de abstracciones, el espíritu se sustrae a cuanto le rodea, y replegándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre» («Desde mi celda», III).

La conciencia, experiencia directa de conocimiento, se dirige a la unidad, lo Absoluto. El poeta deja el mundo para poder vivir en estrecho contacto con la naturaleza y es consciente no sólo de formar parte de una totalidad, sino también de ser la totalidad en sí mismo y de poder expresarla: «Cuando se acomete la difícil empresa de descomponer esa extraña armonía de la forma, el color y el sonido; cuando se intenta dar a conocer sus pormenores, enumerando unas tras otras las partes del todo, la atención se fatiga, el discurso se embrolla y se pierde por completo la idea de la íntima relación que estas cosas tienen entre sí, el valor que mutuamente se prestan al ofrecerse reunidas a la mirada del espectador, para producir el efecto del conjunto, que es, a no dudarlo, su mayor atractivo» («Desde mi celda», V).

«La forma, el color y el sonido», es decir, la palabra, la pintura y la música se asocian y potencian aquí mutuamente «para producir el efecto del conjunto», el efecto de masa, luz y color, que en esta época buscó el impresionismo, el efecto de la totalidad. Tal vez sea ésta la suprema función de la palabra poética: alojar la realidad entera, si ello es posible <sup>24</sup>.

Mas para ver en unidad todo el mundo es necesario antes verse a sí mismo. El hechizo de las cartas *Desde mi celda* no se encuentra del todo en las cartas mismas, sino en el tono íntimo que pone un alma al descubierto. No hay que olvidar, por otra parte, que las nueve cartas aparecieron anónimamente en *El Contemporáneo* bajo el epígrafe de «Variedades»<sup>25</sup>.

Tal epígrafe respondía, sin duda, a su contenido misceláneo y diferencias de estilo. Mas la desnudez de esta prosa es tal que alcanza a constituirse en un discurso de sinceridad muy poderosa.

Son cartas demasiado honradas, han costado demasiadas noches a la tenue luz de la bujía para ser adornadas con lo retórico. Y entre todas ellas sobresale la carta III, cuya honda melancolía nos muestra la posibilidad de vivir poéticamente nuestra vida en aquello en que es otra, la verdad de la vida so-

---

(24) Bécquer llegó a la música más tarde que a la pintura, pero recibió de ella un inagotable caudal. Su primera dedicación a la pintura y al dibujo dota a su palabra de imaginación plástica. Es importante el estudio de EDMUND LUDWIG KING, *Gustavo Adolfo Bécquer. From Painter to Poet*, Porrúa, México, 1953; para la relación entre lo plástico y lo poético. Falta, en cambio, un estudio de conjunto sobre la sensibilidad musical de Bécquer, que pasa por distintas fases: la copla popular andaluza, el contacto con la zarzuela, la tradición germánica, la relación con Julia Espín, hija de músicos, etc... Pintura y música conformaron su sensibilidad artística.

(25) De la estancia de Bécquer en el monasterio de Veruela nos quedan dos importantes testimonios: las cartas *Desde mi celda*, publicadas en *El contemporáneo*, y el álbum *Expedición de Veruela*, con dibujos de Valeriano, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Columbia, de Nueva York. Estos dos textos esperan aún su asociación.

bre la verdad de la muerte: «Ello es que cada día me voy convenciendo más que de que lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí».

La melancolía que aquí angustia al poeta es la nostalgia por lo extramundano, por lo absoluto que lo constituye. Desde este punto de vista, puede comprenderse el tránsito entre la reflexión y la descripción a lo largo de las cartas, pues la mirada sobre el mundo supone antes la mirada sobre sí mismo. Y así lo invisible no es incompatible con lo visible, reflejo siempre de lo interior, hasta el punto que la unicidad de las cartas «Desde mi celda» nace de la mezcla de reflexión y descripción, costumbrismo y espiritualidad.

Lo que había sido estilo en las «Leyendas», el tono íntimo, el ritmo cadencioso, el lenguaje impregnado de imágenes plásticas, pasa en las cartas a ser necesidad. Y ésta es la necesidad de un poeta que se ve a sí propio en la soledad. Bécquer, en Veruela, se aleja del vivir diario y se aleja también del habla diaria. Su retiro es el signo de su renuncia, de su silencio elegido.

Devolver la palabra a su natural silencio, ante el excesivo uso que empobrece lo que es único, es una verdad aceptada por la poesía moderna. El poeta mira en el interior de las palabras, en su silencio, hasta dar con la palabra. Singular lección, en la que el mayor esplendor de la palabra surge de su silencio, de su simplicidad o pobreza, y a ella reconduce. Se diría que es la palabra esencial, de algo que al fin se ha logrado sobre la propia interioridad: «El que reflexiona sobre sí mismo, reflexiona sobre su propio original», según dijo Plotino.

Bécquer prueba en las cartas diferentes modos de expresión con que articular lo que tan claramente alumbra en su interior. No hacen falta referencias biográficas para darse cuenta de que todas ellas aparecen bajo el signo de la soledad de un lugar que ha sido para él decisivo.

Entre todas las obras de Bécquer, ninguna como las *Rimas* que constituya la expresión de una vida. Dentro de ella el hombre anda en tránsito, atraviesa la muerte para lograr la unidad verdadera. Esa es su tragedia y también la del poeta, condenado a vivir bajo un cielo sin dioses. No es casualidad que en la poesía de Bécquer la nostalgia de lo absoluto nazca precisamente de la pobreza y soledad en que su vida transcurre<sup>26</sup>.

Si él quiso llenar su obra de elementos maravillosos fue, sin duda, porque lo sobrenatural faltaba en su vida, por eso se halla ésta escindida entre el dolor y el amor, la realidad y el deseo<sup>27</sup>.

---

(26) Al considerarlas, hay un hilo trágico, núcleo del pensamiento romántico, alrededor del cual gira su obra. Sólo Bécquer y Rosalía, vital y poéticamente, lo llevarán a su último extremo. Para la concepción trágica de la vida del Yo romántico, véase el estudio de RAFAEL ARGULLOL, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982. Por otra parte, el hecho de que Bécquer haya pasado por poeta «cursi y de salón» en su propia época revela la incompreensión de la «nueva sensibilidad» romántica entre críticos tan eminentes como Juan Valera o Menéndez y Pelayo.

(27) «Poeta del amor y del dolor». Así es llamado Bécquer en la placa conmemorativa situada en la fachada de la casa donde murió (actual núm. 25 de la madrileña calle de Claudio Coello). La circunstancia biográfica es punto de partida. Mas, como siempre su-

Las *Rimas* comienzan por plantear problemas de número y fecha. En cuanto al número, el manuscrito de 1868 contiene setenta y nueve. La primera edición de 1871 recoge setenta y seis en un orden diferente. En cuanto a la fecha, aunque conocemos la de publicación de varias composiciones, las fechas de publicación no indican las de composición. Se sabe que fueron escritas entre 1859 y 1868, fecha en que Bécquer entregó el manuscrito a González Brabo, pero la falta de la fecha en que fueron escritas es intencional. Lo que Bécquer pretendía, como todo gran poeta, era dar un mensaje absolutamente intemporal, depurándolo de lo anecdótico. Precisamente, el éxito de las *Rimas* hay que atribuirlo a la transmutación de la vida en literatura, de lo anecdótico en pura belleza. Pues que la esencia del arte, su razón de ser, consiste en la nostalgia de lo absoluto, en restaurar la perdida unidad del hombre. Tal vez la causa más determinante que debiera deducirse de la lectura de las *Rimas* es la de una situación de *abundancia* (lo absoluto) contra *escasez* (lo relativo, lo limitado, lo humano), tanto psicológica como poéticamente.

Al margen de su ordenación y contenido, el *hilo trágico* es una buena base para pensar el conjunto<sup>28</sup>.

En ese vacío de lo divino el hombre apura en soledad el don celeste: «...que gracia y hermosura en mí dejaste». La gracia, belleza de la forma en libertad. Si ha de desarrollarse el amor a la vida, tiene que haber libertad para expresarlo.

Comienza, pues, la voz a cantar y lo primero que canta es la muerte como necesidad de recuperar el amor que la vida le ha negado

Como se arranca el hierro de una herida  
su amor de las entrañas me arranqué,  
aunque sentí al hacerlo que la vida  
me arrancaba con él.

Del altar que le alcé en el alma mía  
la voluntad su imagen arrojó,  
y la luz de la fe que en ella ardía  
ante el ara desierta se apagó.

Aun para combatir mi firme empeño  
viene a mi mente su visión tenaz...  
¡Cuándo podré dormir con ese sueño  
en que acaba el soñar!

cede, el arte transforma la realidad mediante la imaginación. Esta tendencia a lo biográfico me parece que debilita mucho de la poesía de Bécquer. A los que minuciosamente recorren su vida para buscar en ella el último dato sobre Julia Espín o Casta Esteban habría que recordarles lo que uno de sus biógrafos, Eusebio Blasco, dice de Bécquer: que era un «hombre sin biografía».

(28) De acuerdo con el manuscrito de 1868 o con la edición de 1871, se han hecho diversas clasificaciones y análisis de las *Rimas*. Una historia del texto nos la ofrece JOSE PEDRO DIAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, 3.ª ed., Gredos, Madrid, 1971, pp.364-369. Con todo, lo importante es la visión de conjunto. Las *Rimas* hay que verlas y analizarlas bajo el signo de lo trágico.

Vida y muerte, ausencia y unidad amorosas han sido captadas juntas por la exclamación nacida de una emoción personal<sup>29</sup>.

Y la emoción comienza a entrar en un ritmo natural y profundo, invocador del oscuro fondo tradicional

Porque son, niña, tus ojos  
verdes como el mar, te quejas;  
quizá si negros o azules  
se tornasen, lo sintieras.

¿No son esos «ojos verdes» los mismos ojos de la extraña mujer que en la leyenda le arrastran hacia lo desconocido? Sobre los reales ojos de la niña que asiste a las reuniones de sociedad ha proyectado Bécquer los ojos soñados de un amor imposible. Nos hallamos, por tanto, ante un símbolo persistente y complejo, que arrastra en su significado el recuerdo del desengaño amoroso<sup>30</sup>.

Las rimas XLVIII(1) y XII(79) sirven, pues, de marco a un conjunto variado en el que domina una concepción trágica de la vida.

Comenzó siendo la tragedia un lenguaje de la piedad, una forma de la liturgia para conjurar «lo otro», reducirlo y conocerlo. Especie de exorcismo que hace entrar «lo otro» en la humana conciencia. Y así, el héroe trágico, tal lo es el romántico, nunca puede olvidar que la mañana surge de la noche, y que nuestras noches esperan la mañana.

Por eso la rima LXXV(23), cifra de la lírica becqueriana, se presenta en forma de fuga, porque la duda engendra el deseo de conocer lo absoluto

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

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

(29) Sobre el tema del arma amorosa arrancada, véase RAFAEL LAPESA, «Bécquer, Rosalía y Machado», en *Insula*, núms. 100-101, abril, 1954; y JOSE LUIS CANO, «La espina arrancada», en *Poesía española del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, 1960.

(30) El matrimonio de Bécquer con Casta Esteban se celebró en mayo de 1861. La leyenda «Los ojos verdes» apareció en *El Contemporáneo*, 15 de diciembre de 1861. La reseña a la *Soledad* de Ferrán en el mismo periódico, 20 de enero de 1861. Entre 1860 y 1861 publicó Bécquer las *Cartas literarias a una mujer*. La reseña, las *Cartas literarias* y la *Introducción sinfónica* guardan un denominador común: la espiritualidad del acto poético. Esta plenitud de lo humano es tal vez el rasgo más distintivo de la poesía de Bécquer. Cfr. RAFAEL DE BALBIN, *Poética becqueriana*, Prensa Española, Madrid, 1969, p.16.

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

¿Y ríe y llora, y aborrece y ama,  
y guarda un rastro del dolor y el gozo,  
semejante al que deja cuando cruza  
el cielo un meteoro?

¡Yo no sé si ese mundo de visiones  
vive fuera o va dentro de nosotros;  
pero sé que conozco a muchas gentes  
a quienes no conozco!

El escepticismo ante la realidad que conduce a esa aspiración ideal es un *motivo* de la época romántica. Mas lo que importa es la forma con que Bécquer lo presenta. La estructura paralelística y la interrogación retórica, que es ya una forma de respuesta, sirven para reforzar la emoción estética de la última estrofa, algo usual en la poética becqueriana<sup>31</sup>.

Entre todas las rimas de Bécquer tal vez sea ésta la que más claramente revela la equivalencia entre poesía y sueño. Se trata de un diálogo del poeta consigo mismo, en el que el espíritu se va alejando de todo hasta verse a sí mismo en el sueño. Corre la palabra la suerte del hombre; con él desaparece de entre las cosas visibles y entra con él en el sueño, *estado poético* entre todos apropiado para el conocimiento de la realidad última.

Despiertos vemos a los otros, a una realidad que ofrece resistencia. El sueño ¿será ver enteramente la realidad?

Hay, pues, que liberar mediante el sueño las imágenes primeras y cambiarlas por otras que sobrepasan la realidad. Si no hay imágenes nuevas, no hay acción creadora. Gracias a lo imaginario, el espíritu se desprende de la realidad y queda más allá de ellas. Imaginación sin imágenes, «huésped de las nieblas». Sin duda, lo evanescente no es sólo una atmosfera, corresponde a la necesidad de adherirse a lo invisible, a lo germinal, que caracteriza a la poesía primera. Al llegar a ese antes del lenguaje, lo que se percibe es la realidad entera buscando expresarse. Hacia esta penetración en lo preformal, en que la materia no ofrece resistencia a la forma, tienden la rima LXXV y la *Introducción Sinfónica*, de ahí la semejanza de su lenguaje. Para comprender este dinamismo de la imaginación creadora, es preciso advertir que términos como *anhelar*, *crear* y *soñar* participan de un mismo impulso, se mueven en

---

(31) Para la relevancia del paralelismo como recurso estructurador en la poesía de Bécquer, véase el estudio de CARLOS BOUSONO, «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer», en *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, 3.ª ed., Madrid, 1963, pp.177-218. El fuerte esquema bímembre ha sido también destacado por JUAN MANUEL ROZAS en su análisis de esta rima, «La fuga de la rima LXXV», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Opus Cit., pp.279-304.



un mismo campo semántico y realizan el libre vuelo del espíritu en busca de lo absoluto.

Semejante ansia de vuelo ocurre también en la rima VIII(25), en donde nuevamente se produce una confluencia entre lo religioso y lo poético. ¿No vamos aquí hacia la sustancia de lo divino en el hombre, a la que Agustín califica de *interior intimo meo*, y que resuena a lo largo del tiempo en el primer «Himno a la noche» de Novalis, que arranca hablando de lo más interior del alma de la vida? ¿De qué serviría el hombre sin la divinidad que lo anima, lo divino sin el alma que lo habita?

Quando miro el azul horizonte  
perderse a lo lejos,  
al través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto,  
me parece posible arrancarme  
del misero suelo,  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves  
cual ella deshecho.

Quando miro de noche en el fondo  
oscuro del cielo  
las estrellas temblar, como ardientes  
pupilas de fuego,  
me parece posible a dó brillan  
subir en un vuelo,  
y anegarme en su luz, y con ellas  
en lumbre encendido  
fundirme en un beso

En el mar de la duda en que bogo  
ni aún sé lo que creo;  
sin embargo, estas ansias me dicen  
que yo llevo algo  
divino aquí dentro...

La unidad preexiste y la armonía consiste en buscarla. Cuando la palabra se torna insuficiente, el poeta lo intenta por la música o por la luz, certezas de una presencia trascendente. Porque la luz y la música, que en la tradición occidental se hallan en los límites del lenguaje, traducen el movimiento del espíritu: la dualidad y su trascendencia en el acto de amor.

Vivimos en lo dual, en la vida hecha de luz y sombra, pero a cada instante nos acercamos a lo único. Por eso, el horizonte, con que se inicia esta rima, equilibra lo dual y lo único, es el comienzo de todo. El mundo está roto y también las raíces de nuestro espíritu. La tragedia de la dualidad consiste en sentirse cortado, separado de un centro. Pérdida y recuperación, olvido y memoria. Y la memoria, afanosa por recuperar lo perdido, forja los fantasmas del deseo: el soplo luminoso y vivificante del amor que pasa (Rima X,46), la

mujer soñada e imposible (Rima XV,60), en donde la estática idealidad de la Amada y el esforzado ímpetu del Amante guardan una contrastada correlación simbólica <sup>32</sup>.

Las semejanzas de fondos comunes permiten relacionar entre sí una serie de rimas, que los documentos por sí solos no pueden probar. Así ocurre con las rimas VIII y LXXV,X y XV,LII y LIII. En estas últimas, un mismo esquema de desarrollo paralelístico sirve para subrayar una misma intuición: el dolor del poeta producido por el desengaño amoroso.

Al final de la serie trágica, la más importante en las *rimas*, ha quedado la meditación de una vida sujeta al olvido, internado en la noche, de la que nacen las *Rimas* <sup>33</sup>.

La rima LXVI(67) es otra visión nocturna del sueño. Se trata, en efecto, de un viaje al más allá, de alguien que sabe que está destinado a morir y lo acepta

¿De dónde vengo...? El más horrible y áspero  
de los senderos busca.  
Las huellas de unos pies ensangrentados  
sobre la roca dura;  
los despojos de un alma hecha jirones  
en las zarzas agudas,  
te dirán el camino  
que conduce a mi cuna.  
¿A dónde voy? El más sombrío y triste  
de los páramos cruza:  
valle de eternas nieves y de eternas  
melancólicas brumas.  
En donde esté una piedra solitaria  
sin inscripción alguna,  
donde habite el olvido,  
allí estará mi tumba.

Por virtud del sueño, penetra el alma en la «llanura del Olvido». Pues que ha de haber Olvido para quedar en la Memoria, trascender la muerte misma para ser huésped de la luz. Esta ascensión es realmente un proceso hacia dentro de sí mismo, por eso las *rimas* son por naturaleza introspectivas. En su

(32) Cfr. RAFAEL DE BALBIN, «Creación personal y fuentes literarias en la rima XV», en *Poética becqueriana*, Opus Cit., pp.43-65. Para la corrección de algunas de las Rimadas en distintas revistas y periódicos, véase G.A. BECQUER, *Rimas*. Estudio y edición de J.M. DIEZ TABOADA, Alcalá, Madrid, 1965, p.19. Véase también RICA BROWN, *Bécquer*, Aedos, Barcelona, 1963, p.341. Véase además F. SCHNEIDER, *Tablas cronológicas de las obras de G.A. Bécquer*, en RFE, 1929, XVI, pp.389-399. Por otra parte, las semejanzas de las Rimadas IX, X y XV con el Canto IV de «El diablo mundo» de Espronceda hacen pensar en un común proceso cósmico-amoroso.

(33) Rafael Alberti ha señalado: «Todas las *Rimas* de Bécquer fueron escritas a tientas, por la noche, sentado o recostado al borde de su lecho», en *Culturas*, suplemento semanal de Diario 16, núm. 45, p.VIII.

lectura vamos hacia abajo, hacia las sombras donde se incubaba la luz, a la oscuridad del útero. Es allí donde descendían los iniciados de Eleusis o de Delfos, preparándose con los ritos, para contemplar el misterio de los orígenes. El misterio es consustancial al hombre. Lo importante en él no es su capacidad de ser descifrado, pues en tal caso desaparecería, sino ser percibido como algo superior. Y como los antiguos, Bécquer sigue siendo un devoto del misterio, sabedor del espíritu del dios. Lo absoluto parece ser, pues, una forma de trato con la realidad, que al hombre se le oculta e intenta descubrir. Es la realidad escondida, sagrada. Y frente a lo que no se deja ver la palabra sola del que ha pasado por la vida, movido por el amor, que llega arriba como señal del sacrificio, palabra creadora de luz.

Es lo que las *rimas*, con su fondo trágico y su organización musical, hacen sentir: la unidad buscada con la armonía. La clave de esa armonía podría estar en la palabra *amor*, que puede superar la tragedia de la dualidad en la que el hombre vive. Por eso, las *rimas*, más que ninguna otra obra de Bécquer, se presentan en forma de memoria íntima compartida con el lector, como recuerdo y deseo al mismo tiempo. «El deseo —dice el *Veda*— nació primero y fue la primera simiente del espíritu». Mas el espíritu no existe hasta que el recuerdo se apodera de él. Ansia del amor perdido y memoria por la palabra. Y el canto del poeta, hendido en la memoria, busca descifrar lo invisible, la realidad primordial.

Al aspirar a lo absoluto, el lenguaje pierde su autoridad expresiva para elevarse hasta la música, más profunda y abarcadora. En el romanticismo alemán la palabra se somete al ideal musical y el artista es un músico. Pues es en la música, mucho más que en el lenguaje o la pintura, donde el poeta siente la seducción del espíritu<sup>34</sup>.

A lo largo de las *Rimas* vemos que es la palabra quien verdaderamente canta y donde el poeta es sólo un oyente de un saber originario. Las relaciones entre lenguaje y música constituyen el eje de su visión. Es muy posible que la misma relación organice su sentido y forma. Recordemos que para las *Rimas* escribe Bécquer la *Introducción Sinfónica*, título que, ya de entrada, envuelve al lector en una atmósfera poética y musical<sup>35</sup>.

Y en la sinfonía, sonata vestida de orquesta, lo que domina es el efecto de

(34) El deseo de manejar las palabras como si fuesen a un tiempo «suspiros y risas, colores y notas», cifra del ideal estético de Bécquer, revela la idea de «correspondencia», clave de la sensibilidad romántica. Tales correspondencias, que se dan con profusión en los *Romanzen* y *Lieder* germánicos, hallaron en Bécquer un magnífico cumplimiento. Para este ambiente prebecqueriano, véase el estudio de DAMASO ALONSO, «Originalidad de Bécquer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, 3.ª ed., Madrid, 1969, pp.13-47.

(35) El texto del *Libro de los gorriones* figura en la tercera página del manuscrito autógrafo 13216 de la Biblioteca Nacional. Existe edición facsímil a cargo de GUILLERMO GUSTAVINO GALLENTE, RAFAEL DE BALBIN y ANTONIO ROLDAN, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971. Puede verse la muy cuidada edición de María del Pilar Palomo, Cupsa, Madrid, 1977.

conjunto. En esta síntesis de canto y música, de palabra cantada y ritmada, ¿no está ya contenido el movimiento de la naturaleza? Música natural, significado último de las *Rimas*. Y en estas breves composiciones, como en las sinfonías de Mozart, bajo la apariencia suave y perfecta subyace un cierto sentido trágico.

Las *Rimas* tienen una organización musical: despliegue de temas sucesivos, las variaciones y las recapitulaciones. A Bécquer le gustaba no sólo la música culta sino también la popular. Por eso, nada tiene de extraño su preferencia por el paralelismo, forma de la reiteración, cuyo efecto es mantener el impulso básico de la canción a lo largo de la tradición oral. En las *Rimas* la música y el canto nacen juntos y así la palabra recobra sus orígenes. Pues aquí el poeta busca cómo descubrir lo original por medio del ritmo cadencioso y la expresión sugerente, que facilitan el paso hacia el misterio.

Cuando la palabra trata de librarse del uso común tiende a un ideal de forma musical. Pierde contacto con el mundo y busca, por el sueño, conservar su origen. La memoria, y no la experiencia, tener el dolor, y no ser el amor, es lo que cuenta. De esta visión del mundo deriva también la lengua poética de Bécquer. La vivencia del dolor junto al amor genera una escritura de forma personal y directa. Es de anotar en ella, morfológicamente, la correlación de los pronombres personales y el predominio del sustantivo sobre el adjetivo y del verbo sobre el adverbio; sintácticamente, la supremacía de construcciones activas sobre las pasivas, de oraciones vocativas o imperativas, del estilo directo con verbos de lengua; léxicamente, el temblor de la luz para expresar el temblor del misterio. Y como la luz hace sentir lo impenetrable, inspira en el lenguaje una aventura, un vuelo onírico de imágenes evanescentes, *deformes siluetas, fugitivas notas, indefinible esencia, fugaz llama, perfume misterioso, invisibles átomos, vano fantasma, trémulo fulgor, leve bruma, sombra aérea, indecisa luz, voz apagada*, que revelan la síntesis del espíritu en su dialéctica de realidad e irrealidad, caída y ascensión. Sólo un alma de síntesis total, como fue el alma de Bécquer, sabe conservar poéticamente el dolor y el amor, la angustia y el entusiasmo, la vida entera. Por eso, el anhelo de hallar una unión más estrecha con lo trascendental le llevó a desnudar su lenguaje. En vez de retórica hay estilo; en lugar de clichés, lenguaje vivo <sup>36</sup>.

La enseñanza básica de Bécquer implica siempre la necesidad de quitar lo inútil, lo que impide que en el hombre salga a la luz su imagen primera, su espíritu primordial. Por ello uno debe aprender a estar interiormente libre de todas las imágenes.

---

(36) Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado insistieron en esta desnudez, que debiera constituir el punto de partida de la crítica becqueriana. Un excelente compendio es el *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, 158 págs., ordenado por Rubén Benítez. Este trabajo debe ser complementado por el más reciente de los profesores DAVID J. BILLICK y WALTER A. DOBRIAN, *Bibliografía selectiva y comentada de los estudios becquerianos, 1960-1980*, Revista *Hispanica*, volumen 69, 2, mayo 1986, pp.278-302.

De una vida marcada por la soledad y la pobreza, formas de la orfandad, yo me quedaría con aquel breve apunte biográfico-intelectual en las *Cartas Literarias*: «Yo nada sé, nada he estudiado; he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho, aunque no acertaré a decir si bien o mal. Como sólo de lo que he sentido y he pensado he de hablarte, te bastará sentir y pensar para comprenderme». Tal vez sea ésta la más misteriosa y verdadera de las imágenes de Bécquer. Porque lo que aquí Bécquer proyecta, en socrática declaración, no es una *Teoría Poética*, que es lo que más se ha seguido en nuestras latitudes, sino la unidad de sentir y pensar, continuada más tarde por Unamuno y Cernuda en nuestra tradición, y a la que se refirió Eliot en un texto memorable. En esta unidad consiste la poesía, capaz de abarcar «la creación entera» (Rima V).

De los poetas españoles del siglo XIX es quizás Bécquer el que ha llevado la búsqueda a su grado más alto. Ninguna razón ante lo desconocido; sólo la ilusión de vivir en el desierto de su sombra, concepción trágica en que se funda la nueva sensibilidad romántica. Y partir hacia lo desconocido es hacerlo con la esperanza de ser uno, de superar la semejanza. «Si yo fuera uno no sería semejante», dice uno de nuestros maestros espirituales.

Para ser uno no hay que permanecer en lo real. Al contrario, hay que afirmarse en la interioridad. Para el hombre interior las cosas tienen una divina forma de existencia. Lo superior, en verdad, domina.

## I. PRÁCTICAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS

El hablar de la teoría es para mí hablar de la creación de una obra.

Este artículo fue publicado en el III Simposio Internacional de Historia de la Lengua Castellana en León, organizado por el Ayuntamiento de León, celebrado en los meses de mayo y junio de 1985.

FRANCISCO MARTINEZ GARCÍA, licenciado en Filología por el Centro Cultural de la Universidad de algunas universidades, Universidad Complutense Madrid, 1974; FRANCISCO MARTINEZ GARCÍA, poeta, profesor, licenciado en Filosofía por el Centro Universitario, León, 1976; FRANCISCO MARTINEZ GARCÍA, Edición de *Poesías humanistas y españolas*, apartados de la obra, *Poesías Leonesas*, Madrid, 1987.