

BÉCQUER Y EL VUELO DE LA IMAGINACIÓN

Armando LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

El pensamiento platónico introdujo la vieja dicotomía entre materia y espíritu, que más tarde el cristianismo, al asumir el misterio de la encarnación, se encargó de rectificar. Uno de los problemas de la filosofía platónica es que no tematiza la relación entre el universal y el particular. Hay que llegar a Aristóteles, sobre todo en su escrito *De anima*, para encontrar una teoría sistemática de la fantasía, que tiene la facultad de suscitar y combinar representaciones. Muchos autores medievales utilizaron los términos *phantasia* e *imaginatio* como similares, si bien, dentro de esta equiparación casi generalizada, es necesario tener en cuenta las aportaciones de San Agustín, que liga la fantasía al ejercicio intelectual, la de los escolásticos de tendencia tomista, quienes discutieron sobre si la fantasía es receptiva o productiva, la de Descartes, según el cual la imaginación produce imágenes conscientes, a diferencia de la sensación, y la de Kant, para quien la imaginación hace posible la síntesis de lo dado en la intuición. El cambio decisivo ocurrió a finales del siglo XVIII. El artista romántico ya no se guía por la razón o por las reglas, sino por sensaciones y sentimientos, intuición e imaginación. Los filósofos idealistas, al subrayar la espontaneidad del Yo, tendieron a dar mayor importancia a la imaginación y a distinguirla de la fantasía, considerándola como una imaginación desenfadada. En su *Defense of Poetry* (1821), Shelley examina las relaciones entre razón e imaginación (*La razón se atiende a las diferencias de las cosas y la imaginación a sus semejanzas*), definiendo la poesía como 'expresión de la imaginación' y atribuyendo a ésta un propósito moral. Sin embargo, ya antes, *Los placeres de la imaginación*, conjunto de ensayos que Joseph Addison publicó en *The Spectator* en 1712 y que fueron traducidos del inglés por Luis Munarriz e impresos en España a principios del siglo XIX, sentaron las bases de la estética romántica, al defender la imaginación como fuente de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista. Como ya es sabido, lo que se dio entre nosotros fue más bien una conciliación entre la mentalidad neoclásica y la nueva visión romántica, sobre todo por lo que se refiere a la relación de arte y naturaleza en el proceso creador, idea horaciana reiterada por Luzán en su *Poética* (*el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan sin el estudio y arte para formar un perfecto poeta*) y asimilada por Bécquer en sus primeros

años de formación neoclásica en Sevilla, lo que tal vez explique la mezcla de inspiración y disciplina como rasgo distintivo de su escritura. En realidad, lo que hace el Romanticismo es cerrar la grieta entre conocimiento experimental y saber especulativo, integrando la razón imaginaria en la totalidad de la psique, donde confluyen los opuestos, el régimen diurno y el nocturno, y dotándola de esa vida más honda que alienta en las representaciones del inconsciente, de esa energía simbólica que habrían de incorporar el Simbolismo y el Surrealismo¹.

En el Prólogo a la edición príncipe de 1871, Ramón R. Correa escribe sobre Bécquer lo siguiente: *En el fondo de sus escritos hay lo que podría llamarse realismo ideal, único realismo posible en artes, si no han de ser mera imitación de la naturaleza o anacronismo literario y han de llevar el sello de algo, creado por el artista. Sorprende a veces su semejanza con ciertos autores alemanes, a quienes no había leído hasta hace muy poco, y a los que se parece, porque sus producciones están pensadas y escritas con la razón y la imaginación, que son en aquellos inseparables y como dos buenas hermanas entre las que no hay secretos, ni odios, reinando siempre armonía inalterable, producto del largo uso de la libertad de conciencia.* El hecho de que el sintagma 'realismo ideal' vaya subrayado en el original lo convierte en cifra del ideal poético, que sólo se alcanza cuando la imaginación se libera del peso de realidad y logra conectar con el mundo espiritual. De ahí que el poeta romántico, necesitado de unir los contrarios, se instale en la contradicción, convirtiéndola en la estructura misma de la experiencia poética. Ésta tiene lugar a través de la forma, gesto palabra o símbolo, cuya condición mediadora entre la imaginación y la realidad se ofrece como salvación. ¿Acaso no hay trascendencia en lo lógico y sueño de eternidad en lo efímero?. El reconocimiento de lo ausente, de aquello que falta, es tarea de la imaginación creadora, que fundamenta la realidad y es capaz de transformarla. El simbolismo romántico, que surge del desarraigo provocado por la razón científica y apunta a una experiencia originaria, instaura la imaginación creadora en el mundo. Ésta, en cuanto trasciende lo individual a través del sueño, donde tiene lugar el reencuentro con el origen, es un impulso que mueve la materia, espiritualizándola y permitiendo que habite en el sentimiento de lo infinito,

¹ Según escribe Francisco Nipho en su *Gaceta de Londres* (1762), la influencia inglesa fue constante a lo largo de todo el siglo XVIII español, si bien la falta de conocimiento del inglés entre los intelectuales españoles, al menos hasta 1750, hizo que aquélla llegase en forma de traducciones francesas. Sobre la influencia de *The Spectator* de J. Addison en *El Pensador* y *El Censor*, y en autores como Luzán y Jovellanos, véase la edición de Tonia Raquejo, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor, 1991, pp.97-122.

dotándola de identidad sagrada. Por eso, dentro de la totalidad del proceso psicológico, donde el descenso a lo nocturno está ensamblado con el ascenso o salida a la luz, la imaginación poética de Bécquer nos ofrece una visión de la liberación y representa el movimiento que va de la realidad prosaica a la irrealidad de lo absoluto. Se trata, en suma, de una imaginación dinámica (ya Novalis había indicado que la poesía es la expresión del dinamismo síquico), aérea, que expresa un movimiento del alma y nos conduce a la recuperación de la memoria perdida, de la identidad original².

La realización del proyecto de *Historia de los templos de España* mantuvo a Bécquer ocupado desde junio de 1857 hasta principios de 1859. Uno de los peculiares encantos de este libro, a pesar de sus desequilibrios, debidos en cierta medida a la intervención de los distintos redactores, es su poder de evocar las representaciones del pasado, salvando el recuerdo de una civilización ya perdida por medio de la imaginación, que no sólo combina las distintas impresiones musicales y auditivas, sino que además contribuye a crear la ilusión del mundo que evoca. Así lo vemos en el canto 7 de la monografía de *San Juan de los Reyes*, sin duda la mejor compuesta, donde la figura de Cisneros, como más tarde la de Manrique en *El rayo de luna*, es la de un soñador solitario, *alter ego* del joven Bécquer (*El breviario está abierto sobre las rodillas del joven novicio; su mirada se halla fija en el libro santo, pero no lee. Las sombras le sorprendieron abismado en un éxtasis profundo; su espíritu, libre de los lazos terrenales, vaga por ese mundo invisible que a su antojo crea y transforma la fantasía*). El poeta es un ser que sueña. El sueño permite la imaginación de lo invisible, liberarse de los 'últimos rumores del mundo' y acceder a lo desconocido. La poética del sueño es una poética de la soledad. Únicamente en la proximidad de lo fantástico, en el instante de la 'sombra fugaz', brota la palabra que vence a la muerte.

La sublevación de las regiones del norte de la India en marzo de 1857, conocida en Europa como 'rebelión de los cipayos', despertó el interés por el hinduismo, difundido en España gracias a la traducción, en 1842, de la obra del misionero francés J.A. Dubois, *Costumbres, instituciones y ceremonias de los pueblos de la India oriental*, y aumentado por la dedicación de los filólogos españoles al estudio del sánscrito a partir de 1850. Desde entonces, Bécquer siempre se mantuvo próximo a la cultura de la India, según vemos

² Sobre el sentido dinámico de la imaginación poética, además del estudio de G. Bachelard, *El aire y los sueños* (México, FCE, 2ª reimpr., 1980), tengo en cuenta algunos trabajos posteriores, como los de H.R. Jaus, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid, Visor, 1995); y de Diego Romero de Solís, *Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea* (Madrid, Akal, 2000).

por los textos *La Creación*, publicado en *El Contemporáneo* el 6 de junio de 1861, por la lista de proyectos que estableció antes de julio de 1862, en la que figuran *La bayadera*, *Poetas indios, árabes*, *Poetisas indias y árabes*, y por el *Apólogo*, publicado primero en la nueva revista *La Gaceta Literaria* el 28 de febrero de 1863 y reproducido luego en el número 18 de la revista sevillana *La España Literaria* el 30 de abril de 1864. Ya en la primera parte de la monografía *El Cristo de la luz*, de *Historia de los templos de España*, Bécquer nos ofrece esta imagen: *La India, con su atmósfera de fuego, su vegetación poderosa y sus imaginaciones ardientes, alimentadas por una religión todo maravillas y mitos emblemáticos, ahuecó los montes para tallar en su seno las subterráneas pagodas de sus dioses*. En ese contexto mítico-religioso transcurre la leyenda *El caudillo de las manos rojas*, publicada en forma de ocho folletines en el diario *La Crónica* entre el 29 de mayo y el 12 de junio de 1858. Este relato de carácter iniciático, pues el largo proceso de expiación, tras el crimen cometido, es un viaje hacia la inocencia perdida, combina distintas fuentes, entre las que destacan el *Ramayana* y el *Mahabarata*, y se recrea en una atmósfera onírica, que sirve para proyectar un mundo ideal. La estrofa V del Capítulo IV, donde los amantes violan la prohibición que pesa sobre ellos, nos ofrece esta poética del sueño: *El Sueño tiende las alas de tul, y abandona la selva donde vive, en un alcázar de ébano escondido entre la flotante sombra de los álces. El silencio le precede, y sus hechuras le siguen en grupos fantásticos; éstos se agitan y confunden entre sí, dando ser a nuevas y rápidas metamorfosis, locos delirios embriones de confusas ideas, semejantes a las que produce en mitad de la fiebre una imaginación débil y sobreexcitada*.

El mundo de los sueños es el mundo de la comunicación con lo ideal. Por el sueño, del que aquí se ofrece tanto el prólogo, vinculado al silencio, como las posteriores transformaciones ligadas a la imaginación, el mundo real es absorbido por el mundo imaginario y la imagen poética, al surgir como un nuevo ser del lenguaje, manifiesta su inocencia primera. Gracias a la imaginación, la ensoñación poética, que es un estado del alma, se convierte en ensoñación cósmica dentro del discurso y esta posibilidad suscita múltiples analogías. Esa es la razón por la que esta leyenda inicial, representativa de la época becqueriana de los sueños, mantiene una constante correlación con la escritura de las *Rimas*. Podrían señalarse algunas de ellas: La rima VIII (*Cuando miro el azul horizonte*), rima de la ascensión mística, guarda una correspondencia con la estrofa IX del Capítulo III de la leyenda (*La mente no se halla en la tierra ni en el cielo; recorre un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidad indefinible, en el que empapa sus alas para remontarse a las regiones en donde habita el amor*). La escena amorosa entre Pulo y Siannah (*Siannah calla; sus labios entreabiertos y rojos dejan escapar suspiros ardientes, y en su pupila húmeda, azul y dilatada, brilla un punto lumi-*

noso semejante al reflejo de una estrella en un lago, Capítulo III, XI) contiene elementos de la futura rima XIII (*Tu pupila es azul y cuando ríes*), publicada poco tiempo después en el periódico *El Nene* en 1859. La aspiración ideal por el sueño que se da en la rima LXXV (*¿Será verdad que cuando toca el sueño...*) recuerda las reflexiones que se dan sobre el sueño en el Capítulo IV (I y V). En los tres casos sentimos que el sueño es un germen de vida, de ahí su asociación con el silencio, fundamento del lenguaje, porque en él la palabra todavía no ha perdido su originalidad. La concepción onírica de la realidad nos permite percibir la continuidad del lenguaje, la idealización a la vez concreta y sin límites¹.

La poesía es en sí misma el reconocimiento de un don oscuro e inmediato, hecho posible a través de la imaginación, que nos conduce de lo visible a lo invisible, de la realidad prosaica a la ideal. La mentalidad positiva de la sociedad moderna, que tiene su origen a finales del siglo XVI con las exigencias del racionalismo cartesiano y aumenta con el pensamiento cada vez más pragmático y tecnificado de la Ilustración, se traduce en un menosprecio de la imaginación y sensibilidad poéticas durante la época postromántica. Una lectura de las *Rimas*, a pesar de su diversidad y de su carácter experimental, revela una experiencia intensa y misteriosa, la tensión de un espíritu trágico, contradictorio, que está en lucha constante con el orden conceptual y aspira a vislumbrar otra realidad. Desde esta aspiración por la libertad, por la idea y por el sueño, hay que entender algunas de las mejores rimas de Bécquer, como la II, III, V, VIII, XI, XV, XXIV, LII y LXXV, en las que se da siempre una mediación entre lo finito y lo infinito, el paso mágico de la imaginación a la realidad. Teniendo en cuenta esta llamada permanente a la plenitud, propia de la imaginación creadora, quisiera detenerme en las rimas VIII y XXIV, porque en ellas amor y poesía se cumplen en un movimiento idéntico de ascensión. En la primera, próxima a un texto escrito por Sanz del Río el 28 de enero de 1855, donde hay un deseo de ir más allá de los límites humanos, y al espíritu de la rima V, se percibe una concepción del pensamiento poético como mediación entre la conciencia individual y Dios

¹ Para la leyenda *El caudillo de las manos rojas*, subtitulada *Tradición india*, una de las más estudiadas, sigo el texto revisado por D. Gamallo Fierros (*Páginas abandonadas...*, Madrid, Valera, 1948, pp.107-169), donde subraya el clima espiritual que envuelve el relato y la sustitución de los Cantos por Capítulos. En cuanto a la analogía de esta leyenda con algunas rimas que participan de esa atmósfera ideal, véase el estudio de R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp.227-228.

VIII

- 5 Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
me parece posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ellas desecho.
- 10 Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a do brillan
- 15 subir en un vuelo,
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.
- 20 En el mar de la duda en que bogo
ni aun sé lo que creo.
Sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro.

El Romanticismo perenne está siempre investido de un anhelo de infinitud. Así definiría Baudelaire, hacia 1846, la esencia del romanticismo sobreviviente: *intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito*. Si el deseo de fundirse con lo inefable resulta imposible, lo decisivo es la aspiración, la tensión hacia ello. Tensión que viene marcada formalmente por la anáfora temporal *Cuando miro*, que sostiene la parte expositiva de las dos primeras estrofas extensas; por la alternancia de versos largos (decasílabos) y cortos (hexasílabos), estos últimos llevando la asonancia *e-o* (*cielo-beso*) y expresando el flotamiento dominante; por el predominio de verbos de movimiento ('arrancarse' 'subir', 'fundirme'), que traducen una voluntad de ascensión y de fusión; y por las imágenes aéreas y luminosas ('el azul horizonte', 'la niebla dorada', 'las estrellas'), siendo la fusión de la imagen de la luz con la del fuego, símbolo transformador por excelencia (*El hombre debe ser alzado para ser transformado*, recuerda Bachelard), la que mejor expresa ese movi-

miento de ascensión del alma enamorada (De hecho, el v.15 "subir en un vuelo" recuerda el famoso hemistiquio "¡Apártalos, amado, / que voy de vuelo", de la estrofa XII del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz). Pero tampoco hay que olvidar las reminiscencias, en la estrofa segunda, del neoplatonismo cristianizado, expresado por fray Luis de León en sus odas *A Francisco Salinas* y *A Diego Olarte*. Sin embargo, el contraste entre la confianza de las dos primeras estrofas y la duda de la tercera nos hace ver que ese deseo de fusión con la naturaleza, amorosa y poética, sólo puede lograrse a partir de una conciencia de los límites. Y lo mismo que fray Luis intentó expresar su desgarramiento afectivo, el orden en medio del desorden, también Bécquer nos deja aquí la desoladora verdad de su experiencia: el anhelo de idealidad en la radical necesidad⁴.

En su *Ensayo sobre el hombre*, Ernst Cassirer dice: *La teoría de la imaginación poética había alcanzado su clímax en el pensamiento romántico. La imaginación ya no es esa especial actividad humana que construye el mundo humano del arte. Ahora es un valor metafísico universal. La imaginación poética es el único acceso a la realidad.* La desviación de la realidad cotidiana, puesto que ésta siempre nos da el parecer y no el ser, es lo que produce el dinamismo de la imaginación poética, que es un reconocimiento del yo en el otro y una irrupción de lo irreal en lo real. La imaginación poética irrumpe en la realidad porque es su reverso insospechado, aquello que no está presente y reclama nuestra atención, de manera que la misión de la poesía es crear vacíos, inmensos espacios íntimos, donde algo pueda manifestarse. Y esta sensación de aligeramiento, de quitar peso al lenguaje, está muy presente en la rima XXIV, donde el amor y la poesía están sometidos a un proceso de progresiva espiritualización

XXIV

Dos rojas lenguas de fuego
que, a un mismo tronco enlazadas,

⁴ Para la imaginación dinámica de la luz, el aire y el viento en la poesía becqueriana, sigo el estudio de José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía* (3ª ed., Madrid, Gredos, 1971, pp.428-460). Respecto a las imágenes aéreas y luminosas, expresadas por los místicos y los poetas, véase mi colección de ensayos, *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz* (Madrid, FUE, 1998), donde el espacio poético del aire, poblado de luz y de misterio, es donde tiene cabida lo informe de la experiencia mística. En este sentido, tengo en cuenta el revelador artículo de María del Pilar Palomo, "Espacios poéticos en la obra de Bécquer", en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, 1981, pp.209-220.

se aproximan, y al besarse
forman una sola llama;

5 dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
y en el espacio se encuentran
y armoniosas se abrazan;

dos olas que vienen juntas
10 a morir sobre una playa
y que al romper se coronan
con un penacho de plata;

dos jirones de vapor
que del lago se levantan,
15 y al juntarse allá en el cielo
forman una nube blanca;

dos ideas que al par brotan,
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden,
20 eso son nuestras dos almas.

El principio de toda obra artística consiste en su estructura, en su articulación. La escritura seguida de esta rima, el punto y coma que usa Bécquer en el *Libro de los gorriones* en lugar del punto final al término de cada estrofa, según algunas ediciones recientes, concentra la atención del lector sobre la estrofa final del poema, que así se convierte en el núcleo del conjunto. Los distintos recursos expresivos, la anáfora *dos*, que encabeza las cuatro primeras estrofas y se reitera en los tres versos de la quinta; el empleo exclusivo del octosílabo; el movimiento de las formas verbales ('se aproximan', 'se encuentran', 'se abrazan', 'se coronan', 'se levantan', 'se confunden'); la organización paralelística de las cuatro primeras estrofas, que se condensa en la final a modo de fórmula diseminativo-recolectiva, rasgo clásico de saber acabar; el paso de un ritmo lento a otro más rápido; y la serie de imágenes dinámicas al comienzo de las estrofas ('Dos rojas lenguas de fuego', 'dos notas que del laúd', 'dos olas que vienen juntas', 'dos jirones de vapor'), todos ellos van en función de esa unión deseada. Amor y poesía se combinan en una sola experiencia artística y, al final, cuando esa unión se logra ('se confunden'), las distintas secuencias o aposiciones también se cierran en la unidad del poema ('eso son nuestras dos almas'). Porque esa aspiración a la unidad del amor ideal, ya anticipada por el título *Dos y uno*, con el que apareció

en *El Museo Universal* el 18 de marzo de 1866, sólo es posible a través de una progresiva espiritualización de la materia. El nexa entre aspiración deseada y privación padecida es una constante antropológica que el arte no hace más que perpetuar. La imaginación romántica discurre sobre el peso del vivir y tiende a transmitir la sensación de levedad, como vemos en la poesía de Leopardi, cuya principal preocupación fue la de quitar peso al lenguaje hasta que se pareciese a la luz lunar. También aquí Bécquer se apoya en lo más leve que existe, las notas del laúd y los jirones de vapor, para hacernos sentir, en el ámbito del poema, que ese amor ideal está más allá de nosotros mismos. En el fondo, esa relación de lo gravitante con lo aéreo, con lo que tiende al vuelo, ese sueño de aligerar las cosas, que es también un sueño poético y de la mística española, revela que la materia de todas las artes es una sola³.

A la etapa que va de 1861 a 1863, cuando Bécquer abandona la bohemia por la vida familiar, alternando los artículos periodísticos con los literarios, pertenecen tres de sus leyendas más conocidas: *Los ojos verdes*, *El rayo de luna* y *La corza blanca*, narraciones unidas por la búsqueda de la mujer ideal, inalcanzable, soñada en la soledad. Hay en estas leyendas una fuerte atracción a creer en la posibilidad de lo imposible, objeto de toda poesía, por eso *El rayo de luna* es la que presenta una mayor relación con las *Rimas*. La analogía entre el protagonista y su creador, entre Manrique y Bécquer, hace que la dimensión estética, el límite donde parecen unirse la realidad y el sueño, se convierta en un mundo independiente de la realidad, que sólo existe cuando se crea. La imaginación creadora, al iluminar el proceso que va de lo real observado a lo ficticio (*Desde que tuvo lugar la extraña aventura que he referido hasta que volví a Toledo transcurrió cerca de un año, durante el cual no dejó de presentármese a la imaginación su recuerdo, al principio a todas horas y con todos sus detalles; después, con menos frecuencia, y, por último, con tanta vaguedad, que yo mismo llegué a creer algunas veces que había sido juguete de alguna ilusión o de un sueño*, señala Bécquer en *Tres fechas*), permite ver más allá y se configura como lo posible, como el mundo que podemos desear. La conciencia romántica, tras rechazar lo literal y afirmar la dimensión simbólica, se pone a la búsqueda de otra experiencia, de otro lenguaje. Asumir la experiencia poética de la interioridad es dar cauce al libre

³ La relación de la gravedad con la levedad, que funciona a modo de constante antropológica, ha sido analizada artísticamente por I. Calvino en su estudio, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1994, pp.15-41. En esta línea se sitúa el artículo conjunto de J.A. Valente y F. Calvo Serraller, "El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida", *Revista de Occidente*, núm.181, pp.99-117. En cuanto al análisis de esta rima, una de las más difundidas, véase el estudio ya citado de J.P. Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, pp.463-467.

juego de la imaginación, a la presencia nocturna del espíritu a través de los sueños, donde el lenguaje es fundamento y límite. Por eso, de los cuatro momentos en que se estructura *El rayo de luna*, etopeya, alucinación, búsqueda y desengaño, tal vez el más importante sea aquel en el que se ofrece la imagen del protagonista como soñador solitario: *En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. 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, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos.*

El arte de cada época debe reinventar para sí mismo nuevas formas de visión mediante las cuales intenta a su vez alumbrar nuevas formas de pensamiento. Para el artista romántico, hastiado del racionalismo y cuya tarea creadora está dedicada a la interioridad, la soledad no es aislamiento, sino participación, forma de compromiso con la realidad en su plenitud, conseguida a través de una liberación total. El descubrimiento de la identidad entre lo poético y lo subjetivo ilumina los escritos de Rousseau, especialmente las *Confesiones* y los *Ensueños*, donde la escritura se convierte en experiencia de sí mismo y la soledad le hace desear una nueva plenitud, aun sin poder encontrarla. Porque lo que debe subrayarse es que esa busca incansable, que caracteriza la escritura becqueriana, no sólo es inalcanzable, sino que además el poeta se da cuenta de la imposibilidad de conseguir su fin (“-Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!”), escuchamos en la matriz rima XI). De ahí que, ante la falta de iluminación repentina que distingue a lo poético, simbolizada por *el rayo de luna*, ligado al sacrificio iniciático y a la esperanza de supervivencia, el poeta se distancie y describa la busca como extraña locura (*Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio*). Este final de la leyenda, lleno de amarga ironía y muy similar al de la narración *¡Es raro!*, nos hace ver que la locura, básicamente subversiva en el sentido en que rechaza las reglas de la razón, nos abre a lo irreal, a lo imaginario, que es el objeto del arte. El artista habita ‘realmente en lo irreal’ y esa irrealidad limita con la ficción. En sus delirios, en sus fantásticas invenciones, el loco y el poeta juegan en el límite, en ese extraño juego de intercambio entre memoria y olvido⁶.

⁶ Las leyendas *Los ojos verdes*, *El rayo de luna* y *La corza blanca* se relacionan por la instauración de un régimen nocturno, donde el simbolismo lunar aparece como promesa del eterno retorno. A él se ha referido G. Durand en su estudio, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid, Taurus, 1982, p.280). En cuanto a la

El año 1862 fue particularmente fecundo para Bécquer. En él nace su primer hijo Gregorio Gustavo Adolfo, aumentan sus ingresos con la vuelta a la zarzuela y publica, entre otros, los relatos *Tres fechas*, *El rayo de luna* y *La voz del silencio* (escrito en 1862, aunque publicado póstumamente), en los que la prosa, en tensión con la poesía, es capaz de elaborar una poética de lo fantástico basada en una experiencia de la sensibilidad. Cuando se percibe un mundo humano, cuando la palabra da cauce a la imaginación del sentimiento, entonces se logra una expresión nueva. Tal unidad de experiencia y pensamiento parece cumplirse en las cartas *Desde mi celda*, donde la imaginación creadora hunde sus raíces en el terreno de la sensación. En la tercera de ellas, publicada en *El Contemporáneo* el 5 de junio de 1864, el narrador, aislado en su intimidad del lector, trata de salvar el abismo que separa la palabra y la experiencia. En la medida en que se unen sensación e inteligencia, nace el proceso que va de lo real a lo sobrenatural: *En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde.*

Sentir es percibir por los sentidos, pero también pensar a través de imágenes vividas. Pascal llamó a la imaginación la amante del mundo y la filosofía sensista, la de Locke y Hume, consideró a la imaginación como el poder que tiene el espíritu sobre las posibilidades de las cosas. La poesía expresa la vida íntima del individuo y sólo a partir de la experiencia interna, radical, que se forma en lo más hondo del hombre, cuando se une el pensar y la emoción, es posible vislumbrar otras experiencias, otros lenguajes. El papel fecundante de la sensación en el proceso creativo, del que habla Bécquer en la segunda de las *Cartas literarias a una mujer* de manera similar a la tercera de las cartas *Desde mi celda* (*Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada; pero, por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento, no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bu-*

mujer inalcanzable, que se presenta como un sueño imposible, tengo en cuenta los estudios de W. Woolsey, "La mujer inalcanzable en ciertas leyendas de Bécquer", *Hispania*, XLVII, 1964, pp.277-281; J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G.A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965Y y M. Cubero Sanz, "La mujer en las leyendas de Bécquer", *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp.347-370.

llen con su zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica), alimenta la experiencia ideal de la imaginación creadora, que parte de un impulso carnal hacia la trascendencia. Desde la perspectiva romántica, en cuyo final se sitúa Bécquer, el punto de partida está en la percepción de la realidad en sí, en el sentimiento de lo real como forma de conocimiento. Obligado tal vez por la ausencia del ideal en un medio prosaico, Bécquer cree en la necesidad del riesgo y apuesta por la búsqueda de lo trascendente. Desnuda de artificio, sentida y vivida intensamente, su escritura busca el encuentro con lo otro desde su misma materialidad, haciéndose pensamiento carnal, inteligencia que siente. En última instancia, el poeta crea a partir de sus sensaciones íntimas, pues no hay trascendencia sin materia, reflexión sin sentimiento. El mundo de la trascendencia es el de la imaginación, que crea lo visible y lo invisible⁷.

Los últimos años de la vida de Bécquer, marcados por la agitación interna y por una salud cada vez más precaria, comprenden dos períodos: el que va de agosto de 1866 a octubre de 1868, y el que comienza tras la revolución de 1868 y se prolonga hasta su muerte en diciembre de 1870. Durante el primero, Bécquer acaba el primer manuscrito de las *Rimas*, escribe algunos poemas y redacta los textos que acompañan los dibujos de Valeriano en *El Museo Universal*. La estabilidad económica que le proporciona su empleo de fiscal de novelas sólo se ve enturbiada por algunos hechos puntuales: la muerte de su amigo Luis García Luna en diciembre de 1867, la muerte del dibujante Federico Ruiz el 4 de febrero de 1868, con el que Bécquer había trabajado para ilustrar *El Museo Universal* durante los años 1865 y 1866, la muerte de Narváez el 23 de abril de 1868, al que Bécquer fue siempre fiel, la ruptura matrimonial en el verano de 1868, según testimonio de Julia Bécquer, y su dimisión como fiscal de novelas el 10 de octubre de 1868, todos estos hechos van apartando a Bécquer de la vida pública y le llevan a adoptar un tono escéptico, de ironía resignada, ante las circunstancias adversas, según revela el título del *Libro de los gorriones*. Con motivo de la muerte de Federico Ruiz, Bécquer escribió el artículo *Bellas Artes. Nueva iglesia del Buen Suceso, vista interior. Último dibujo de Federico Ruiz*, publicado en *El Museo Universal* el 15 de febrero de 1868, en el que Bécquer

⁷ El mundo del espíritu, el sueño ideal, no puede entenderse sin el materialismo de la imaginación creadora. La poética de Bécquer es tanto material como ideal o es ideal a partir de la materia que la sostiene. En este sentido, véase el artículo de J. Urrutia, "Bécquer, ¿poeta materialista?", *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1973), pp. 399-410. Sobre el papel de la sensación en el proceso poético, véanse los estudios de F. López Estrada, *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 81-85; y Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 17-41.

nos da la impresión que produce la repentina desaparición del artista entre sus familiares y que pertenece a lo mejor de su prosa poética. De él podemos destacar este cuadro : *¡Allí estaban su mesa de trabajo, llena la tabla de esos extravagantes arabescos que traza la mano distraída, mientras la imaginación se preocupa en perseguir una idea o en vencer una dificultad; allí los lápices cuya punta rompió el día anterior y los que acaso dejó afilados para continuar su tarea el siguiente, y la silla que desvió al levantarse, y los revueltos papeles llenos de croquis ligeros, de figuras geométricas o de apuntes confusos que él sólo entendía; allí, por último, cuidadosamente cubierta con un papel transparente, la madera en que trabajaba cuando la muerte vino a helar su mano y apagar la luz de su inteligencia!*

El hecho de que esta evocación vaya enmarcada por la marca subjetiva de la admiración revela ya una identificación del hablante con esa figura. La nostalgia alimenta la escritura: la mesa de trabajo, los lápices, la silla, los papeles, la madera. El hablante se proyecta anímicamente sobre esos objetos porque guardan un instante de la memoria en su impulso creador. Desde esa aspiración a lo infinito, propia de la imaginación creadora, se entiende el esfuerzo de ésta por vencer cualquier obstáculo (*mientras la imaginación se preocupa en perseguir una idea o en vencer una dificultad*), pues sólo la fantasía, con su poder transformador, nos da una victoria sobre el tiempo y el espacio. A esta sublimación de la fantasía aludirá más tarde Bécquer en su *Semblanza de Valeriano Bécquer*, escrita el 23 de septiembre de 1870, el mismo día de su muerte, con destino a Augusto Ferrán, y publicada por Juan López Núñez en 1815 (*Bécquer. Biografía anecdótica*), quien dispuso del original becqueriano. Lo que dice de su hermano cabe aplicarlo a sí mismo (*Pero por lo mismo que no se ceñía al realizar sus ideas al modelo vulgar y prosaico, todas sus composiciones tienen un sabor de arte y de belleza, algo de selecto y distinguido que sabía encontrar y extraer aun de las cosas más vulgares y pedestres, que, al pasar por su fantasía, se depuraban y perdían algo de su natural grosero, sin dejar de ser verdad*), de manera que el libre juego de la imaginación radica en su metamorfosis, en su necesidad de destruir para construir algo nuevo. A partir del Romanticismo, la imaginación creadora, en su busca del alma del mundo, no sólo es capaz de vencer a la muerte, sino también de iluminar lo que está más allá de lo físico. En su lucha contra la vulgaridad y la muerte, la imaginación poética necesita sublimarse, crear su propia depuración para poder acceder a la experiencia de la unidad. Para Bécquer la imaginación es una forma de transgredir la realidad absurda que lo aprisiona, de conectar con el mundo espiritual⁸.

⁸ A esta sublimación de la imaginación creadora, que se intensifica en el pensamiento neoplatónico y emerge de nuevo en el Romanticismo, se han referido, entre

Los años del exilio toledano, el período que va del otoño de 1868 al de 1869, fueron aprovechados por Bécquer para colaborar en el trabajo gráfico de su hermano y reconstruir la colección de las *Rimas*. Las necesidades económicas, una vez perdido el empleo de fiscal de novelas, y la indiferencia política se vieron reflejadas en las ochenta y nueve acuarelas de *Los Borbones en pelota*, pintadas durante los primeros meses de 1869 y firmadas con el seudónimo *Sem*, ya utilizado en la revista satírica *Gil Blas* durante el año 1865. De carácter costumbrista son también los textos *Los dos compadres*, *La Semana Santa en Toledo* y *La feria de Sevilla*. Al segundo, publicado el 28 de marzo en *El Museo Universal*, pertenece este fragmento poético: *La imaginación se remonta desde aquella apariencia de realidad al ancho espacio en que campea y domina como dueña y señora, y reconstruye todo el pasado y lo siente y lo admira en lo que tenía de admirable. Considerada bajo este punto de vista, la Semana Santa en Toledo no admite parangón con ninguna otra.*

El pensamiento positivo, que tiene una visión lineal y analítica de la realidad, suele mostrarse contrario al mundo imaginario. Por eso, desde aquel tiempo de revolución y liberación (*desde aquella apariencia de realidad*) la imaginación 'se remonta' al pasado, abandonando el curso ordinario de las cosas y lanzándose hacia una vida nueva. Este desequilibrio entre presente y pasado es lo que produce el dinamismo de la imaginación, subrayado aquí por las formas verbales ('se remonta', 'campea y domina', 'reconstruye', 'siente y admira'), que nos invita a un viaje por el fondo de nuestra historia, el mismo que se da en *Historia de los templos de España*, aunque no se mencione, un viaje o trayecto continuo de lo real a lo imaginario que se experimenta afectivamente. Cuando la imaginación se proyecta sobre la memoria en su plenitud y la hace suya (*y reconstruye todo el pasado y lo siente y lo admira*), entonces lo imaginario se materializa y se impone el realismo de la irrealidad. Este dinamismo de la imaginación, esta experiencia en transformación constante, recupera el saber del otro como juego dialógico, pues lo imaginario no es otra cosa que el deseo de ser otro siendo uno mismo⁹.

otros, I.Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación* (Madrid, Taurus, 1982) y N.Brown, *Apocalipsis y/o Metamorfosis* (Barcelona, Kairós, 1994). En cuanto al artículo "Bellas Artes", publicado el 15 de febrero de 1868 en *El Museo Universal* y que no se reimprimió hasta que María Dolores Cabra Loredó lo agregó a la colección de artículos, textos y grabados de *La Ilustración de Madrid* (Madrid, Ediciones "El Museo Universal", 1983), véase el estudio de Rica Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, p.313.

⁹ La cultura surge del juego, se transforma en el juego, pues éste es más viejo que la cultura. En este sentido, véanse los estudios de J.Huizinga, *Homo ludens* (Madrid, Alianza Editorial, 1972); y J.Duvignaud, *El juego del juego* (México, FCE, 1982). En

Al momento del retiro toledano pertenecen también el poema *Lejos y entre los árboles*, publicado póstumamente como inédito el 16 de marzo de 1872 en *La Correspondencia Literaria*, que Bécquer retocó varias veces entre 1869 y 1870, y en el que la visión idealizadora se transforma en visión realista de la vida material, según revelan las tres imágenes de la estrella, la lámpara de la ermita y el candil del mesón. El texto *Las dos olas*, publicado el 27 de junio de 1870 en el número 12 de *El Museo Universal*. Y la sinfonía incompleta *Una tragedia y un ángel*, publicada en el número 1 de *El Entreacto* el 3 de diciembre de 1870. A pesar de su diversidad, los tres textos contienen abundantes alusiones autobiográficas, hay en ellos una aproximación al ideal de la mujer soñada bajo el presentimiento de la muerte y la imaginación juega un papel importante en el proceso creador (*¡El que tiene imaginación, con qué facilidad saca de la nada un mundo!*, nos dice Bécquer en el último de los escritos citados). De los tres, tal vez el más importante sea el texto *Las dos olas*, tanto por la correspondencia con otros escritos becquerianos como por los matices afectivos del discurso. En él la inmensidad del mar contribuye a subrayar la unidad de lo vario y la experiencia amorosa aparece como llevada de la mano por la imaginación poética. A la vista del cuadro del pintor José Casado del Alisal, cuyo fondo de las 'cantábricas peñas' es el mismo de la rima XII, y tomando como punto de partida el sueño poético de la relación entre *La mujer y el mar*, tratado en la segunda de las *Cartas literarias a una mujer* (*Si yo siento lo que siento para hacer lo que hago, ¿qué gigante océano de luz y de inspiración no se agitará en la mente de esos hombres que han escrito lo que a todos nos admira?*) y en *Un boceto del natural* (*Yo tendí la mirada por aquel mar sin límites y, sintiéndome lleno de su inmensa poesía, estuve a punto de prorrumpir en un himno*), Bécquer nos ofrece una visión poética del mar, cuyo eterno reflujó lo convierte en símbolo de la vida: *Y, después de todo, la niña, ¿qué es más que la ola que se levanta...Allá en el fondo, junto a la arena blanca, surge una ola imperceptible, suspira apenas, como suspira la seda, y parece el ligero pliegue de una tela azul; esa tela que nace ahí se la puede seguir con la mirada a través del Océano, porque no se deshace, no; sube y baja para volverse a levantar más lejos, herida del sol, coronada de espuma y cantando un himno sonoro...Pero es la misma; la misma que más allá aún salta y se rompe en*

cuanto a una metodología de aproximación a lo imaginario, conocida como estructuralismo figurativo, que ha sabido conciliar el estructuralismo heredado de Claude Lévi-Strauss con la corriente hermenéutica de Paul Ricoeur, véase el estudio de G.Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000. Esta poética de lo imaginario, cuya raíz sicologista hay que buscarla en el pensamiento de Jung, ha sido formulada por A.García Berrio en su estudio, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Universidad de Limoges, 1985.

polvo menudo y brillante contra las rocas, por cuyos flancos trepa rabiosa como una culebra que trepa y se retuerce; la misma que, cansada de luchar, cae sombría y se lanza gimiendo a través de la inmensidad de las aguas para ir a morir... ¿quién sabe?, ¡tal vez a una playa desierta..., a ahogar el último grito de dolor de un naufrago!... Y en este mar de la Humanidad, ¿qué es el niño sino la ola que se levanta cantando para ir al fin a estrellarse contra la piedra del sepulcro, como contra la roca de la misteriosa playa de un país desconocido?

La poesía expresa, en buena medida, lo desconocido, la cara oculta de nosotros mismos. El mar, con su misterio insondable, ha sido siempre objeto de atracción poética. El artista romántico, dominado por el sentimiento de escisión, se propone liberar esta potencia oculta, construida sobre el abismo de lo onírico y en cuyo fondo trágico se confunden la vida y la muerte. Las abundantes interrogaciones retóricas que surcan el discurso, donde la respuesta ya va incluida en la pregunta, el valor sugerente de los puntos suspensivos, los verbos de movimiento y la construcción anafórica de las frases, que se suceden de forma encabalgada y progresiva, contribuyen a crear un clima de incertidumbre, de esfuerzo infructuoso, en el que se echa de menos la nostalgia de la Unidad perdida. Tal vez la representación de la Noche, junto con el Mar, sea el tema que más utiliza la pintura romántica para mostrar el dominio del Inconsciente. En realidad, la atracción que el romántico siente por el mar, por su ciclo perpetuo de partida-retorno, muerte-renacimiento, traduce un profundo sentimiento de melancolía, el espejo de la melancolía que Young cree ver en el mar, la nostalgia de una plenitud, de un estado de indistinción, que tal vez, en algún momento, no fue ajeno a la condición humana. El canto del mar, anterior al mundo y siempre igual a sí mismo, alimenta el sueño creador de la imaginación poética¹⁰.

La poesía tiene la necesidad de moverse fuera de los límites del entendimiento lógico. Lo característico del lenguaje poético es que no se agota en su decir, sino que se revela formal y esencialmente inagotable en su trascendencia. Para crear un sentido emocional, sin el cual no existe lo poético, la imaginación tiene que transmutar lo percibido por la inteligencia sentiente en algo vivo y animado. La imagen, nacida de la visión interior, se constituye como mediadora entre la vida y la poesía, como encarnación misma del sen-

¹⁰ Para la visión ambivalente del mar, símbolo reiteradamente presente en el arte romántico, véase el estudio de R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983, pp.90-97. Sobre esta condición originaria del mar, véase el artículo de L. Rosales, "La lección del mar", en *El desnudo en el arte y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987, pp.135-148.

tido. Porque hay en el lenguaje el recuerdo de la palabra primordial, hecha de silencio absoluto, que sin cesar nos interroga. La poesía no es otra cosa que el impulso de la realidad hacia la palabra. Si el deseo de fundirse con el misterio resulta imposible, lo importante es la aspiración, el impulso de la tensión idealizante hacia lo desconocido. Bécquer se descubre poeta cuando su imaginación flota libre por los espacios de la forma estética, cuando vislumbra ese más allá que hay en las cosas, la desconocida sobreabundancia que nos sustenta. De ahí el predominio de lo aéreo en su poesía, de imágenes que persisten en la inquietud de vuelo, como sucede en la conocida rima VIII, tan próxima en espíritu y forma al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. El núcleo de la escritura becqueriana se reduce, en último término, al deseo de idealidad en medio de la radical necesidad, por eso tiende a privilegiar lo fantástico por encima de lo real, sobre todo en sus *Leyendas*. En una época marcada por el progreso científico y tecnológico, la aventura poética de Bécquer consiste en no haberse quedado más acá de lo real, sino en haber entrado hasta el fin de la experiencia (“*Entremos más adentro en la espesura*”, nos recuerda el propio San Juan), en hacernos penetrar en el fondo de la realidad, ensanchándola y trascendiéndola. Quizás por ello, uno de los mayores dones que nos ha legado Bécquer es el de que no debemos prescindir de lo imaginario, porque lo fantástico es tan real como la realidad misma¹¹.

¹¹ Durante los últimos años han aumentado considerablemente los estudios sobre la imaginación. En este sentido, véase M. Prat, “Bibliografía sobre el Imaginario”, en *El retorno de Hermes*, Barcelona, Anthropos, 1989. (Incluye bibliografía general y bibliografía de G. Durand, A. Verjat y S. Vierno). En cuanto a la primacía de lo aéreo en la escritura becqueriana, véase el ensayo de D. Gamallo Fierros, “Lo aéreo en la obra de Gustavo Adolfo”, en *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas*, Madrid, Editorial Valera, 1948, pp. 493-495.