

LA FUGA DE LA RIMA LXXV

«...que hiere el sentimiento con una
palabra y huye...» G. A. B.

Voy a analizar la rima LXXV y a intentar sacar de ese análisis algunas consideraciones generales sobre la poesía de Bécquer. Empiezo por copiarla íntegramente, para mayor comodidad del lector y también para usarla ante él a modo de *captatio benevolentiae*, para que me agradezca al menos, si no gusta de mi trabajo (simple homenaje a Gustavo Adolfo), haberle hecho leer una vez más tan hermoso poema.

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

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

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

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

*¡Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o va dentro de nosotros;
pero sé que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco! ¹*

¹ Cito siempre por *Obras completas*. Madrid. Aguilar, 1961, 10.^a ed. En el manuscrito autógrafo de las rimas el verso penúltimo decía primeramente: «*Lo que sé es que conozco a muchas gentes*». Pero se ha tachado *Lo, que y es* y se ha escrito *Pero*, resultando: «*Pero sé que conozco a muchas gentes*», como en las ediciones.

Las rejas de la estructura.

Y tras la lectura, lo primero que solicita nuestra atención, desde la estructura más externa, es su férreo montaje. En la II de las *Cartas literarias* a una mujer, la más importante desde el punto de vista de su teoría poética, Bécquer ha escrito: «¡El orden! ¡Lo detesto, y, sin embargo, es tan preciso para todo!...»¹. Afirmación antirromántica, que se hace vivencial, desde el contradictorio «*Lo detesto.*» Parece que el poeta, educado en el Romanticismo, siente pudor de reconocer el orden en su arte. Y, sin embargo, ese orden reflexivo es en él fundamental. Carlos Bousoño ha estudiado cómo el paralelismo, el orden, es lo primero que indica en Bécquer una separación, una superación del Romanticismo². Y esa voluntad de construcción, podríamos añadir, indica un avance hacia la poesía de nuestro siglo. En la rima LXXV el orden es tan rígido, tan producto de laboratorio, que llega a petrificar un tanto el poema desde su contemplación externa, si bien la gracia sonora de cada estrofa, en un verdadero alarde fonostilístico, como veremos luego, vence esa rigidez en la realización de la lectura.

Las cuatro estrofas primeras son, de principio a fin, cuatro interrogaciones. La última, también de principio a fin, es una exclamación. Existe, por tanto, un claro eje principal entre la cuarta y la quinta estrofas, marcado incluso en los signos ortográficos: interrogaciones y exclamación: preguntas y respuesta. Dentro de las interrogaciones existe otro eje, ya secundario, que las divide, por medio de la anáfora, en dos partes iguales. Las dos primeras estrofas comienzan idénticamente: *¿Será verdad...?*; y las dos siguientes: *Y allí*; si bien en la cuarta este adverbio se sobreentiende. A su vez, la única estrofa exclamativa, la final, también es bimembre: los dos primeros versos se oponen a los dos últimos: *yo no sé/pero sé*. Importa contemplar cómo el único cambio que presenta esta rima en el manuscrito autógrafo (V. nota 1) tiende a asegurar el paralelismo: *lo que sé* ha sido sustituido por *pero sé*.

Bécquer, pues, ha organizado el poema según este férreo esquema bimembre:

$$A = a_1 (a_1' + a_1'') + a_2 (a_2' + a_2'') / B = b_1 - b_2$$

¹ O. C., p. 671.

² D. ALONSO y C. BOUSOÑO. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1956. 2.ª ed., p. 215-20. Para el tránsito del romanticismo a Bécquer, v. DIEZ TABOADA. *El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX*. *Filología moderna*, 1961, 5, pp. 21-25.

Interrogación: (*Será verdad*) + (*Y allí*) / Exclamación: (*yo no sé - pero sé*).

Las cuatro estrofas interrogativas son un conjunto de cuatro impulsos que se suman: son homogéneas en sus principios dos a dos, y entre los dos grupos aparece la copulativa *y*. La estrofa exclamativa, por el contrario, es una resta, puesta de manifiesto por la adversativa *pero*. Esta construcción rígida, casi escolástica, está de acuerdo con la materia tratada, una pregunta de psicología y su respuesta, y con el afán que hay en el poeta de objetivar el problema. El problema, en efecto, desnudo de su forma, presenta una enunciación desde luego interesante pero —razonadora en extremo— poco expresiva. Se puede resumir así:

Pregunta:

a₁: ¿Será verdad que cuando dormimos el espíritu huye del cuerpo y se encuentra con otros,

a₂: y vive alegrías y penas que dejan un rastro?

Respuesta:

b₁: No sé si ese acto se desarrolla fuera o dentro del cuerpo,

b₂: pero se realiza, pues conozco seres que en la vida real no he conocido.

La voluntad de fuga.

El resumen que acabo de hacer de la rima, siendo objetivo, es paradójicamente falaz. En poesía, importa por igual el *cómo se dice* y *lo que se dice*. Bécquer ha logrado estructurar sus palabras de una forma clara y firme, hasta rígida, en cuanto a la construcción. Pero la realización es cosa muy diferente. Podríamos incluso decir que, leída la rima, la sensación que produce es casi contraria a la fría enunciación que acabo de resumir. ¿De qué medios se vale Bécquer para enmascarar ese frío, científico enunciado? De los dos medios naturales a la lírica: del vuelo fonostilístico y de la semántica poética; y de otro, preliminar, que es más propio de la épica y el drama: la simbolización argumental del tema. Empecemos por este último.

Hay que subrayar primeramente que el poema pregunta desde el *nosotros*, es decir, desde el Hombre con mayúscula. Este sentido comunitario es raro en las *Rimas*, que, como buen cancionero petrarquista ¹,

¹ V. MACRÍ. *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1959, p. 383. Y especialmente la secuencia amorosa trazada por DÍEZ TABOADA en *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*. Madrid. C. S. I. C., 1965.

habla casi siempre del *tú* y del *yo*, hasta tal punto, que una de las más logradas se apoya en esa dualidad para su construcción:

*Tú eras el huracán, y yo la alta
torre...¹*

Si preguntase desde el *yo*, el espíritu sería *mi espíritu*, y así éste quedaría empotrado en el *yo*. Mas al preguntar desde el *nosotros*, generalizando, el espíritu adquiere una mayor libertad respecto al *nosotros*, y una gran independencia del *yo* de Bécquer, pasando a ser un auténtico protagonista, semejante a los de la épica o el drama. De esta forma la rima presenta una clara distinción entre tema y argumento. El tema queda escondido en la interesante aventura individual de un agonista, el espíritu, personificado, aislado, «materializado» incluso. Este enfoque, que es por principio simbolista, tanto que recuerda la técnica del teatro sacramental del barroco, me parece el primer motor que explica el dinamismo del poema, frente a su científico tema y a su formulación tan rígida con respecto a la estructura exterior.

Al final de la rima, en la quinta estrofa (en B) nos percatamos de que estábamos ante un tema abstracto, pero ya entonces no importa, pues antes hemos visto de forma figurativa el tema hecho argumento concreto y dinámico. El poema muestra hasta el final dos tensiones: entre un protagonista, el espíritu, y un antagonista, el cuerpo; y entre el protagonista, el espíritu, y otros protagonistas secundarios. La primera tensión está en la parte a_1 ; la segunda, en a_2 . Esta aventura tiene, como acción principal, una lucha entre cuerpo y espíritu, una cópula argumental que radica en el verbo *huir*. El poema es así una huida, una escapada, una *fuga*. Ese es su núcleo sensorial, imaginativo y sentimental, hasta llegar a la estrofa final del texto. De esas tres voces prefiero *fuga*; por razones semánticas y por razones musicales. Creo que la *fuga* expresa mejor —es el término de tanta película de fugitivos como soportamos en cine y televisión— que las otras la huida de una cárcel, y tiene resonancias musicales, que se centran en Bach, que creo responden a la fonoestilística y semántica del poema, según iremos viendo.

Puestas así las cosas, Bécquer logrará su poema, si logra profundizar con la forma en esa sensación nuclear de fuga; si la mayoría de los elementos formales, desde el ritmo de cantidad a la metáfora, demuestran, ponen de manifiesto a la sensibilidad del lector (son pertinentes, diríamos) esa idea nuclear de fuga, impulso central del poema.

¹ Rima XI,I, p. 468.

La fuga sonora.

Hace años, cuando se dudaba de la perfección retórica, mal entendida esta palabra, de los poemas de Bécquer, hubiese sido peligroso emplear la imagen de este epígrafe, *fuga sonora*. Y lo mismo diría de la alusión que he hecho a Bach y a sus típicas fugas. Los mejores críticos de Bécquer han tenido que romper esas falsas ideas, acomodando el estilo del poeta a un vocabulario musical muy distinto. Por ejemplo, *Aquella arpa de Bécquer*, de Dámaso Alonso¹; o la mención de «música en sordina» que hace José Pedro Díaz². Hoy no creo confundir a nadie con mi imagen. El poema es sonoro, muy musical, de acuerdo con el peculiar estilo de Bécquer. Es sonoro, pero no ruidoso, no grandioso. Tiene su exacta sonoridad. Y es una fuga, porque, como vamos a ver, el sonido del poema se pone al servicio de una elevación psicológica, el espíritu en vuelo, que, a través de repeticiones de sonoridad, de variaciones musicales, nos eleva con él. Sabido es que la fuga musical se caracteriza por la repetición variada de unos pocos motivos fundamentales.

Tres de los ritmos, el de cantidad, timbre y tono, deben estudiarse juntos³. Por separado, el de intensidad, que no siempre expresa los mismos valores que los otros tres. En cuanto a la cantidad, el rasgo pertinente es el quiebro del cuarto verso de cada estrofa. En cada una de ellas, con la monocorde estructura estrófica, y Bécquer es poeta de estrofas, tras tres endecasílabos, la cantidad se rompe con un verso corto de siete. Es una especie de coletazo sonoro. Una ruptura rítmica que apoya la idea nuclear de fuga y vuelo. Hay que notar que no se trata de la alternancia 7-11 de la silva, ni de la alternancia, otras veces usada por Bécquer, de 11-7-11-7, sino de un único quiebro final. Rasgo por sí solo modesto, pero no tanto si lo unimos, luego, al ritmo de entonación. El ritmo de timbre, o rima, también apunta a la misma dirección fonostilística. Frente al gran órgano barroco o romántico de las octavas (por ejemplo, el *Polifemo* o el *Canto a Teresa*) donde las ligaduras so-

¹ Así tituló un artículo en *Cruz y Raya*, 1935 (27, pp. 59-104), recogido después con el título de *Originalidad de Bécquer*, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, 3.ª ed., pp. 13-47.

² *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1964. Manejo la 2.ª ed. p. 362.

³ Para hacer más objetivo el análisis fonostilístico, sigo la terminología de los libros más usuales de métrica: BALBÍN. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos 1962; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española*. Nueva York, Las Américas Publishing, 1966; y QUIJIS. *Métrica española*. Madrid, Alcalá, 1969.

noras de la rima se atan fuertemente con la consonancia, insistente y alterna, y con el pareado final, la rima representa aquí la ligera unión sonora de la asonancia de los versos pares por una ligera atadura que guía la sonoridad mental del lector, pero que no pesa, no agrava con rotundidades la idea central del vuelo.

Estos dos elementos cobran un especial relieve desde el sostén de la entonación, tal vez el recurso fundamental del texto. Se ha señalado la importancia de la interrogación en Bécquer, sobre todo en sus últimas rimas¹, pero la única que mantiene cuatro estrofas seguidas, casi todas, en interrogación es la LXXV. Este rasgo la hace técnicamente única, solitaria. El que la estrofa final sea una exclamación, no es sino un elemento de excepción que pone de relieve, tras el eje central, la forma interrogativa de todo lo anterior. Esta forma interrogativa deja suspendido al lector, por tres veces en cada estrofa, como de puntillas, esperando el final de la frase. Después de cada estrofa, el lector descansa de esa postura, pero de nuevo otras tres veces, y así durante otras tres estrofas, la imagen fónica se eleva, dejando en suspenso al lector. Es evidente la total adecuación, pues, entre la forma y el contenido, la fuga, la elevación del espíritu. A esto hay que unir el que, en cuanto a la lógica del lenguaje, el tono interrogativo mantiene una suspensión que la misma idea, de modo afirmativo, no le daría. Digo esto porque, como ya se ha sugerido, las interrogaciones son aquí formales más que lógicas². Luego veremos que la exposición semántica de los hechos hace que nadie dude de la respuesta de la continuada pregunta, después de leer la primera estrofa. Son preguntas que no pertenecen al mundo de la idea, sino al de la forma, si queremos decirlo con términos becquerianos.

Si sumamos ahora la cantidad y la rima a esta entonación, vemos que los tres ritmos convergen en apoyo del núcleo argumental y central, la fuga del espíritu, de una manera perfecta. Especialmente el heptasílabo con su quiebro sonoro ayuda poderosamente a la entonación ascendente al final de cada estrofa, reiterando machaconamente, en ayuda de la imagen central, la fuga del protagonista, el espíritu, y la vida intensa del protagonista durante su fuga.

¹ DÍAZ, p. 356.

² DÍAZ, p. 386. Es interesante comparar el sentido poético que aquí tiene la interrogación con su sentido lingüístico en textos no literarios. Por ejemplo MARIO WANDRUSZKA escribe recientemente de la entonación interrogativa: «C'est comme un défi que nous lançons à notre interlocuteur» (*Réflexions sur la polymorphie de l'interrogation française. Revue de Linguistique Romane*, 1970, XXXIV, página 65). En Bécquer el «desafío» tiene un valor sonoro y afectivo, más que lógico.

Con respecto al ritmo de intensidad, llama poderosamente la atención el verso tercero, que merece un detallado comentario. Este verso es, argumental y temáticamente, el centro de la pregunta, y aún de todo el poema. En él,

de la cárcel que habita huye el espíritu

se encuentran agrupados, y simétricamente, los dos protagonistas y las dos acciones fundamentales. Los dos sustantivos, *cuerpo (cárcel)* y *espíritu* ocupan los extremos; los dos verbos, el centro. La acción positiva para el espíritu, *huye*, va a su lado; la acción negativa, *habita*, acompaña a cárcel. No hay otras palabras en el verso fuera de los utensilios gramaticales. Por tanto, hay cuatro acentos, uno por cada una de las cuatro voces fundamentales del poema. Pues bien, ninguno de los acentos es igual: uno es rítmico, otro extrarrítmico, otro antirrítmico y otro rítmico, pero en sílaba de voz proparoxítona y final. La colocación de los acentos y su ritmo están al servicio del significado del poema. El acento rítmico es el de *habita*, en la sexta sílaba, sin el cual no habría un perfecto endecasílabo. Responde al sentido pasivo y quieto, monótono, de la voz; responde a la monótona prisión del espíritu en ese *habitat* material, para él enemigo. El antirrítmico va en *huye*. Al significado activo, rebelde de la voz, nada podía ir mejor que un acento antirrítmico, que sería señalado como un fallo técnico por algún metrista normativo¹. Pero lo interesante es que *huye* es antirrítmico con respecto precisamente a *habita*. Es decir, que el vocablo quieto y el activo se juntan y se enfrentan en sus significantes (con respecto a su acentuación en el verso), y en sus significados. Y el acento que molesta, que ataca, que violenta la eufonía rítmica del endecasílabo es justamente el de la acción principal, la fuga. ¿Cómo no recordar las palabras de Bécquer que he destacado aquí como lema: «*que hiere el sentimiento con una palabra y huye*»? Se produce un choque, una herida sonora que es, sin duda, una adecuación perfecta al choque de significados. Lo normal en poesía es la adecuación entre significante y significado dentro de la misma palabra, o una sucesión, suma o resta, de esas adecuaciones. Pero pocas veces se ve que la adecuación sea tan dinámica, que enfrente a dos palabras paralelamente en sus significados y

¹ No ocurre así en los tratados modernos: «Como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un buen efecto estilístico» (QUILIS. *Métrica española*. Madrid, Alcalá, 1969, p. 29). Recuérdese que Bécquer usa estos recursos en otras ocasiones, como en el choque fónico del verso *hermosa tú - yo altivo*, de la rima XLI.

en sus significantes métricos, según el ritmo del verso. La posición de *cárcel* también es destacada, con un acento extrarrítmico. Y más aun *espíritu*, que, dentro del verso, tendría cuatro sílabas, tantas métricamente como gramaticalmente, pero que, por ir al final del verso, tiene tres, con toda la repercusión fónica relevante que ello conlleva, y de acuerdo con su deseo de huir, volar, salir hacia arriba, del verso, escaparse del contexto por ese precipicio que es el *axis*.

Otros recursos métricos son más difíciles de objetivar en su función melódica. Me parece significativo el paso de acentos con ritmo par (rítmicos) a versos que empiezan con acento en la tercera sílaba, y pasan luego a la sexta (los llamados precisamente melódicos). Ese cambio de ritmo, y el vacío de la llamada anacrusis creo que está al servicio del vuelo melódico y del impulso de ligereza y elevación. Este ocurre en a_1 tres veces, y dos de ellas en igual situación, al pasar del verso 1 al 2. Y en a_2 ocurre una, en situación muy interesante; tras el machaconeo de los verbos de la cuarta estrofa con ritmo par en los dos primeros versos, viene el tercero con ritmo 3-6, muy de acuerdo con el cambio semántico que produce la imagen del meteoro:

semejante al que deje cuando cruza

Es expresivo el verso tercero de la tercera estrofa con un acento en primera sílaba que convierte el endecasílabo en los llamados enfáticos, de acuerdo con el énfasis de la brevedad de la huida: *breves horas*. Es el único acento en primera de a_1 y a_2 .

En relación con la estructura tal vez sea, para terminar esta parte, interesante destacar un rasgo que separa tajantemente a a_1 de a_2 . En a_1 hay gran variedad de ritmo de intensidad y asimetría entre a_1' y a_1'' :

2 — 4 — 8		2 — 4 — 6
3 — 6 — 8		3 — 6 — 8
3 — 6 — 7	y	2 — 4 — 8
2 — 6		3 — 6

Sólo los segundos versos son iguales en la misma situación, de acuerdo con lo dicho antes. Los demás difieren por parejas, incluso en el heptasílabo. Sin embargo, en a_2 vemos algo muy diferente: repetición y simetría por parejas:

2 — 4 — 8	2 — 4 — 8
2 — 4 — 8	2 — 4 — 8
(I) 3 — 6	3 — 6
2 — 6	2 — 6

La variedad rítmica de a_1 parece más de acuerdo con el movimiento de la fuga propiamente dicha; y el machaconeo repetido de a_2 parece indicar la lucha, las tensiones del espíritu tras la huida. Es modelo de este ritmo, unido a su significación, el primer verso de a_2 '':

Y ríe y llora, y aborrece y ama.

Sonoramente, pues, el análisis fonoestilístico, sin salirme para nada de lo que ya *a priori* los tratados de métrica nos señalan, nos ha hecho comprobar con qué sabiduría y precisión Bécquer ha esclavizado los diferentes ritmos a la idea central del vuelo del espíritu, de la fuga del espíritu. La cantidad, la rima y la entonación sirven de forma total (en calidad y en cantidad de veces, pues se repiten en las cuatro primeras estrofas) a esa fuga elevada. Hacen el sonido imagen de lo ingrávigo, elevado y ágil. Realizan un aleteo continuo. Y los acentos ponen de realce la lucha entre cuerpo y espíritu, y dividen las interrogaciones en dos partes, según el eje secundario ya establecido por la anáfora, anteriormente. Se diría que, en las dos primeras estrofas, el espíritu es un aleteo de una paloma en vuelo, y, en las dos siguientes, a ese vuelo se une su zureo. De amor y de odio, de intensa vida en libertad.

La fuga semántica.

El significado literal, poético, que anuncié al principio, se podía escribir en dos líneas. Bécquer necesita, para decirlo, líricamente, varias estrofas. Es curiosa la siguiente comparación: la parte A tiene, en mi resumen, 24 palabras, y en el poema tiene 97, y ocupa 16 versos, mientras que la parte B tiene, en el resumen, 26 palabras, y en el poema, sólo otras 26, en cuatro versos. Demuestra esto el valor poético de la parte A, frente al valor noético de la parte B. En ésta, casi no hay transformación, modificación lírica, intensificación. Son las conclusiones al poema, son la objetivización del tema antes subjetivado en un argumento lírico. Mas en A todo se intensifica, todo se modifica, en busca del contenido, del convencimiento poético, hasta necesitar multiplicar por cuatro las palabras. La lírica es como un espiral, no es una línea recta. Necesita el poeta elevar o hundir al lector, a través de ese espiral, en un tor-

bellino de sensaciones e imágenes irracionales, hasta convencerle poéticamente, con una lógica poética. Eso ha hecho Bécquer en la parte A, antes de poder dar, en B, su solución racional y objetiva. El lector, una vez ahogado en la vivencia de la fuga del espíritu, ya está en condiciones de asentir ante cualquier cosa que el poeta proponga en B.

En este apartado voy a seguir las modificaciones semánticas del poema. Estrofa por estrofa voy a comparar el resumen que di al principio con el resultado de la lectura completa del texto de Gustavo Adolfo. En esa intensificación y modificación radicará una parte de su poesía.

Desde el punto de vista del significado, la primera estrofa presenta tres características interesantes, sobre todo dos de ellas: la representación del sueño, la representación del cuerpo, y la capciosa forma interrogativa. La presentación del cuerpo es la menos intensificada y la menos original, pues el tópico *cuerpo = cárcel* no deja de ser un símbolo estereotipado. Mas, sin embargo, es aquí obligado y expresivo por la acción nuclear, la fuga. A su lado, el verbo *habitar* parece, a primera vista, interesante. El espíritu no vive psíquicamente dentro del cuerpo con toda su intensidad, sino que, sólo materialmente, lo habita, de forma inerte. Pero, si miramos la estrofa tercera, nos encontramos de nuevo con el mismo verbo y en la misma forma, en contexto muy distinto:

breves horas habita de la idea,

lo que hace sospechar, o un fallo en el sistema semántico en esta estrofa, o un empleo inconsciente, típicamente métrico, en la primera, pues en la tercera estrofa el espíritu sí vive, sí está en tensión. (Pensar en una correlación *habita la cárcel y habita la idea*, es decir, habita con la misma normalidad la materia que la idea, también parece posible y, desde luego, significativo.)

Más expresiva me parece la forma, falsamente interrogativa, que tiene la estrofa, y desde ella, todo el poema, hasta la cuarta. El sintagma *en vuelo presuroso* nos describe la acción de la fuga. Esta se realiza hacia arriba, en vuelo. Esta imagen va en contra de la lógica, pues, si de veras quiere preguntarse: *¿Será verdad esa fuga?*, no debe responder indirectamente que sí, al hacerla ya sensible y en acto, describiéndola en su realización. Este rasgo es uno de los que da más aliciente y unidad a todo el poema. Bécquer nos pinta con detalles sensoriales, visuales, cómo es esa aventura del espíritu, aventura que —en buena lógica— no sabemos aún si se realiza o no. De ahí que haya una falacia en el tono interrogativo. Bécquer, poéticamente, no duda de que esa fuga se haya producido, pues la pinta, no como una posibilidad, sino como una clara vivencia,

como una realización, y así lo percibe el lector. Y, sin embargo, lo hace en una reiterada pregunta de 16 versos. Lógicamente esto no es consecuente, pero poéticamente sí, pues ya hemos estudiado la importancia que tiene la entonación ascendente en la fonostilística del texto. Vemos aquí un ejemplo claro de cómo la forma no se pone al servicio de la lógica del poeta, sino al de su vivencia poética.

Con todo, lo más importante de esta estrofa es la representación del sueño, que creo merece un comentario detallado, en perjuicio incluso del análisis de las otras estrofas. El poema, en contra de su núcleo significativo, *la fuga*, comienza mostrándonos la acción del sueño («Será verdad que cuando dormimos»). El sueño va unido normalmente a ideas de pesadez, gravidez, inconsciencia, en la frase añeja, *imagen de la muerte*, tan barroca. Y esto no gira en torno al núcleo significativo, la fuga. Se podría argüir que es la introducción al poema, que es el estado del cual se parte para comenzar la fuga semántica, sonora, poética. Pero no es así. El sueño es un aliado del espíritu, es un favorecedor del espíritu. Lo mismo que Mercurio durmió los ojos de Argos, el gran vigía, para después matarlo, el espíritu duerme al cuerpo, y a sus dos ojos, para escapar. Los sentidos, guardianes del cuerpo, son los que duermen, malos vigilantes de la cárcel del cuerpo. El poema es consciente de esa afinidad entre *sueño* y *espíritu*, y va a dar un tratamiento al sueño, a base de modificadores semánticos. (Por principio, podríamos comparar esta visión del sueño con la muy material de la rima LXVII:

*¡qué hermoso es, cuando hay sueño,
dormir bien... y roncar como un sochantre...)*

En nuestra rima la acción de dormir, para empezar, se ha personificado, haciendo al sueño sujeto agente de la frase, es decir, despertándolo, al separarlo de los efectos que causa. Ya no es la acción de dormir, sino una personificación, es decir, una visión del poético Morfeo. Mas, en este camino, nos encontramos con la acción de ese sujeto, *tocar*, poco poético y sin duda material, fuerza negativa al vuelo y a la fuga. *El sueño toca* debe ser modificado. Y en efecto, *el sueño toca con los dedos*, es decir, *acaricia*, con lo que la frase se transforma en: *El sueño acaricia*. Un poco más, y los *dedos* se adjetivan *de rosa*, modificación fundamental. La primera sensación es que esa caricia es suave, tal vez de manos femeninas, tal vez de manos femeninas que hemos encontrado, ya desde la infancia, en un cuento rosa. Pero, más hondamente, el sintagma *dedos de rosa* nos trae otra evocación. Es la imagen del amanecer, de la aurora, en la más vieja tradición literaria, desde Homero. El sueño

se torna aurora. Esto nos llena de perplejidad. Y es rasgo tan llamativo, que, en seguida, volveremos sobre él. Si seguimos con nuestra frase, vemos que lo que toca son los ojos, acción casi imposible, si no es acariciando blandamente los párpados, es decir, cerrándolos. Así hace al niño la madre antes de dormirlo. Así se hace con el ser querido que ha muerto. La pesada acción de dormir, por ser compañera y auxiliar de la fuga, se ha modificado en ésta: *El sueño acaricia rosadamente, como si fuese una aurora, un despertar, nuestros sentidos, cerrando nuestros ojos*. Ahí está la perplejidad del lector: el sueño se hace aurora, y la noche, luz. Sobre esta contradicción, *dormir = despertar*, habremos de volver en otro epígrafe, pues, por ser un hallazgo creo que inconsciente y a la vez genial, parece explicar mucho del estado de ánimo del poeta.

Una vez expuesto el problema y una vez iniciado *el vuelo presuroso*, el poeta, tan lacónico y antirretórico en sus versos, gasta una estrofa entera en ahondar en la sensación de ingravidez, ligereza y espiritualidad. La única noción nueva de la segunda estrofa es el heptasílabo: *a «encontrarse con otros»*. Esto no lo sabíamos aún, y es importante. Repite la forma interrogativa, cada vez, a medida que avanza el poema, más inoperante en cuanto a la lógica, y repite en anáfora la morfología de la pregunta, gramaticalizando más aún la acción del verbo: *¿será verdad?* La repetición es siempre la suma con lo anterior, un escalón hacia arriba y en la misma dirección. Luego, nos pinta en imágenes al espíritu y al medio por el que asciende, y a donde llega. El espíritu *sube* (lo que ya sabíamos por el heptasílabo de la primera estrofa) *alado* y siendo *huésped de las nieblas*. Estas dos imágenes oculares nos llevan a una visión evidentemente realista del vuelo del espíritu. La presencia del instrumento de su vuelo, las alas, no era necesaria, y hasta es un poco chocante, hablando del espíritu, a pesar de la imagen tradicional de los ángeles. Expresa gráficamente el movimiento hacia arriba del espíritu. Éste sube, moviendo las alas, a golpe de alas, vibrando. Esta imagen hace más patente la fuga, más visual¹. Más lograda aún es la otra imagen, *huésped de las nieblas*. Aquí hay que recordar que Alberti, impresionado por ella, la usó como lema en su aéreo *Sobre los ángeles*. La modificación de *huésped* es semejante, en función poética, a la de *el sueño toca*. Y ambas frases van en colación exactamente simétrica. El realísimo *huésped* (recordamos al Bécquer pupilo de Doña Soledad y de otras patronas menos humanas) se modifica totalmente por *de las nieblas*. Está el

¹ Esta imagen era seguramente menos operante en el siglo XIX que hoy. Entonces *alado* = *ligero* (sin la connotación original *con alas*) era un tópico de época.

espíritu subiendo, y de forma real, con alas; y de forma real, como un huésped, como un habitante real, por las vagarosas nieblas. El impulso físico de un cuerpo personificado y real se pone de manifiesto con la presencia de esas alas y de esa niebla, que favorecen de nuevo las ansias del fugado: alejarse y esconderse de los perseguidores. En ese camino marchan las expresiones *tenue soplo*, *brisa nocturna*, que facilitan, como medios, ese ascenso. Hasta la *región vacía*, que, con una imagen basada en la Física, nos indica que sus esfuerzos ya no son necesarios, que allí los cuerpos no sienten la fuerza de la gravedad. La ingravidez y ligereza han llevado al espíritu a donde puede permanecer, ya ascendido, sin temor a ser perseguido por el cuerpo o cárcel.

Esta estrofa segunda es una nueva adjetivación de la primera, hasta llegar al heptasílabo *a encontrarse con otros*. Hay en ella un solo verbo, *sube*, por cinco adjetivos (de la *niebla*, *nocturna*, *tenue*, *alado*, *vacía*). Todos ellos se agrupan en dos campos: el de la ligereza y falta de gravedad (*tenue*, *alado*, *vacía*), y el de la ocultación (*nebuloso*, *nocturno*). Ambas nociones —de nuevo— son las más necesarias en una fuga, esconderse y alejarse de la prisión.

La tercera estrofa se parece a la segunda en el uso de los verbos y adjetivos. Toda ella tiene un matiz adjetival muy fuerte. Pero ya estamos en otro momento, ya hemos pasado el eje secundario, y su primer monolito indicador: *Y allí*. Esta tercera estrofa mira ya hacia la cuarta, aunque se parezca funcionalmente a la segunda. Podemos decir que es a la cuarta como la segunda es a la primera, con lo que establecemos de nuevo una simetría bímembre y capicúa. La estadística nos muestra en ella la misma tendencia que la segunda, si bien más acusada. La segunda tiene cinco sustantivos y ésta otros cinco; cinco adjetivos y ésta seis; dos verbos y ésta sólo el inerte *habita*. Importan aquí, además, los adverbios: dos veces se repite *allí*; y el adjetivo *breves* (horas) tiene una evidente función adverbial, de cantidad. Estos adverbios muestran el tiempo y el espacio de la aventura del espíritu. Es el único momento del poema donde el tiempo y el lugar se concretan. El resto es una fuga intemporal por espacios vacíos, inconcretos. Lo que importa más en esta estrofa es el muestrario de frases adjetivas al espíritu y su nuevo y feliz *habitat*. Allí está *desnudo de la humana forma*, *rotos los lazos terrenales*, *en el mundo silencioso de la idea*. La técnica es idéntica a la empleada antes. Sustantivos reales y acciones materiales (recuérdese *el sueño toca*, *huésped*) que en el contexto de la frase se modifican tota'mente por el ayuntamiento de la adjetivación o determinación. Así ocurre con las voces *desnudo* y *lazos*, junto a *de la humana forma* y *terrenales*. Es el enfrentamiento de lo material del hombre

con lo espiritual, de lo grave con lo aéreo, de lo quieto con lo ligero, de lo real con lo soñado, de lo consciente con lo inconsciente.

La cuarta estrofa tiene una gran personalidad en el poema. Si la primera era la enunciación de la fuga y vuelo, y la segunda, la inmersión sensorial en ese vuelo, la cuarta es la enunciación de las acciones que el espíritu realiza, una vez en ese mundo vacío, que lleva sus adjetivaciones en la tercera. La estadística nos da el mismo número de sustantivos que en las anteriores, cinco, pero se invierte la relación verbos-adjetivos. Los adjetivos, que eran tan abundantes en las estrofas dos y tres, se hacen ahora cero, y los verbos, que eran dos y uno, respectivamente, se hacen aquí siete. Todo el juego es de verbos en esta estrofa, de acuerdo con el interno revoloteo de las vivencias del espíritu, una vez lograda la fuga y el vuelo. La gran cantidad de verbos se multiplica, además, por dos factores estilísticos, la simetría y la polisíndeton. Cada verbo lleva delante la copulativa *y* (cuatro veces en el primer verso, dos en el segundo). Esto hace que se multipliquen, en suma, las acciones. Al sumarse cada verbo con el siguiente, y no solamente el penúltimo con el último, el lector acrecienta la idea de acción. El primer verso se compone exclusivamente de cuatro verbos y sus cuatro conjunciones *y*. También la simetría refuerza esa sensación de actividad espiritual, ese aleteo. *Ríe* se opone a *llora*, *aborrece*, a *ama*, y *rie-llora*, juntos, son oposición a *aborrece-ama*. La simetría es, como siempre, bímembre, y ahora capicúa: en el exterior van las acciones gozosas, *reír* y *amar*, y en el interior, las dolorosas, *llorar* y *aborrecer*. Esta simetría se manifiesta léxicamente en el verso siguiente, donde se expresa la oposición *dolor* y *gozo*. *Rastro* merece tal atención por parte de Bécquer, que le dedica una comparación que tiene la extensión de dos versos. Sólo el espíritu había merecido tanto. El rastro es semejante al que deja un meteoro en el cielo. *Rastro* es palabra clave. Todo el poema tiene sentido por ese rastro que deja el espíritu en el poeta, en el hombre. Si no recordásemos los sueños, no habría sueños; si no nos dejase todo en el inconsciente una huella, no habría inconsciente. Además, *rastro* prepara ya la concisión, el final, en la quinta y última estrofa, totalmente diferente en entonación y semántica.

En efecto, tras el eje central, *la fuga*, desaparece. Todo lo aéreo, ingrave, misterioso y veloz, se transforma en un lenguaje científico, de filósofo o profesor con probidad que duda ante una pregunta de los alumnos en algunos detalles, aunque les responde terminantemente en lo principal. No sabe si el mundo de visiones está dentro o fuera de nosotros, pero él —por fin aparece el *yo*— tiene la experiencia o el recuer-

do de que existe¹. El lenguaje aquí ha cambiado. Aunque la forma bimembre continúa. *Yo no sé - (yo) sé; fuera o dentro; conozco - no conozco*, vemos que los verbos son de entendimiento, en una oposición de duda. La estructura bimembre del léxico aquí tiene una función de rotundidad (dentro de la duda), de retención pesada y lógica, y no de vuelo, como antes. A ello se une el cambio, fundamental, de las rotundas frases en exclamación, por las aéreas frases, en pregunta. La estadística lo comprueba: seis formas verbales (saber, conocer) frente a un único y gris adjetivo (*muchos*, de cantidad), y un determinativo (*de visiones*).

La función de la estructura bimembre.

Recapitulemos. Hagamos un alto en el camino y veamos lo que, de un modo general, representa en el poema esa fuerte estructura bimembre que venimos percibiendo en todos los niveles: en el fonostilístico, en el morfosintáctico y en el semántico.

1. Desde la *entonación*, el poema se divide en dos claras partes, siendo ésta la estructura más externa y visible. Una parte, la mayor (A), que forma una suma de cuatro preguntas que funcionan, por tanto, como una sola; y otra (B), más breve, que ocupa la quinta y última estrofa, toda ella exclamativa y en respuesta a la pregunta anterior. En la primera parte, situados desde el *nosotros*, contemplamos la aventura del espíritu, que se evade de la cárcel del cuerpo. La forma interrogativa sirve en primer lugar a la inquietud, a la ansiedad de esa escapada: *¿Será verdad que se produce, se logrará?* Y además, sonoramente, por medio de una continuada entonación ascendente, nos evoca la imagen de ese vuelo, de ese aleteo. Recuerdo que es la interrogación, con mucho, más extensa de toda la poesía de Bécquer. Inquietud y vuelo se logran en la entonación. En la segunda parte, tras un fuerte eje principal, se producen tres cambios fundamentales: la entonación descendente, el paso del *nosotros* al *yo*, y el paso del argumento al tema, formulado ahora expresamente. La respuesta es parcialmente dudosa, pero radical en lo esencial, con apoyo del vehemente *yo* y de la entonación exclamativa.

2. Los ejes secundarios están marcados por un nuevo recurso,

¹ «Como nuevo Platón, cree que ver las cosas en la realidad no es más que un recordarlas, porque por *breves horas* en la *región vacía* el espíritu ha visitado ese *mundo silencioso de la idea*» (DÍAZ TABOADA. *La mujer ideal*, cit. p. 83).

típico de Bécquer, tan paralelista, *la anáfora*, que de nuevo divide cada parte principal en dos. Las dos primeras estrofas empiezan igual (a_1), las dos siguientes también igual (a_2), y se suman —por esas anáforas y por la conjunción copulativa de las estrofas tres y cuatro—, suma que ayuda a la ya mencionada de la entonación. La parte B se divide, por la anáfora, de forma negativa, también en dos partes: *yo no sé* (b_1) y *pero sé* (b_2). Aquí estamos ante una resta, producto del lenguaje objetivo de la respuesta; primero, duda parcialmente, luego, afirma rotundamente, tras la adversativa.

Hay que añadir que, mientras que los ritmos de cantidad y timbre sirven al vuelo, en empuje paralelo a la entonación, la intensidad sirve a la división de A, en a_1 y a_2 , pues, como hemos analizado, hay un contraste de ritmos entre ambas partes, que dividen la fuga en dos: el vuelo propiamente dicho, y la lucha, tras ese vuelo.

3. El tercer elemento que provoca esquemas bimembres en el texto es *el adjetivo*, o mejor dicho, las nociones adjetivas y determinativas. La parte A abunda en ellos: tiene 12, frente a ningún calificativo en la parte B, y sólo el de cantidad *mucho*, en situación intermedia entre un verbo y su sustantivo, con cierta contaminación, pues, de adverbio de cantidad (*conozco mucho*). El lenguaje altamente poético y simbólico de la fuga y el vuelo, y su expresión dinámica desde un protagonista, necesita de elementos calificativos, imaginativos y sensoriales, pero no la objetiva respuesta. Dentro de A, las nociones adjetivas o descriptivas dividen, de nuevo, el texto en dos partes y de modo capicúa: la estrofa 1 y la 4 no tienen casi adjetivos (dos y ninguno, respectivamente), y las intermedias, 2 y 3, tienen los 10 restantes. Esto parece romper la estructura que daban las anáforas y los acentos, pero no es así. Las estrofas 2 y 3 son estrofas adjetivas respectivamente de la 1 y de la 4. La 2 va adjetivando a la 1, y la 3 a la 4. Expresan el modo del vuelo y el modo del encuentro. Se diría que la estructura bimembre sería más perfecta si la estrofa 3 pasase a ser la 4, y viceversa, para que ambas adjetivaciones funcionaran detrás de las estrofas fundamentales, la 1, de los sustantivos; la 4, de los verbos; pero tiene ventajas la reunión de adjetivos. Primero, porque, sumados y juntos, repiten más las sensaciones de ingravidez, ascenso y ligereza del espíritu, y porque la 3 es un paso entre el vuelo propiamente dicho y la lucha espiritual con los otros seres, al llegar a la región vacía. Y además los verbos, las acciones del espíritu, quedan al final, como verdadero astro de la parte A, de acuerdo con el sentido del poema.

4. Esta misma ordenación bimembre provoca la presencia de la

antítesis léxica. En la primera estrofa hay un verso simétrico en cuanto a las voces en antítesis:

de la cárcel que habita huye el espíritu,

donde *cárcel* se opone a *espíritu* y *habita* a *huye*. Y también la otra estrofa fundamental, la 4, donde los verbos, las acciones, y su colocación, dan la antítesis:

*y ríe y llora, y aborrece y ama,
y guarda un rastro del dolor y el gozo.*

El argumento desnudo (el espíritu huye de la cárcel que habita y ríe y llora, y aborrece y ama, y se duele y goza) está remachado por estas antítesis que se ordenan, como se ve, en forma matemáticamente bímembre y capicúa.

5. Dejando las estrofas y descendiendo a las frases, encontramos que en B no hay imágenes, y sí en cada estrofa de A. Esto era de suponer, y está bien a la vista, pero no tanto el modo en que esas imágenes funcionan en las frases en que van. El argumento del poema es un sueño, mas la técnica de Bécquer, como veremos con detalle, se apoya tanto en la realidad de los sueños como en el sonambulismo de la realidad. De acuerdo con este principio, Bécquer ejecuta su poema con una mágica técnica que consiste en la ordenación bímembre del léxico, al unir voces muy realistas del mundo material, con voces altamente poéticas y vagas e inconcretas. Esta técnica debemos llamarla de *modificaciones semánticas*, pues el segundo término modifica el campo semántico del primero de un modo absoluto, de manera que, sumados los términos, dan un tercer campo semántico. Esto ocurre a nivel de oración, por ejemplo: *El sueño! toca con dedos de rosa*, y más frecuentemente a nivel de sintagma, sustantivo y adjetivo, o sustantivo y determinativo: *dedos - de rosa; huésped - de las nieblas; desnudo - de la humana forma; lazos - terrenales; región - vacía*. (Otras veces la adjetivación no es antitética semánticamente: *brisa nocturna, tenue soplo*). El mundo del cuerpo, de la cárcel, de la materia, de lo concreto se pone, así, en contraste y lucha, según el verbo fundamental *huir*, con el espíritu, la libertad, el vuelo, lo abstracto, pero desde la realidad y desde el dinamismo de un argumento con protagonista y antagonista. Lo real se hace sueño, lo soñado es muy real. Estas adjetivaciones marcan con insistencia dos nociones: la velocidad o ligereza y la ocultación o separación. Es la ley de la fuga, la fuerza de la velocidad y la habilidad de la ocultación.

La fuga teórica.

Uno de los apartados más importantes del libro sobre Bécquer de José Pedro Díaz es el dedicado al problema de *Mundo y sueño*¹. En él analiza con detalle la rima XIV y de modo más fugaz, aunque penetrante, la LXXV, poniéndola en relación directa con un pasaje de la *Introducción sinfónica*. Llega Díaz a la conclusión de que Bécquer, siguiendo las concesiones sobre el sueño, en cierta manera prefreudiana, crea una visión del mundo «en el que se entrelazan formas de lo real, de lo intuido, y de lo soñado», y que esto «constituye de manera esencial la poesía de Bécquer». Y añade: «eso nos explica también que algunos poemas consistan en un derivar de lo real al sueño, en construcción ambigua en que mundo y sueño se funden inextricablemente». Por ejemplo, la rima LXXV.

El tratamiento monográfico y extenso que aquí doy a este poema me obliga a ir más allá de las conclusiones de Díaz, que, desde luego, suscribo. Para ello, necesito primero precisar las equivalencias con la *Introducción sinfónica*, o sea, la expresión de su poética de modo consciente y prologal, y la rima LXXV. No sólo para enfrentar pasajes, sino, más aún, para trazar sendas consecuencias paralelas de ambos textos.

Bécquer, cuando crea materiales para luego darles forma (*Introducción sinfónica*):

- 1 — inventa «hijos de su fantasía», «gentes»
- 2 — que quedan «en los rincones de su cerebro»
- 3 — donde viven, «alegrías» y «tristezas»,
- 4 — y dejan un rastro, que hecho forma, queda como «la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa».
- 5 — «Le cuesta trabajo saber qué cosas ha soñado y cuáles le han sucedido», pues, «gentes de diversos campos se mezclan y confunden» en su cabeza.

Bécquer, cuando sueña dormido (*Rima LXXV*):

- 1 — se «encuentra con otros», con «gentes»
- 2 — que están dentro o fuera de su cerebro.
- 3 — En contacto con ellos, él, su espíritu: «ríe y llora y aborrece y ama»,
- 4 — lo que deja un «rastro, semejante al de un meteoro»
- 5 — de modo que «conoce gentes que en realidad no conoce».

¹ Páginas 376-87.

Como se ve, soñar y crear son dos actos paralelos y semejantes, lo que tiene como resultado el que lo vivido y lo soñado se confundan, que «la barrera de los sueños» se desvanezca. Sólo una exposición del mundo de la forma, del poema realizado, o en vías de elaboración, podría separar el acto poético del signo poético¹. Pero Bécquer sabía pocas cosas sobre esa unión de fondo y forma. Se queda casi siempre en su *Poética*, en lo preformal. Con lenguaje de las viejas retóricas diríamos que Bécquer hace una poética de la *invención*, pero dice muy poco de la *disposición* y de la *elocución*. Y, sin embargo, ve con toda claridad que el problema de la palabra artística es siempre el de *dialéctica y retórica*, fondo y forma. De lo que él más entiende y de lo que habla es de la creación de materiales que luego recibirán una forma, la palabra, sin la cual no serán nada. De ahí que toda su poética ronde el tema del sueño, porque crear es como soñar, y de ahí que su postulado fundamental sea esa equivalencia entre crear y soñar. Es en sueños, porque las creaciones que hace despierto son nebulosas y las que sueña son muy reales, y dejan un *rastro*, posible de poetizar formalmente después. El acto del ensueño es potencia del acto poético.

Es decir, que la aventura del espíritu de la rima LXXV es como una simbolización del acto de crear. En esto radica su enorme importancia dentro de la poesía de Bécquer, desde el punto de vista teórico, descontada su gran belleza. Creo sinceramente que esa rima significa nada menos que la objetivación de una de las técnicas más importantes de Bécquer, a mi entender la más importante: crear como si se soñara. Es la exposición del mundo poético del autor, realizada por medio de la técnica que le es más propia. En este sentido Bécquer une aquí su teoría y su práctica, cosa que pocos poetas han logrado hacer. Y va mucho más allá de los poemas titulados *Arte poética*, de Horacio a Verlaine. Nos explica cómo son los sueños, mediante una poética que consiste en hacer real el sueño, hacer real el espíritu, en el dinamismo de un argumento; y, a la vez, trata esa realidad de la aventura con la ingravidez, ligereza y niebla que los sueños tienen. *El mundo se torna sueño, el sueño se torna mundo*, dicen los románticos en un postulado fundamental², y Bécquer nos expresa esto con su técnica y su forma, y con su teoría, objetivizando el problema. En este sentido el poema es el sueño del sueño y, por tanto, el poema del poema. La comparación con Cervantes es necesaria. El *Quijote* es novela de la novela. Cervantes realiza una gran novela al mismo tiempo que nos explica su técnica

¹ V. BALMÍN. *Poética becqueriana*. Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 7-42.

² V. MÁZ, pp. 380 y 378.

y su teórica. Esta consciencia crítica, esta objetivación, hacen del *Quijote* un final de etapa, la que él cierra y agota, y un principio de etapa, la que él abre. Bécquer, en todo, es un final del Romanticismo y un principio de la poesía moderna, como han asegurado todos los poetas que le han seguido. Bécquer usa una técnica producida por la visión del mundo que objetiviza. Con lo cual, como los libros de caballerías, como los ideales viejos, se agotan en la boca del barroco, por boca de Cervantes, los sueños románticos se esclarecen en el poema de Bécquer, dominando esa técnica de lo real o soñado, y objetivando el problema en la estrofa final. Poco después Freud explicará los sueños, intentará explicar las dudas del *yo no sé* de Bécquer.

El acto poético, en abstracto, se actualiza y vivifica en el dinamismo concreto de ese sueño en el que el espíritu creador realiza su lucha imaginativa en los misteriosos campos de la fantasía. Bécquer logra explicarnos esta teoría de forma a la vez poética y objetiva, porque se sale, se distancia del poema, cambia el *yo* por el espíritu del hombre. Una vez expuesto esto, ya puede hablar del *yo*, dando un salto mortal, seguro de su experiencia personal. No cabe duda que todo el poema habla del *yo* del poeta, pero el perspectivismo desde donde lo ve, alejado, separado del espíritu, da esa claridad al problema. En este ritmo de fuga (sonora y semántica) Bécquer nos ha dado el ritmo, la fuga de la creación artística. En dos tiempos: uno elevándose (a_1); otro elevado y luchando, dolores y alegrías (a_2). Uno aleteando; el otro zureando, y sangrando en ese rastro. Después de esto, Bécquer está seguro de que hay dos mundos paralelos, el del sueño y el de la realidad.

La técnica de varias rimas (como la XIV) y de varias narraciones (señaladamente *Tres fechas*) queda de manifiesto en la rima LXXV, poema del poema, sueño del sueño, donde teoriza y lleva a la práctica su técnica al mismo tiempo. La ventaja de esta rima sobre las I, III, IV, que hablan de la poesía, es que aquéllas resultan teorías dichas en imágenes, e imágenes sueltas, mientras que la LXXV expresa la creación al mismo tiempo que se crea, mediante un símbolo de la creación, el sueño. La comparación con la primera mitad de la III es clarificadora. En la III se define la inspiración, la creación; en la LXXV se representa la creación como sueño. No define, hace presente, representa.

Me parece importante recordar ahora que la rima LXXV es la penúltima en la ordenación de sus amigos. Mas la última habla de la muerte y es como un apéndice que explica la *vida-obra* del poeta muerto tan prematuramente. Impresionados por su joven muerte, los amigos debían llorar la muerte al final del libro, por lógica general y por la lógica de la historia del poeta. Más acá de la muerte, queda, en vida,

la LXXV. Esto me parece, después de lo dicho, de una gran importancia para la estructura total de las rimas. Si primero colocan las que hablan de la poesía; luego, las de la historia amorosa, y luego, las del mundo del poeta en sus valores trascendentes, esta LXXV es un buen final. Pero, además, hace juego con las primeras. La I dice que tiene un himno gigante, pero no sabe hallar la cifra. En la LXXV la ha encontrado. Además, la LXXV hace juego evidente con la *Introducción sinfónica*. Era lógico, pues, que la LXXV esté colocada como la última (penúltima) rima de Bécquer, según el texto de la primera edición. En el *Libro de los gorriones* ocupó un lugar intermedio, pero eso no importa, pues sabemos que éste representa el orden en que, en Toledo, Bécquer recordó los textos perdidos. Pero, y cronológicamente ¿la rima LXXV está al final de su carrera poética?

Aunque el mundo de Bécquer, de 1859 a 1870, tiene una coherencia formidable (y más, si recordamos que es joven, romántico y autodidacto), la semejanza entre la *Introducción* y la rima de la fuga son como para pensar en una posible proximidad cronológica. La *Introducción* sabemos que pasa por ser el prólogo, escrito *a posteriori* de las rimas, en julio de 1868. Sería interesante dar esa fecha o un año antes a nuestra rima, y, desde luego, hay razones que nos ayudan a creerlo así, además del parentesco con la *Introducción*. Desde luego, su perfección; después, su temática, emparentada con las rimas que parecen el final que le dieron sus amigos. Pero la razón más convincente de esa situación final, no sólo lógica, que eso me parece indudable, sino aún cronológica, es, para mí, el simbolismo evidente de ciertas imágenes que dejo atrás analizadas. Todo esto sería coherente con lo dicho antes sobre la plasmación artístico-teórica de su propia visión romántica del mundo, saliéndose ya de ese mundo en ideas, en técnica y en forma, y caminando hacia el modernismo, a donde Bécquer hubiese llegado, no lo olvidemos, de haber vivido solamente sesenta años.

La fuga vital.

Hasta ahora he hablado de Bécquer como poeta. Será seguramente útil apurar el análisis mirando hacia Bécquer como hombre. Es decir, añadir a los verbos *crear* y *soñar*, otro, *vivir*. La comparación de la rima LXXV con la *Introducción sinfónica* nos ha hecho movernos en el área de unos pensamientos elaborados para luego darles forma, y en el de unos sueños que podrían seguir ese mismo tratamiento. La rima LXXV nos acerca más al Bécquer total, poeta y hombre, que la *Introducción*

sinfónica, que mira especialmente al poeta. Quisiera ahora dar un paso más hacia Bécquer como hombre y lo voy a hacer comparando la rima LXXV con la VIII. Estas rimas, enfrentadas, nos van a llevar a otra ecuación: el espíritu, durante el sueño, es paralelo a Bécquer, consciente en el momento de analizar sus ansias espirituales. Y más: que ese espíritu (tratado desde el *nosotros* en la rima LXXV), en fuga, vuelo y encuentro, es la realización de los deseos que el propio poeta siente como hombre.

La rima VIII, como la LXXV, tiene dos partes fundamentales: una (A) expresa las ansias espirituales del poeta; y otra (B) es una conclusión a esos anhelos. La copio entera:

*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 ella deshecho.*

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

*En el mar de la duda en que bogo,
ni aun sé lo que creo;
sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro ¹.*

La parte que he llamado A, dice así, dividiéndose de nuevo, como la LXXV, en dos partes:

- a₁: Cuando miro al horizonte, me parece posible arrancarme del suelo y flotar con la niebla, deshecho en átomos como ella;
a₂: Cuando miro de noche en el cielo las estrellas, que tiemblan como seres con pupilas, me parece posible subir en un vuelo y con ellas fundirme en un beso.

¹ O. C., pp. 448-49.

La conclusión es:

b₁: Dudo, no sé lo que creo;

b₂: pero esas ansias me dicen que llevo algo divino en mi interior.

Me parece no soñar, permeabilizado por el tema de mi trabajo, si veo un fuerte paralelo entre la rima VIII y la que protagoniza mi quehacer. En una misma estructura, vemos una serie de elementos paralelos en una y otra. El sueño es ahora la contemplación del horizonte y del cielo estrellado; el espíritu es ahora Bécquer como hombre ¹; y el cuerpo es el suelo. La niebla y el vuelo se repiten sin variación en ambas. Los otros espíritus son los átomos y las estrellas, éstas con vida ². Y hasta las conclusiones muestran una duda preliminar, en relación con lo que sabe de su alma, y luego una conclusión, una afirmación, muy rotunda, desde su voluntad y desde su experiencia.

Queda claro que lo que Bécquer anhela es volar, elevarse, fugarse de la tierra, de la materia, y vivir y convivir en un mundo alto y misterioso. Pues eso es lo que realiza en sueños, a través de su espíritu, en la rima LXXV. Esta comparación aclara lo dicho en el anterior capitulillo y reafirma la importante posición de la rima LXXV en la lírica de Bécquer. Porque *anhelar, crear y soñar* se mueven en un mismo impulso y en un campo semántico y estético muy semejante.

Esto nos lleva, como remate de este comentario, ya demasiado largo, a profundizar en Bécquer y en la rima LXXV, por medio de dos preguntas: ¿es la creación poética y es el sueño una evasión de la realidad, una fuga de lo cotidiano? y, ¿ese vuelo de la creación, esa fuga de la rima LXXV tiene detrás un cierto sentido religioso? Si a algún poeta se le podría permitir una evasión de la realidad, éste debería ser Bécquer. No le faltaron motivos. Desheredado de la fortuna, del amor, de la salud, muere joven, sin consolidar una obra poética, sin

¹ Para Bécquer (cuerpo-alma) igual a espíritu, v. la rima XXXVII. Más adelante aludo de nuevo a este problema.

² La relación entre los átomos y su deseo de elevación (física y moral) se muestra clara en la rima V:

*Yo ondulo con los átomos
del humo que se eleva,
y al cielo lento sube
en espiral inmensa.*

(Para el uso poético de los átomos en Bécquer, v. Díez TABOADA. *La rima X de G. A. Bécquer. Boletín cultural de la Embajada Argentina*. Madrid, I, núm. 2, 1963, pp. 12-14)

culminar su mirada atrás, y verse reconocido el gran poeta del siglo XIX. No hagamos biografía folletinesca de Gustavo Adolfo, pero reconozcamos que es un poeta del dolor y del abandono.

En la literatura canadiense de lengua francesa de los años veinte y treinta existe un poeta, por desgracia desconocido en España, Saint-Dennis Garneau, cuya obra pasa justamente por ser un símbolo del abandono y la soledad en poesía. Tiene algunas semejanzas con Bécquer. A ambos les faltó la salud desde jóvenes, y ambos —durante los pocos años de su existencia— vivieron heroicamente sus males y su soledad, exponiéndolos a veces en sus versos de modos muy semejantes. Ambos se quejaron con dolor de salmo:

*Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho
¿quién se sentará?*¹

Garneau, hombre de nuestro siglo, dice:

*Je ne suis plus de ceux qui donnent,
mais de ceux-la qu'il faut guérir.
Et qui viendra dans ma misère?
Qui aura le courage d'entrer dans cette vie à moitié morte?
Qui me verra sous tant de cendres,
et soufflera, et ranimera l'étincelle?*²

Sin duda, Bécquer o Garneau pudieron evadirse de la realidad, pero no lo hicieron. Seguramente porque sufrían. Garneau aborda el problema de la soledad y de la muerte de frente. Pero elevándose, volándose, salvándose por la poesía y la inteligencia. Bécquer nos ha dejado su historia sentimental abordada también de frente:

como se arranca un hierro de la herida,

y lo mismo su historia de abandono, profundizando en el secreto de su alma y en el misterio de la creación poética, luchando por poner en orden su cabeza, llena de seres reales y de seres imaginativos. Precisamente para comprender el mundo, su mundo, tuvo que penetrar en los sueños, pues su postulado principal unificaba ambas experiencias. La rima LXXXV parte de una presentación del sueño muy positiva. La mejor imagen, la primera, nos representa el sueño, de modo contradictorio, como

¹ Rima LXI, p. 478.

² *Poésies complètes*. Montréal, Fides, 1949, p. 108.

un amanecer. *Los dedos de rosa* nos dieron la clave en el análisis. Dormir era despertar y la noche era el amanecer. Esta visión, *a priori*, es evasiva. El sueño es una realidad de color de rosa, mejor que la de la vigilia. Bécquer dice lo contrario en otros poemas. La luz y el amanecer son lo positivo, los sueños son la tristeza que le hacen despertar con lágrimas. En la rima III dice:

*y entre las sombras hace
la luz aparecer.*

en la I:

que anuncia en la noche del alma una aurora.

en la XLIII:

*... y en mis balcones
rela el sol.*

en la LXII:

*¡Ayl en la oscura noche de mi alma
¿cuándo amanecerá?*

En la LXXV, rima que creo, como he dicho, de las últimas, el amanecer y la luz están dentro del sueño, Y, sin embargo, ese sueño, imagen de la realidad, no es de *color de rosa*, deja un rastro de dolor y de gozo, producto de risa y llanto, de odios y de amores. Esta rima me parece muy objetiva en cuanto a la visión de la realidad y del sueño. *Crear, soñar y anhelar*, son necesarios a Bécquer, como poeta y hombre, para buscar en la claridad de su poesía, en su intuición, ideas de salvación. Por eso el sueño es bienvenido, y es como la vida y como el amanecer. Pero, puesto en trance de soñar, la realidad del sueño la muestra que ambos son ambivalentes, mezcla de dolor y gozo, Posición muy consciente y sincera en todo el rimario becqueriano. Y que se hace nítida en la rima comentada.

Y, por fin, la última pregunta, ¿hay una alusión entre líneas a lo sobrenatural en la rima LXXV? Podría ser, y personalmente me inclino a creer que las rimas, al tocar el tema del sueño, del espíritu y la materia, de los fantasmas de su cerebro, están ocultando, por medio del tema de la poesía, una realidad más trascendente, religiosa. (Lo mismo diría de sus ansias tras la mujer ideal o imposible, tema tan perseguido por Díez Taboada, en las que pueden subyacer vivencias religiosas, como ocurre con el neoplatonismo y el petrarquismo del siglo XVI.) Un poeta

como Gustavo Adolfo no creo que pueda abordar el problema de la vida espiritual, del más allá de la realidad, sin relacionarlo con lo sobrenatural. Y, sobre todo, en un poeta tan propicio, por sus desgracias, a buscar un sentido a su dolor y una esperanza de justicia. Y más, si tenemos en cuenta la vivencia de la rima XXXVII, donde su espíritu (aquí decididamente el alma y metafóricamente el propio Bécquer en cuerpo y alma) espera a la amada después de la muerte para ajustar cuentas terrenales ¹.

En la vida religiosa hay dos tiempos: uno de búsqueda, común a todas las religiones, y otro de respuestas, el de la fe, que puede luego llevar a la apología de esa fe. Búsqueda de Dios y fe pueden alternarse toda la vida. Como la pregunta y la respuesta de nuestro sentido de hombres. La prosa de Bécquer es, sin duda, una respuesta de fe religiosa, que se hace en momentos, en el prólogo a la *Historia de los empleos de España*, una respuesta apologética del catolicismo. La poesía de Bécquer es el mundo de la búsqueda. El final de la rima VIII tiene, para mí, un único sentido, el anhelo de Dios. Lo divino de su interior, tras el ansia de vuelo y enfrentamiento en las estrellas, es el hallazgo de lo sobrenatural de su alma. No expresado con fe ciega (*en el mar de la duda en que bogo*), pero sí con pleno sentido religioso (*estas ansias me dicen que yo llevo algo divino aquí dentro*).

El cerrado paralelismo de las rimas VIII y LXXV, con la ecuación *el espíritu igual a Bécquer* (atestiguada además en la XXXVII, como vimos), y el mismo tono de la conclusión, duda más afirmación, me hace tender a la hipótesis —léase la impresión— de la existencia de un vago sentido religioso en la rima analizada. En su sentido primario es un problema de psicología entre el sueño y el espíritu. Pero la respuesta pudiera llevar dentro este matiz: si el espíritu vive ese encuentro dentro de mí, estamos ante la medicina, ante la ciencia. Si ese mundo de visiones está realmente fuera de mí, estamos ante lo sobrenatural. Es una imagen de la realización de las ansias de la rima VIII. La fuga podría llevarnos también a su fuga sobrenatural, allá en lo alto de la pirámide de fugas que he analizado, desde la base, la entonación interrogativa, verdadera cimentación de toda la rima.

JUAN MANUEL ROZAS

¹ Esta rima se puede relacionar con el *Amor constante más allá de la muerte* del famoso soneto de Quevedo, y, sobre todo, con un poema del renacentista Germain-Colin Bucher: *Dépit contre Gilon*, que comienza:

Après ma mort, je te ferai la guerre.