

Armando López Castro

---

**LA CONCIENCIA POÉTICA DE BÉCQUER**



A los lectores de Bécquer, aquellos que han ido conviviendo a lo largo del tiempo con su obra, no ha dejado de sorprenderles su amplia cultura, sobre todo si tenemos en cuenta la corta vida y los escasos estudios del poeta sevillano, y su extrema vigilancia artística, según revelan las múltiples correcciones de sus escritos. Tal vez la integración de ambos aspectos haya que buscarla, más que en una formación autodidacta, en la capacidad de asimilación, que implica sentir y pensar, a la que alude en el comienzo de las *Cartas literarias a una mujer*: “Antes de ahora te lo he dicho. 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 pensado he de hablarte, te bastará *sentir y pensar* para comprenderme”. Lejos del discurso retórico de la poesía de entonces, lo que Bécquer reclama de ese lector implícito en sus textos es una fusión de “sentir y pensar”, puesta ya de relieve por los poetas metafísicos del siglo XVII, después por la filosofía sensista que precede a la eclosión romántica y más tarde por el propio Unamuno, que convertirá tal fusión en eje de su credo poético.

Al considerar la sensación como la forma más original del pensamiento, de acuerdo con el viejo aforismo escolástico que sintetiza el pensamiento aristotélico, *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, y alcanzar una nueva dimensión con el empirismo de Locke y Hume, la realidad se subjetiviza y la conciencia individual se convierte en objeto de la poesía. Sólo a partir de la libertad del *genio* creador es posible afirmarse en la cárcel del mundo, según lo expresa Espronceda en su inmortal poema y recuperar la inocencia perdida. El poeta romántico, si tenemos en cuenta que Bécquer representa el romanticismo que España no tuvo a su debido tiempo, tiene acceso a lo absoluto a través de su propio ser, pues la revelación del otro abre la vía a la trascendencia del yo, no separando lo inteligible de lo sensible en la visión unitaria de lo real, y es signo de su supervivencia. Por eso, en la evolución poética de Bécquer, domina una musicalidad interior y su lenguaje, en su aproximación al ideal de la música, se libera de su materialidad sonora y tiende a una mayor simplicidad y

plenitud, a expresar lo esencial<sup>1</sup>.

Desde su propia interioridad, el yo vislumbra a otro que nos instaure en nuestra propia existencia. Sumergirse en sí mismo y emerger hacia la alteridad son los dos movimientos complementarios de la conciencia, que se propone como visión de unidad en el fondo del alma, y cuando ésta no se alcanza, sobreviene el temor (“por la primera vez de mi vida tenía miedo de estar solo con una mujer, *porque esa mujer era mi conciencia*”, nos dice Bécquer en su primer texto en prosa publicado, “Mi conciencia y yo”, que apareció en el número 135 de la revista *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, el 24 de octubre de 1855, y tiene la forma de una confesión). Para el escritor romántico, el lenguaje constituye la aventura humana por abolir la distancia que lo separa de la otredad. El movimiento dialógico, del que participa la escritura de Bécquer, es fundamentalmente un volverse hacia el otro. Mediante la palabra poética, que es puente o enlace entre lo íntimo subjetivo y lo externo circundante, el yo y el tú están nombrándose, revelándose iguales. Sólo esa palabra nueva y real, que reúne sin anular e irrumpe como unidad dialógica, como extensión de la interioridad, se construye un mundo creado por el lenguaje, que no busca describir, sino una escucha donde exponerse. Ante lo absoluto, el poeta sólo puede disponerse a escuchar, a dejar que el lenguaje hable en él (“El escritor no es el que habla, sino el que deja hablar al lenguaje”, señala Novalis en uno de sus *Fragmentos*). Todo acto creador es un esfuerzo por realizarse, que en sí mismo implica un proceso de búsqueda donde el caminar a tientas por lo oscuro forma parte de lo enigmático, de lo inalcanzable o imposible de obtener. A pesar del fracaso, queda el intento de esa busca incesante que caracteriza la poesía de Bécquer, en la que ser uno mismo es ya ser otro. Comunión que el mismo lenguaje realiza y que, en la lectura y análisis de esta experiencia de radical alteridad, podemos concretar en tres puntos: 1) El proceso de la creación poética; 2) El problema de la inefabilidad del lenguaje o insuficiencia de la palabra; 3) El juego de las analogías. Los tres hay que verlos en función de ese diálogo del tú y el yo, de ese misterio del otro al que tiende toda poesía.

<sup>1</sup> En el caso de Bécquer, la falta de lectura de una obra particularmente intensa ha contribuido a ofrecernos una imagen con frecuencia deformada. A evitarla tienden, entre otros, los estudios de R.PAGEARD, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa, 1990; y R.MONTESINOS, *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1992.

Como es sabido, los textos más importantes en que Bécquer expone sus ideas sobre poesía son las *Cartas literarias a una mujer*, cuatro cartas publicadas en *El Contemporáneo* del 20 de diciembre de 1860 al 23 de abril de 1861; el prólogo sobre *La Soledad* de Augusto Ferrán, aparecido en *El Contemporáneo* el 20 de enero de 1861; y la *Introducción sinfónica*, que lleva la fecha del 17 de junio de 1868 y con la que Bécquer pensaba encabezar todos sus escritos. Los tres corresponden a una etapa de madurez, convergen en una exposición teórica más o menos articulada y revelan una relación esencial entre la mujer, el sentimiento y la poesía. Utilizando un diálogo ficticio en forma epistolar, cuyo tono conversacional sirve para dar cierta unidad al conjunto, Bécquer expone su concepto de poesía, basado en el sentimiento femenino (“La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer”, *Carta I*), y emplea un método intuitivo, cuya guía no es la lógica, sino la fe (“La lógica sabe fraguar razonamientos inatacables, que, a pesar de todo, no convencen. ¡Con tanta facilidad se sacan deducciones precisas de una base falsa! En cambio, la convicción íntima suele persuadir, aunque en el método del raciocinio reine el mayor desorden. ¡Tan irresistible es el acento de la fe!”), *Carta IV*). No es que Bécquer prescindiera de lo racional, pues se había formado bajo el magisterio neoclásico de Francisco Rodríguez Zapata, discípulo de Alberto Lista, para quien la imaginación debe estar controlada por la razón, de acuerdo con las ideas expuestas por Luzán en su *Poética*, y que él mismo defiende (“¡El orden! ¡Lo detesto, y sin embargo es tan preciso para todo!”), *Carta II*), sino que la imaginación constituye para él la expresión más profunda de la creatividad y de la libertad humanas<sup>2</sup>.

A pesar de su brevedad, aparente desorden y ser un relato inconcluso, rasgos que, en cierta medida, vienen dados por el artículo periodístico, lo cierto es que las *Cartas* muestran una reflexión sobre el hecho poético, que es constante en la escritura becqueriana, y describen el oscuro proceso de la creación artística, tanto en su origen, como en la dificultad de su

<sup>2</sup> Refiriéndose a la imaginación creadora, señala Jean Paul RICHTER en su *Introducción a la Estética* (1804): “es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas las demás facultades”. Cito por la edición de Pedro AULLÓ DE HARO, Madrid, Verbum, 1991, p.47. Para la propuesta de enlazar a Bécquer con las teorías sobre la imaginación de la poesía alemana, pues tenía entre sus proyectos un tomo sobre las ideas estéticas de Schiller, véase el ensayo de Grisel PUJALÁ, «Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos», *El Gnomo*, 1 (1992), pp.69-73.

posterior expresión formal. En realidad, más que en el análisis retórico del poema, Bécquer se centra en la tensión idealizante hacia un absoluto imposible (“Sí. 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*), hacia la intuición de lo trascendente, que se percibe en el fondo de la actitud romántica. Consciente de la necesidad de huir de un presente prosaico, pues la poesía y el progreso fueron sentidos entonces como antitéticos, Bécquer afirma que el sustrato de la forma es la vida, concentrándose en el proceso del devenir hacia la expresión y no separando en él la búsqueda artística de la búsqueda amorosa. Lo poético se constituye así por el vivir mismo de lo formal y el poema, espacio absoluto de mediación, por el sentir mismo, que comporta en su interior la apertura formal. Esta exigencia del sentir, previa al poema, se opone al predominio de lo racional en la experiencia estética y es una de las claves para entender la escritura fluida y vacilante de las *Cartas*, donde memoria y poesía aparecen tan íntimamente ligadas

Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado guardar como un tesoro *la memoria viva de lo que han sentido*. Yo creo que estos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son.

Lo que distingue a la palabra poética es su enorme poder de encarnación de las cosas. De su penetración en el dilatado territorio de la memoria, lugar originario del pensamiento y la palabra, conviene retener que el lenguaje poético es antes sensible que inteligible, que la palabra poética brota del fondo más oscuro e incierto de lo irracional, donde creación y sentido se implican mutuamente, y que la memoria resulta imprescindible para la formación del poema. Tener conciencia de lo perdido, hacer que la memoria siga *viva*, genera una forma de supervivencia, y de este núcleo contradictorio del vivir y el morir brota la escritura de Bécquer. Vistas en su conjunto, las *Cartas literarias a una mujer* no tienen la unidad de un manifiesto como *Defense of Poetry* (1821), de Shelley, en el que la poesía se define como “expresión de la imaginación”, sino que representan una poética parcial e inacabada, que se basa en dos principios fundamentales: 1) La creación como experiencia del sujeto (“quiero decirte lo que sé de una manera intuitiva, comunicarte mi opinión”, *Carta I*) y 2) La forma expresiva como encarnación del sentimiento (“es, en una palabra, el verbo poético hecho carne”, *Carta I*), pues el arte no generaliza, sino que hace la abstracción por medio de una encarnación concreta, y la poesía puede ser considerada como la creación de una apariencia contenida en

sí misma, como una forma expresiva perceptible. Tal concepción de lo poético no depende de enunciados previos, sino de lo que hace el poeta, de cómo procede, siendo la apariencia creada por la forma expresiva, en el poema como experiencia virtual, la que contiene su expresión simbólica de vitalidad, emoción y conciencia. Como todo producto artístico, la escritura de las *Cartas* surge del poder del lenguaje para formular la apariencia de realidad, el reconocimiento de la imposibilidad del objeto erótico como símbolo de la expresión poética misma a través de un diálogo ficticio<sup>3</sup>.

La década que va de 1850 a 1860 conoce una valoración de lo popular junto a lo alemán. El ejemplo más claro de la fusión entre el cantar popular español y el *lied* germánico es Augusto Ferrán, que conoce a Bécquer en agosto de 1860, por mediación de Nombela, estableciéndose entre ambos una profunda amistad, como lo prueba el hecho de que estuviese presente en el casamiento de Bécquer, celebrado el 19 de mayo de 1861, y publica *La Soledad* a finales de 1860, libro en el que se imita “el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares” y sobre el cual escribió Bécquer un comentario en *El Contemporáneo*, el 20 de enero de 1861, publicado entre la segunda y la tercera de las *Cartas literarias a una mujer*, de ahí su conexión, que viene a matizar la exposición de su estética y constituye uno de sus más importantes textos críticos. En él Bécquer se hace eco de esa *convergencia* entre la influencia alemana y la poesía popular, que hace posible el movimiento de renovación poética dentro de la poesía española. Fue precisamente la incorporación de lo popular y su contraposición con la poesía retórica de los últimos románticos lo que motivó un cambio de escritura, renovación ya advertida por Francisco Giner de los Ríos en su artículo “Poesía erudita y poesía vulgar”, de 1863, en donde hace una exaltación de la espontaneidad de la poesía popular frente al refinamiento de la erudita, basada en el tono justo, en combinaciones rítmicas diferentes, como la *soleá* y la *seguidilla gitana*, y en la expresión concisa. El célebre pasaje o cuadro II, tantas

<sup>3</sup> Aunque a lo largo de la obra de Bécquer hay constantes referencias sobre la creación poética y su sentido, es en las *Cartas literarias a una mujer* donde la poética, entendida como actitud creadora, adquiere su máxima expresión. Desde este punto de vista, tengo en cuenta los estudios de José PEDRO DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía* (3ª ed., Madrid, Gredos, 1971, pp.319-360); y el de F.LÓPEZ ESTRADA, *Poética para un poeta. Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer* (Madrid, Gredos, 1972), trabajo sobrio e iluminador, si bien los puntos de contacto entre Bécquer y Balzac le lleva a interpretaciones forzadas y discutibles.

veces citado, en el que Bécquer distingue las dos modalidades poéticas,

Hay una poesía magnífica y sonora, una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

, no sólo sirve para caracterizar la poesía de su amigo, sino también para hacer suya la difícil sencillez expresiva del cantar popular, su extrema condensación (“Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros porque son populares, y la poesía popular es la *síntesis* de la poesía”, concluye el pasaje), cuya expansión del sentido le da un gran poder de sugerencia. Aunque son varios los puntos de contacto entre los cantares de Ferrán y las rimas de Bécquer, baste como ejemplo la comparación del cantar XVIII con la rima XV, frecuentemente los cantares de Ferrán se orientan hacia una reflexión general de tipo didáctico que Bécquer intenta siempre eludir. En realidad, cuando Bécquer afirma que Ferrán dio “un gran paso para aclimatar su género favorito en el terreno del arte”, lo que hace es una defensa de la elaboración artística, del *artificio* o estilización de la poesía popular, la cual, como señalaría más tarde Cernuda, es incompatible con lo colectivo. El mérito de Bécquer consiste en haber asimilado el hondo cauce de la poesía popular, incluida la de Ferrán, que pertenece a la modalidad de la poesía *natural*, y haberla elevado, por la creación, a la categoría de poesía artística. La creación poética, basada en la tensión de la experiencia transmitida, es la que convierte al poema en una entidad viva y permanente. Con su sentido transformador, lo que hace la palabra poética es configurar estéticamente la vida<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sobre la relación de Bécquer con Augusto Ferrán, véase el estudio de Manuela CUBERO SANZ, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CISC, 1965. También es importante el artículo conjunto de J. RUBIO JIMÉNEZ y J. BONA LÓPEZ, «Nuevos documentos sobre Bécquer y Augusto Ferrán», *Ínsula*, 528 (1990), pp.18-19.

Refiriéndose al comentario de Bécquer sobre *La Soledad* de Ferrán, señala R. Montesinos: “La reseña de Bécquer al libro de Ferrán es el acta fundacional de

(cont.)

Por último, la “Introducción sinfónica”, que antecede al *Libro de los gorriones* (1868), completa esta exposición de la poética becqueriana, referida ahora a la propia poesía del autor más que a la poesía en general. Situado en la perspectiva ya próxima de la muerte (“Tal vez muy pronto tendré que hacer la maleta para el gran viaje”), el poeta expresa la confusión de sueño y realidad, motivo de su discurrir poético, sintiendo inútil el esfuerzo creador bajo la desaparición del sentimiento amoroso y la necesidad de desterrar los misteriosos *fantasmas* que estorban la revelación poética. Con la experiencia amarga del desengaño, la palabra poética se presenta, en el límite de la muerte, como expresión de lo imposible, que es el verdadero objeto de toda poesía

El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido: *mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales*; mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los de días y mujeres que no han existido sino en mi mente. Preciso es acabar arrojándoos de la cabeza de una vez para siempre.

La forma expresiva, en su sentido más abstracto, equivale a estructura, a articulación de un pensamiento. Si en las *Cartas literarias a una mujer* Bécquer pone las bases de su teoría poética y en el prólogo a *La Soledad* de Ferrán redescubre la poesía popular, que es un arte de selección, en la *Introducción sinfónica* el proceso creador llega a su culminación. Asumiendo una conciencia de la contradicción, Bécquer expresa la paradoja del artista moderno: el deseo de construir un objeto artístico con la experiencia de la muerte (“Id, pues, *al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados*, y quedad en él como el eco que encontraron en un alma que pasó por la tierra, sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas”). Esos *ecos* de lo vivido se conservan en la memoria como la forma de una sensación recordada. Sensación y memoria intervienen activamente en la experiencia artística, hasta el punto de que la palabra poética, objeto memorable, actualiza la memoria de un sueño. En la tradición cultural que va de Oriente hacia Occidente, muerte y sueño se confunden (“Si *morir* es *dormir*, quiero dormir en paz en la noche de la Muerte sin que vengáis a ser mi pesadilla maldiciéndome por haberos condenado a la nada antes de

la poesía española contemporánea”, en *La semana pasada murió Bécquer*, Opus Cit., p.44.

haber nacido”), siendo esa memoria onírica, en donde la realidad aparece extrapolada en una ficción, la materia misma de la escritura. En el contexto de la obra de Bécquer, la memoria se constituye en una entidad central, formando parte de la sensación, en donde aparecen integrados lo racional y lo imaginativo, y convirtiéndose en fuente primera del conocimiento<sup>5</sup>.

Bécquer, que era un buen crítico porque era un buen escritor, lo mismo en prosa que en verso, tenía plena conciencia de que una obra no se explicaba fragmentariamente, sino en su totalidad, a partir de la visión unificadora de la creación poética y siguiendo los hilos que constituyen el entramado artístico. A pesar de la exposición desordenada e incompleta de estos escritos, los varios aspectos del proceso creador, como la confusión romántica de amor y poesía, la consideración de la mujer, el verbo encarnado, como centro de su sistema poético, su proximidad a las corrientes espiritualistas europeas del momento, que se evaden del materialismo científico y buscan la raíz religiosa del hecho poético, de acuerdo con las teorías del platonismo literario, y la exposición de sus ideas estéticas de forma intuitiva y consciente, configuran una red de múltiples interferencias, en la que tal vez lo más importante sea la intensidad con que se presenta una creación personal y contradictoria. Esta expresividad del sentimiento humano, que articula la forma viva de la conciencia en el espacio virtual de la escritura, es lo que confiere a estos escritos una apariencia de estructura orgánica y abre el camino de la poesía moderna.

En relación directa con las ideas sobre la creación poética aparece el segundo punto, el problema de la inefabilidad del lenguaje, tan presente en la escritura becqueriana. Cuando el proceso interno de creación termina y comienza el proceso externo de su expresión verbal, Bécquer se enfrenta con el problema esencial de todo poeta: las limitaciones del lenguaje. El tópico de la insuficiencia del lenguaje (*nullus sermo sufficiat*), que Curtius llama de la inefabilidad, está presente en la tradición del cristianismo occidental y ha de verse, en el fondo, como tópico de la eficacia radical del decir. Aparece ya en el ápice de la tradición medieval, en el

<sup>5</sup> Además del estudio ya citado de F.LÓPEZ ESTRADA sobre las *Cartas literarias a una mujer*, es necesario tener en cuenta los de J.GUILLÉN, *La poética de Bécquer*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1943; Rafael DE BALBÍN, «Sobre la creación poética becqueriana», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp.217-225; y E.RUIZ FORNELLS, *A Concordance to the Poetry of Gustavo Adolfo Bécquer*, University of Alabama Press, 1970.

canto XXXIII del *Paraíso* de Dante (“Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch’io vidi, / è tanto, che non basta a dicer poco”, vv.121-123) y a lo largo de la tradición mística, pues la pregunta de Enrique Suso (“¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?”), que alude a la paradoja del místico de intentar decir con el lenguaje una experiencia que lo rebasa ampliamente, sigue resonando en los místicos posteriores y tiene acusada presencia en los escritos de San Juan de la Cruz, sobre todo en los prólogos de sus comentarios en prosa de la *Subida del Monte Carmelo* (“porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, *mas no decir*”), del *Cántico Espiritual* (“Porque ¿quién *podrá escribir* lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear?”) y de la *Llama de amor viva* (“Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que vuestra merced me ha pedido, por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales *comúnmente falta lenguaje*”). En el momento de la creación, el poeta vive una comunión que lo trasciende y a la que intenta dar forma. Dado que la poesía tiene una existencia independiente y su realidad última se pierde al traducirse en palabras, se plantea la lucha del poeta con el lenguaje diario como única posibilidad de traducir esa experiencia misteriosa. A lo largo de su escritura Bécquer no cesará de expresar esta dificultad. Y así, en la *Carta II* nos dice:

Si tú supieras cómo las ideas se empequeñecen al encerrarse  
en el círculo de hierro de la palabra.

La poesía ofrece una voz original que trasciende tanto al lector como al poeta. Lo que pide esa voz es una disponibilidad y un rigor expresivo en donde aparece una coincidencia entre lo que se dice y lo que se vive. Esta coincidencia entre sentimiento y expresión afecta al misterio mismo de la poesía, a su concepción poética, que es también la experiencia de la Rima I (11), directamente vinculada al problema del acto creador, por eso los amigos del poeta eligieron esta composición para abrir la edición póstuma de 1871

I (11)

Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora,  
y estas páginas son de ese himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras.

- 5 Yo quisiera escribirle, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,

con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra  
10 capaz de encerrarlo, y apenas ¡oh hermosa!  
si teniendo en mis manos las tuyas  
pudiera al oído cantártelo a solas.

Esta rima, donde se materializa la realización de lo poético-amoroso en términos musicales, nos muestra una tensión entre lo intangible y lo concreto. Así se pasa del tono poético y afirmativo de las dos primeras estrofas, intensificadas anafóricamente con el pronombre personal *Yo*, a un ámbito de intimidad en la última (“cantártelo a solas”), con lo que hay una amante que toma cuerpo físico y se convierte en receptora, en *cifra* de todo ese proceso artístico que el hablante ha tratado de expresar, tal como indica el hipérbaton (“del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma”). Si el lenguaje poético se caracteriza por su enorme poder de encarnación de las cosas y Bécquer piensa que la mujer es el verbo poético hecho carne, entonces tiene que acudir al diálogo necesario entre las artes, a la relación de música y pintura (“con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, *colores y notas*”), para expresar lo inefable. De ese “himno gigante y extraño” sólo quedan “cadencias que el aire dilata en las sombras”, melodías de los pensamientos que evocan más de lo que nombran. Lo que no puede expresarse verbalmente se hace música. En su experiencia de lo inefable, la palabra cantada de la rima becqueriana se presenta como una melodía que no acaba y se queda vibrando con la fluidez de la forma musical.

Ese “himno gigante y extraño”, símbolo de la poesía y que Bécquer nunca dejará de escuchar, le acompaña hasta los últimos momentos previos a la muerte, instante de máxima lucidez. En el límite de esa experiencia radical, los pensamientos del poeta, “hijos de mi fantasía” y que van “destinados a morir conmigo”, buscan expresarse y de nuevo surge la dificultad

Pero, ¡ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma  
existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la  
palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos!

Imagen de la palabra que, en su esencia, es visualizada como salto o abrazo de las laderas, como abismo donde la idea y la forma se reúnen, donde nada hay que las separe. El fundamento abisal desde el que todo es dicho, lo oculto desde donde todo se manifiesta, es la materia oscura

del canto, la unidad previa a la diferencia, y lo que busca la palabra poética es una reconciliación de la diferencia en su unidad. Tomada en su radicalidad, en su raigambre nocturna, la palabra como objeto artístico busca ser respetada como misterio, acoger lo indecible como tal, haciéndolo estallar desde dentro. Esta expansión de sentido sólo puede ser percibida a partir de lo que ese fondo deja aparecer. Al poeta no le basta con vivir la experiencia inefable, tiene además que expresarla. Por eso, la evocación del sentimiento que crea su forma, y no puede darse sin ella, se queda “vibrando como un zumbido armonioso” del misterio latente. Al retener en su fluidez ese momento de la diferencia, que va de lo inefable a la emoción y de ésta a la palabra, la unidad dinámica de la forma musical se ofrece como la síntesis de la poesía. La creación poética sería así un modo intermedio de realización y el poema el lugar en que se cumple la unidad<sup>6</sup>.

La poesía es uno de los efectos de la analogía, que aparece ya en los albores del pensamiento griego, formando parte del lenguaje religioso. En la tradición cabalística, las letras participan del Nombre Inefable y remiten a él. La metodología armónica de la Cábala, que se remonta hasta el nacimiento mismo del verbo, inicia al hombre en el conocimiento del alma del mundo. En la Edad Media los cabalistas eran artífices del *analogon* por naturaleza. Ese *analogon* o número de oro se prolongó hasta finales del Renacimiento. Durante el siglo XIX, la visión cósmica del poeta romántico se traduce en una serie de imágenes que se sostienen y corresponden unas a otras en un tejido de contradicciones. En su esfuerzo por ir *más allá* de la expresión racional, el lenguaje poético de Bécquer, al referirse a una realidad trascendente, tiende a subrayar la esencial desproporción entre el sujeto infinito y el finito, combinando lo conocido con lo desconocido y mostrándose particularmente simbólico. A partir

<sup>6</sup> Sobre el tópico de lo indecible a lo largo de la tradición occidental, véase el ya clásico estudio de E.R.CURTIS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, 2ª reimp., Tomo I, pp.231-235. En esta misma línea están los ensayos de C.BLANCO AGUINAGA, «La lucha con la palabra en Bécquer: definición e indefinición en las Rimas», en *Cuadernos Americanos*, Año XIV, núm.3, México, mayo-junio 1955, pp.244-256; J.GUILLÉN, «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, pp.111-141; J.A.VALENTE, «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.59-70; y G.CELAYA, «La metapoésia en Gustavo Adolfo Bécquer», en *Exploración de la poesía*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1971, pp.81-86.

de la imposible unión con la amada, que es precisamente lo que impulsa al poeta a seguir buscándola, se percibe, en ese viaje interior de la escritura becqueriana, una red de analogías y símbolos, que no sólo evocan una simpatía espiritual del hablante con el mundo, sino que además reconstruyen esa visión interna en el espacio intermedio del poema. Vivir el lenguaje como una experiencia estética equivale a participar del intercambio, que constituye el ritmo natural de la escritura. En su realidad virtual, desaparecen las posibles interferencias y lo que se alcanza es un efecto de continuidad. El hecho de vivir bajo el signo de lo perdido, de que el aura de nuestro mundo ya no es sagrada, como señaló Hölderlin, es lo que lleva a Bécquer a una interrogación de lo real, que es lo que resiste a ser revelado. En ese proceso creador, las múltiples analogías entre los diferentes textos, tercer punto de nuestro análisis, no sólo contribuyen a conjugar creación e interpretación como elementos de un mismo mundo estético, sino también a mantener vivas las formas del otro, la escritura del deseo<sup>7</sup>.

En la colección de experimentos a que se reducen las *Rimas*, que sintetizan la historia de Bécquer como poeta, éste fue fraguando un estilo propio a base de combinar los más variados elementos dentro de una tradición heredada. Tomando como punto de partida el manuscrito del *Libro de los gorriones*, cuyo título revela ya un conjunto de obras que agrupaba verso y prosa, podemos señalar algunas analogías entre los distintos escritos becquerianos: El tópico de la pobreza o insuficiencia de la palabra es lo que sostiene el paralelismo entre la Rima 11 (“Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el *rebelde, mezquino idioma*, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas. / *Pero en vano es luchar*”) y la *Carta II* (“¿Cómo la palabra, cómo un *idioma grosero y mezquino*, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas? *Imposible*”). Ambos textos son ilustrativos de la concepción poética becqueriana, en la que el acto creador se relaciona con la poesía como sentimiento.

Las analogías entre la Rima 13 (“¡Cuánta nota dormía *en sus cuerdas* / como el pájaro duerme en las ramas / esperando la mano de nieve / que

<sup>7</sup> Para el análisis de la analogía en el antiguo pensamiento griego, véase el estudio de G.E.R.LLOYD, *Polaridad y analogía*, Madrid, Taurus, 1987. En cuanto a la naturaleza poética de la analogía, véase el ensayo de W.STEVENS, «Efectos de la analogía», en *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, Madrid, Visor, 1994, pp.81-95.

sabe *arrancarlas!*”), la *Carta IV* (“Este es el secreto de la muerte prematura y misteriosa de algunas mujeres y de algunos poetas, arpas que se rompen sin que nadie *haya arrancado* una melodía *de sus cuerdas de oro*”) y la *Introducción sinfónica* (“No quiero que al romperse esta arpa, vieja y cascada ya, se pierdan, a la vez que el instrumento, las ignoradas notas que contenía”), agrupan estos textos en el tema de la reflexión sobre la teoría poética. El motivo del arpa, de raíz platónica, alude al genio creador dormido en el fondo del alma, tan difundido en el Romanticismo.

El evidente paralelismo entre la Rima 21 (“¿*Qué es poesía?*, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul; / ¡*Qué es poesía!* ¿Y tú me lo preguntas? / *Poesía...eres tú?*”) y la *Carta I* (“En una ocasión me preguntaste: -¿*Qué la es poesía?*...y exclamé, al fin: -¡*La poesía...la poesía eres tú!*”), basada en la identificación entre poesía y mujer, nos hace ver que la rima es una síntesis de la carta, una participación en el poder comunicativo de la poesía, que el poeta concentra en la fuerza alusiva del pronombre de segunda persona.

La Rima 39, aunque no ofrece correspondencias evidentes con otros textos en prosa de Bécquer, su afirmación de la existencia objetiva de la poesía parece situarla en el contexto de la *Carta III*. En efecto, el hecho de considerar a la poesía como la vivencia de la realidad y al poema como el acto creador de esa vivencia relaciona de nuevo esta rima con la poesía y con la creación en general. En el fondo, la actividad artística o creadora no es más que un diálogo entre el hombre y la naturaleza, un universo en movimiento que se basa en la apertura, en su modo de ser como aventura. La construcción anafórica de las estrofas (“Mientras...¡habrá poesía!”), reforzada por el tono admirativo, revela que el hablante busca la equivalencia de la naturaleza, la ciencia y el amor con la poesía, y que ésta aparece vinculada a las correspondencias, a los diversos niveles de la realidad. El juego de relaciones o pluralidad de niveles que se advierte en la escritura de las Rimas confirma que la creación poética es un estado interactivo.

La figura del genio, que se constituye con la Ilustración francesa, especialmente con Diderot, y se consolida en el idealismo germánico, se convierte en arquetipo romántico al enfrentarse a las convenciones sociales y no reconocer otra norma que la individualidad de la imaginación creadora. Sin embargo, al final de la Rima 42 (“Con ambas siempre en lucha / y de ambas vencedor, / tan sólo al *genio* es dado / a un yugo atar las dos”), es decir, la mutua cooperación entre naturaleza (inspiración) y el arte (razón), remite al *Ars poética* de Horacio (vv.408-411), con lo que el mismo convenio entre la locura y la lógica (“*hilo de luz* que en haces /

los pensamientos ata”, vv.42-43), que también aparece en la *Carta II* (“Si tú supieras cuán imperceptible es el *hilo de luz que ata entre sí los pensamientos* más absurdos que nadan en su caos”), prueba que Bécquer es un poeta inspirado y al mismo tiempo consciente de su creación poética. De hecho, la dialéctica entre las dos naturalezas, inspiración y razón, confirmada por su amigo Correa en el prólogo a la edición de sus obras (“sus producciones están pensadas y escritas con la *razón* y la *imaginación*, que son inseparables y como dos buenas hermanas entre las que no hay secretos, ni odios, reinando siempre armonía inalterable”), viene a confirmar que la mentalidad artística de Bécquer está más próxima a la poética clásica de Aristóteles y Horacio y a la filosofía sensista de Locke y Hume, reactualizadas bajo el magisterio neoclásico de Lista y Zapata, que a los postulados propiamente románticos de la pasión y el entusiasmo. Para Bécquer, el genio creador no es sólo el que subvierte las leyes establecidas y se declara ilimitado, es también el ser plenamente consciente de su propia naturaleza creadora, el que sabe *atar* la inspiración y la razón, la idea abstracta y la forma concreta (“él, a menudo, no ve las ideas abstractas sino en relación con la ideas sensibles”, afirma Diderot en el artículo “Génie” de la *Enciclopedia*), lo que tal vez explique que el genio del artista no es producto arbitrario de la subjetividad humana, sino algo objetivo, y que la obra de arte es una representación formal de una experiencia que sobrepasa los límites de lo sensible<sup>8</sup>.

En el pensamiento hegeliano, la síntesis aparece como superación de la tesis y la antítesis. La tercera estrofa de la Rima 51 (“-Yo soy un sueño, *un imposible*, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte. / -¡Oh, ven; ven tú!”), construida según un esquema tripartito, apunta hacia la imposibilidad del objeto erótico y poético, ideal que está presente en la *Carta III* (“Poesía es esa aspiración melancólica y *vaga*, que agita tu espíritu con el deseo de una perfección *imposible*”). Teniendo en cuenta que Bécquer prefiere siempre “el ideal a la realidad”, según afirma Nombela, se da aquí lo que podría llamarse una

<sup>8</sup> Sobre el concepto clásico de la inspiración, véase el estudio de Luis Gil, *Los antiguos y la “inspiración” poética*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp.65-70 y 91-103. Por lo que se refiere a la relación de la Rima III con el *Arte poética* de Horacio, véase el artículo de Russell P. Sebold, “Bécquer y la lima de Horacio”, en *Ínsula*, núm.422 (enero de 1982), pp.1, 10-11, recogido después en *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, pp.215-225.

metafísica del amor. Ese deseo del otro está cifrado en la imposibilidad, es irrealizable para poder seguir siendo.

La radicalidad del subjetivismo romántico destruye cualquier estructura jerárquica y se abre a la libertad del otro. La revalorización de lo femenino, de lo absolutamente otro, permite al yo expresar su propio deseo. A pesar de la imposibilidad del cumplimiento, que aparece en la Rima 51 y en la *Carta III*, con las que la Rima 60 tan íntimamente se relaciona, hay en esta rima un intento de neutralizar esa oposición *tú-yo* por medio del dálogo. Dado que en la poética becqueriana lo carnal y lo espiritual, lo amoroso y lo artístico, no pueden separarse, siendo la búsqueda de esa mujer ideal el objeto de la poesía, esta rima se presenta como un proceso de transfiguración artística, gracias al cual el amor juvenil de Bécquer por Julia Espín, su musa inspiradora, se convierte en expresión de la mujer ideal, objeto de toda poesía. A nivel expresivo, la construcción paralelística, el balanceo del ritmo bimembre y el matiz sensual de las imágenes muestran una correlación integradora entre la estática idealidad de la amada, rica en notas sensibles, y el ímpetu vital del amante, que corre *demente* tras un deseo no consumado (“ansia perpetua de algo mejor”), tal vez la definición más perfecta del amor. Si el subtítulo de *Melodía* revela ya un deseo de relacionar musicalmente el *tú* (mujer) y el *yo* (poeta), el amor y la poesía, es lógico pensar, más que en una motivación biográfica, en una interpretación simbólica, según la cual el encarecimiento del misterio suscita el ansia de posesión.

El influjo que ejerció sobre Bécquer la lectura del poema de José María Larrea, “El espíritu y la materia”, confirmado por las Rimas III (“Sacudimiento extraño”), IV (“No digáis que agotado su tesoro”), V (“Espíritu sin nombre”) y XI (“Yo soy ardiente, yo soy morena”), subraya la estrecha relación de estos poemas y su vinculación a un ámbito poético. Basta leer la antepenúltima estrofa de la Rima 62, donde la poesía nos dice de sí misma: “Yo soy sobre el abismo / el puente que atraviesa; / yo soy la ignota escala / que el cielo une a la tierra”, para darnos cuenta de que Bécquer veía en la poesía una exploración de lo desconocido. Los símbolos del *puente* y la *escala*, símbolos axiales y de tránsito, expresan el viaje hacia el centro absoluto del ser, punto único que todo lo contiene. La poesía que hace posible la unión de la idea con la forma, según vemos en la *Carta I* (“La poesía es en el hombre una cualidad puramente del *espíritu*; reside en su alma, *vive con la vida incorpórea de la idea* y para revelarla necesita darle *una forma*”), se manifiesta así como cifra de la realidad ente-

ra, expresada en la comparación con la música de las esferas, como una forma de conocimiento<sup>9</sup>.

La serie de analogías que se observan entre las *Rimas* y otros textos becquerianos en prosa, sobre todo las *Cartas literarias a una mujer* y la *Introducción sinfónica*, relativas casi todas ellas a la complejidad del proceso creador, vienen a confirmar una escritura multiforme, sometida a constante experimentación, donde la distancia entre lo anhelado y la realidad es la que despierta la búsqueda de la unidad, manteniendo la expectativa del lector. Bécquer nos dice explícitamente que la unión con la amada, símbolo de la pasión misma, resulta imposible, pero la imposible unión con el objeto del deseo, reforzada por la presencia de la forma dialéctica (*tú-yo*), es lo que lleva al poeta tras su búsqueda, a hacer de la poesía una vivencia sentida, que puede o no hallar su forma en el espacio virtual del poema. Lejos de toda dicotomía, la carne no deja de ser espíritu y aquí se reúnen en la unidad de la palabra, en su trascendencia irreductible.

La poesía no necesita del poeta, pues tiene una vida independiente y autónoma, pero sí el poeta de la poesía. Bécquer lo expresa claramente en la Rima IV: “No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, / enmudeció la lira. / *Podrá no haber poetas, pero siempre / ¡habrá poesía!*”). Esta idea de una poesía que se afirma en sí misma, dotada de un sentido inagotable y susceptible de ser interpretada, atrae nuestra atención hacia algo oculto que pide ser descubierto. El énfasis sobre el proceso de dar forma a lo real se prolonga después del Renacimiento y culmina con la estética romántica, que procura restablecer la Unidad anulando la distancia y en donde la imaginación se convierte en la facultad creadora por excelencia. El viaje se hace así símbolo de la propia vida, pues todo camino depende de la relación del ser con la luz. La obsesión de Bécquer por la luz, guía del ideal absoluto, ilumina su visión poética. Aunque ésta carece de una articulación teórica, no es difícil percibir ese *hilo de luz* que atraviesa sus escritos. Aparece ya en el artículo “El maestro Herold”, publicado en *La Época* el 14 de septiembre de 1859, en donde Bécquer

<sup>9</sup> El texto de la Rima 62 (V), que mantiene notables correspondencias con las *Cartas literarias a una mujer* y las leyendas, sobre todo con *La Creación*, *Los ojos verdes* y el *gnomo*, ha sido considerada por la crítica como ejemplo de aportación a la teoría poética de Bécquer.

Sobre los símbolos del *punte* y la *escala*, véanse los estudios de M. ELIADE, *Imágenes y símbolos*, 3ª ed., Madrid, Taurus, 1979; y R. GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1995.

trata de expresar lo inexplicable del proceso creador (“¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un *hilo de luz* solo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?”), se emplea con el mismo sentido en la Rima III (“*hilo de luz* que en haces / los pensamientos ata”, vv. 42-43), se muestra casi con las mismas palabras en la *Carta II* (“si tú supieras cuán imperceptible es el *hilo de luz* que ata entre sí los pensamientos más abstractos que nadan en el caos”) y puebla uno de sus últimos trabajos, el texto “Las hojas secas”, escrito a finales de 1870, en donde el *sueño de oro* (“Nuestra vida pasaba, como un *sueño de oro*, del que no sospechábamos que se podría despertar”), traduce la conciencia de lo efímero. Ese instante de luz, que concentra en su intensidad la plenitud del encuentro, es el instante del tiempo estético. Si *luz* es la palabra que más se repite en la escritura de Bécquer, es porque en ella realidad y palabra se interrelacionan, porque ésta nos abre a una realidad más profunda. Fue precisamente esta dimensión trascendente de la palabra, su carácter iluminador, la que generó un saber poético en lo íntimo del espíritu, la maduración de un pensamiento que se fue haciendo desde la propia experiencia creadora<sup>10</sup>. En el caso de Bécquer, la falta de lectura de una obra particularmente intensa ha contribuido a ofrecernos una imagen con frecuencia deformada. A evitarla tienden, entre otros, los estudios de R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa, 1990; y R. Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1992.

<sup>10</sup> El artículo “El maestro Herold” fue incorporado a la obra de Bécquer por María Concepción DE BALBÍN en la *Revista de Literatura*, XVIII (1960), pp.249-256. En cuanto al símbolo de la luz como configuración de un ámbito poético, véase el artículo de María del Pilar PALOMO, «Espacios poéticos en la obra de Bécquer», en *Actas del I Seminario de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, 1981, pp.209-220.