

1996

Bécquer a través de Paz

Irene Mizrahi

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Mizrahi, Irene (Primavera-Otoño 1996) "Bécquer a través de Paz," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/17>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

BECQUER A TRAVES DE PAZ

Irene Mizrahi
Boston College

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz mantiene que el romanticismo, sobre todo en Alemania, en Inglaterra y en Francia (con el simbolismo), da comienzo a la poesía moderna. No obstante, sugiere que en lengua española la poesía moderna sólo empieza verdaderamente con el modernismo hispanoamericano. Aunque relativamente tarde, a mediados del siglo XIX en España, Gustavo Adolfo Bécquer también se integra perfectamente en el innovador movimiento romántico europeo. Con el fin de ilustrar los aspectos modernos de la poesía becqueriana, en el presente trabajo voy a analizarla a través de las teorías que el mismo Paz aplica a los románticos no españoles en *Los hijos del limo*. En distintos términos, el propósito de mi estudio consiste en poner de manifiesto la modernidad de la poética del escritor sevillano al contrastarla con la romántica del resto de Europa, tal como Paz la interpreta.

La época moderna — afirma Paz — “es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento” (36). El panteísmo es el recurso que Bécquer utiliza para exaltar el cambio. El mundo está “en acción”, en movimiento perpetuo, debido a que los objetos naturales que lo integran esconden una esencia vital (o divina) — equivalente a una energía — que fluye bajo los cuerpos. En la “Rima V”, la esencia de la vida constituye la poesía misma y denota los principios de la existencia en general; su fundamento reverbera en cada una de las estrofas del poema y abraza todo cuanto existe en el tiempo y en el espacio. A esta manifestación de vida, contenida en toda entidad natural y de la cual también “es vaso el poeta”, Paz le confiere los nombres de “sensibilidad y pasión”: “estos son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos”; nombres que representan “lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real

ante la falsa novedad” (60). En Bécquer, la esencia natural de la vida únicamente se revela o descubre durante el contacto pleno entre dos (o más) entidades terrenales. Luego, sólo se ilumina en el presente inmediato en cuyo “punto” las entidades se cruzan e instantáneamente después continúan su devenir por sus diferentes trayectos. En la tercera “Carta desde mi celda” el poeta comenta que la revelación le sucede cuando entra en contacto con “una cosa cualquiera [que] nos impresiona profundamente... por su novedad y hermosura” (562). Paz advierte: “lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora” (21). Por lo mismo, para que el contacto en el presente sea efectivo — plena presencia — es necesario “desfamiliarizarse”: liberarse de ideas preconcebidas, de recuerdos que fijan el pasado en imágenes atemporales. En la “Introducción sinfónica”, el sevillano expresa que antes de poder ocuparse del mundo que lo rodea debe hacer un vacío mental, “apartar los ojos de este otro mundo que llevo dentro de la cabeza” (75).

La revelación del contacto, descrita por Bécquer como una sorpresiva explosión de energía, “enardece la fantasía y hace vibrar todas las cuerdas sensibles cual si las tocara una chispa eléctrica” (“Carta desde mi celda II” 535). El fulgor del contacto pleno, en cuyo instante la esencia de la vida se descubre o ilumina, impresiona los sentidos y excita la imaginación. Esta, entonces, abstrae e incorpora en imágenes la impresión o percepción sensorial otorgándole un sentido figurado a la realidad contactada; es decir, la imaginación le da forma artificial a la realidad original, hace de lo natural un artificio. La “palabra” vendría a concretizar en el Arte las formaciones de la imaginación: “[los hijos de la fantasía] esperan que el Arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes al mundo” (“Introducción” 73). La imaginación anticipa la muerte corporal del poeta y persigue que la palabra materialice su abstracción de la esencia de la vida para dejar huella permanente del paso del yo por el mundo (“Introducción” 73). Luego, la fantasía busca en la palabra un cuerpo concreto a fin de que la esencia de la vida (del yo que ha formado en la conciencia a imagen del referente natural) pueda manifestarse eternamente. Se entiende que para identificar la esencia del yo, la fantasía utiliza la realidad exterior como espejo. No obstante, en su “Introducción”, Bécquer también afirma que “los hijos de la fantasía” parecen “fantasmas sin consistencia”; “fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo” (271), lamenta a su vez el protagonista Manrique en “Rayo de luna”. La esencia natural que vive tanto en el yo como en el mundo, o flujo de energía oculto bajo los cuerpos, al igual que el tiempo, nunca se detiene (“energía” significa en griego “en-ergon”: “en acción”). Pasado el presente inmediato del contacto entre el ser y el mundo, la imaginación se queda con reflejos vacíos. En este sentido, las formaciones de la imaginación paralizan la vida, atemporalizan la acción en imágenes condicionadas en virtud de la necesidad de identificación de la imaginación misma, es decir, manipuladas a su gusto. La razón crítica

interviene para rechazar la egocéntrica imagen mental formada por la fantasía. En vocablos de Paz: “si la unidad reflexiona, se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad” y, generalizando, afirma: “al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse” (47). Principalmente en esta autonegación reside la modernidad de la poesía becqueriana. Veamos algunos ejemplos.

En la “Rima LV”, el poeta se encuentra “Entre el discorde estruendo de la orgía” que estalla inmediatamente después de la iluminadora descarga de energía del contacto pleno (“orgía” equivale a “trueno” en la antigua tradición griega). Pasado el contacto (que es acto o *cópula*) emerge la inspiración o el deseo de hacerse de la recién descubierta esencia natural de la vida; es decir, surge el anhelo de “formar” al yo interior que acaba de revelarse. El uso de la sinestesia señala la simultaneidad con la cual la imaginación abstrae las cualidades del objeto deseado como reflejo de las de su propia condición (en términos de Geoffrey Hartman, esto se define como “the mimetic dependence of imagination on reality”). En el “claustro sombrío” de la fantasía se “forma” (“oculta crece”) la “idea” (la “flor”) de la esencia natural (del “perfume”). Luego, en la imagen de la “flor”, la imaginación le da forma al “perfume”, hace un reflejo tangible de un “eco”. El “eco” es un sonido (“música” o “suspiro”) reconocido a través del tacto (“acaricié mi oído”); y el “eco” es a su vez un olor (“aliento”) reconocido a través del gusto (“bebido”). La imaginación incorpora las sensaciones y así encarna la esencia vital en un artificio visible y atemporal: la imagen de la “flor” equivale al yo esencial o natural hecho cuerpo en la mente.¹

Paz opina que el antagonismo romántico hacia la Ilustración no se produce en España porque “España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa” (119). La apreciación becqueriana de la esencia natural de la vida (de la poesía) como “inefable esencia”, coincide con la reacción romántica contra la literatura del siglo XVIII considerada como autoritaria y utilitarista. La alteridad que se manifiesta ante el yo durante el contacto pleno no es lo Otro como otro, sino lo Otro como otro para mí y existe sólo en función del yo que determina el carácter de la manifestación (Wood 39).² Consciente de la diferencia yo-lo Otro como otro, en la “Rima LV” Bécquer se resigna a silenciar la abstracción de su fantasía — la “flor”: “Mi adorada de un día, cariñosa / — ¿En qué piensa?, me dijo: / — En nada...” El poeta se niega a sí mismo rechazando reproducir en palabras la narcisista imagen que tiene en mente; es decir, la “flor” (la esencia del yo hecha cuerpo en la mente) se deshace en “nada” en la palabra: no se materializa.

La “Rima LXXXIX” es otro buen ejemplo de autonegación romántica.³ Aquí el poeta establece una correspondencia implícita entre el mundo interior y el exterior para mostrarnos el juego de reflejos que se traba dentro de su propia conciencia. Cuestión de llevamos a inferir que del contacto efímero con el mundo exterior en la mente queda una “visión pura” que no es más que la

“forma” o “idea” atemporal de la realidad temporal cambiante. Fuera de la conciencia, el mundo “en acción” prosigue su devenir, mas, ante los ojos de la conciencia, la imaginación presenta el reflejo o la “visión pura” de un objeto **des-naturalizado**. Así, el objeto del deseo, abstraído de su medio natural y transplantado a la conciencia por la imaginación, aparece ante el yo interior (“en el silencio de la noche oscura”) como una “sombra vana”, como una forma hermosa, pero vacía (sin esencia o tiempo). Desde el “puro santuario de su estancia” la imaginación alumbró su creación narcisista que se mira en un espejo. La “visión pura” — la imagen proyectada por el espejo — puede verse desde el “frío cristal” de la “ventana” de otro cuarto de la conciencia distanciado por un “balcón”. Dejándonos guiar por el artificio, conjeturamos fácilmente que en este otro cuarto, desde donde se observa la proyección del **espejo**, habita la facultad de **especular** — la razón crítica. El objeto de la fantasía se encuentra de espaldas mirándose al espejo, mas, por la forma que éste devuelve, su semblante se ve de frente. Pese a su hermosura el espejo proyecta la imagen de una estatua inanimada: su “semblante” es “pálido como el mármol” o como la muerte. La estatua simboliza la creación de la imaginación que se ha hecho de la realidad exterior; si bien la ha adornado, también la ha fijado en un punto de su trayectoria: ha paralizado el perpetuo y vital fluir del tiempo.

La imaginación está satisfecha de su “imagen lánguida” (des-animada o inanimada) que hasta se besa a sí misma en el espejo. No obstante, desde la división del “frío cristal” se especula (se analiza) y se advierte que este objeto únicamente representa un reflejo vacío. La forma (o idea mental) — “sombra vana”, “muda” y “pálida” — se desvanece en la oscuridad interior apenas la lumbre de la actividad de la imaginación se apaga.⁴ Los “celos” que infunde “su boca” refractada en “el cristal” divisorio implican que la conciencia del poeta habría querido poder confundirse con el reflejo, con su “visión” cautivadora, con su invención. En distintos términos, la conciencia habría anhelado lograr **perder conciencia** de la diferencia yo-lo Otro. Pero esto equivaldría a dejar de observar una distancia crítica: a morir en la imagen atemporal de la fantasía que persigue cautivar al poeta para que la vista de voz, color y cuerpo material mediante la “palabra”. Mas el poeta mantiene presente “el cristal”, es decir, a pesar de su transparencia nunca lo pierde de vista. Ver sólo la imagen conllevaría abandonar la habilidad de percibir la ventana invisible que escinde al yo. Dicho es el caso de Fernando, el narciso que protagoniza la conocida leyenda “Los ojos verdes”. Fernando permite que su cautivadora proyección en el agua lo seduzca y pierde su capacidad de ver el agua. Caer en la tentación de unirse a la imagen que lo refleja y deja de poder percibirla, desapareciendo en ella. La resistencia racional que el poeta de la “Rima XXXIX” debe ejercer para no ceder a la misma tentación de fijarse en la hermosa proyección (de unirse a ella pese al “cristal”) es como un “combate” interior que lo cansa de tal modo que termina por caer en brazos de Morfeo: “dormido quedé”.⁵ Al menos durante el sueño logra descansar: perder conciencia de la diferencia yo-lo Otro (en la

dimensión onírica, la razón crítica no puede seguir controlando el funcionamiento de la imaginación).⁶

David Simpson advierte que en inglés las homófonas “eye” y “I” — demasiado disponibles como tentación asociacionista de la mente ligada al lenguaje — fueron explotadas por Coleridge, Blake, Shelley y Wordsworth para poner en evidencia los peligros de permitir que el significado del lenguaje operara al nivel del significante fonético (149). En la “Rima XIV”, Bécquer explota esta clásica correspondencia puesto que los ojos de la mujer equivalen a espejos del yo: “Te vi un punto, y flotando ante mis ojos / la imagen de tus ojos se quedó”. Pasado el contacto que dura “un punto”, el poeta se queda con un punto de vista personal. Mas, todo intento de atravesar el espejo “ciega” (si el que se mira en el espejo, se pega a su reflejo, deja de poder verse); la proyección a su imagen no es sino lo Otro: “que es tu mirada, unos ojos, los tuyos nada más”.⁷ Al abandonar el imposible anhelo de identificación, el poeta debe resignarse a mirar los ojos “desasidos fantásticos lucir” desde el “ángulo” de la “alcoba” de su conciencia. A diferencia de Fernando en “Los ojos verdes”, sabe “que hay fuegos fatuos que en la noche [interior] / llevan al caminante a perecer”, luego su existencia ha de constituir un incesante errar “arrastrado” por su reflejo hacia una meta desconocida: “yo me siento arrastrado por tus ojos / pero adónde me arrastran no lo sé”. “Nos buscamos en la alteridad — dice Paz —, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá, no sabemos dónde” (52).

M. H. Abrams equipara la autonegación de los románticos ingleses con el sacrificio de Cristo; en Blake, por ejemplo: “the cancellation of Self-hood is the essential act [el acto de Jesús] which effects a redeemed, or reintegrated, humanity” (*Natural* 296). El término “amor” — fundamento de la autonegación romántica — fue adoptado tal como lo entendía el neoplatonismo cristiano, como “virtus unitiva”, cuya extensión universal equivale a la fuerza centrípeta que reúne toda entidad que existe en el universo (*Natural* 294). Paz observa la misma aplicación del término en Fourier, para quien el “nudo de amor no es otro que la atracción apasionada” (113). Bécquer expone el principio del amor en términos similares: “él es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y se rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional; que de él parte y a él convergen como a un centro de irresistible atracción todas nuestras ideas y acciones...” (“Carta literaria III” 540). Según Abrams, la antítesis del amor es el egocentrismo “which transfers the center of reference from the whole to its individual and acquisitive self” (*Natural* 295). Paz ofrece su interpretación: “la degradación de ese tiempo original, sensible y pasional, en historia, progreso y civilización se inició cuando, dice Rousseau, por primera vez un hombre cercó un pedazo de tierra, dijo: — “esto es mío” — y encontró

tontos que le creyesen” (60). De ahí que Blake le pida a su imaginación, “annihilate the Selfhood in me, be thou all my life!” For ‘Man liveth not by Self alone,’ but ‘by Brotherhood & Universal Love” (*Natural* 296). En la famosa “Rima XXI”, a la pregunta “¿Qué es poesía?”, Bécquer responde, “Poesía... eres tú”. Como poeta moderno, Bécquer acepta la identidad en la diferencia: lo Otro como otro y no como **otro para mí**. Sin duda alguna también podemos reclamar para Bécquer el humanismo que Paz les concede a los románticos no españoles, puesto que, en efecto, el antiegocentrismo becqueriano carga el acento en la sociedad, en una “realidad supraindividual e histórica” (*Los hijos* 53).⁸

La continua autonegación de Bécquer explica el sentimiento de nostalgia y de dolor que tiñe la mayoría de su obra poética. Resignarse ante la imposibilidad de identificación yo-lo Otro, conlleva luchar sin tregua contra el persistente impulso de perseguir una forma irrealizable. Pero el proceso no admite recesos: detenerse en una imagen atemporal implica perecer. La acción continua queda como única posibilidad; es decir, la formación poética es el proceso de formación que no accede a una “forma” (a una identidad poética consistente) y que por lo tanto debe continuar formándose indefinidamente. Bécquer es un poeta irónico en el sentido que, menciona Paz, Schlegel le da al término: “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción — define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán” (65). También P. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy relacionan la ironía de Schlegel con la autonegación — entendida como sacrificio — y con la posibilidad de dejar una forma que se autoforma ilimitadamente:

C'est que le sacrifice, le 'sens secret du sacrifice', est 'l'anéantissement du fini parce qu'il est fini': l'infinisation elle-même. Telle est la raison, d'ailleurs, des sacrifices humains: 'pour montrer que y a de plus noble et de plus beau: l'homme avant tout, la fleur de la terre. Les sacrifices humains sont les sacrifices les plus naturels. Mais 'naturels' ne veut pas dire 'humain', précisément: 'l'homme est plus que la fleur de la terre; il est raisonnable, et la raison est libre et n'est elle-même rien d'autre qu'une éternelle auto-détermination à l'infini'... (204)

Al aliarse con la razón, Bécquer sacrifica su propio poder creativo: la “flor que oculta crece” en el “claustro sombrío” de su fantasía se traduce en “nada”. La razón becqueriana lo autodetermina a negarse a sí mismo, a ser eternamente distinto, ilimitadamente otro (o nada) en la palabra. Luego la palabra, que siempre significa otra cosa, habla sola. Como “carece de medida absoluta”, “adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona” (549), según explica Bécquer en “La soledad”. Emancipada del yo del autor, la poesía independiente (sin ‘autoridad’) se vuelve su propio artista, se autoproduce y se transforma a cada nueva lectura. Así logra integrarse en el eterno fluir del tiempo, en la historia:

De lo poco de vida que me resta
 diera con gusto los mejores años
 por saber lo que a otros
 de mí has hablado.

Y esta vida mortal y de la eterna
 lo que me toque, si me toca algo,
 por saber lo que a solas
 de mí has pensado. ("Rima LI")

La ironía del poeta es que al sacrificarse en una palabra que "carece de medida absoluta" no controla lo que la poesía dice o piensa. Por el juego que Bécquer mantiene entre pensar y especular, "pensado" puede interpretarse como "reflexionado", entendiéndose que el poeta se pregunta sobre lo que la palabra como reflejo vacío proyecta de él, puesto que su yo se ha quedado afuera y, en consecuencia, no determina el mensaje del lenguaje. Oigamos de nuevo a Paz:

[E]l verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje... La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor descifrador conduce a la desaparición del autor... los poetas de la segunda mitad del siglo XX... harían de esta paradoja un método poético. (106-107).

En España Bécquer es precursor de una teoría del lenguaje que se fundamenta en "esta paradoja". Generalmente, el innovador "método poético" becqueriano consiste en hacer de la poesía un texto autorreferencial, es decir, hacer que la poesía muestre el proceso (o al menos parte del proceso) de su propia formación. Hemos observado que este proceso comienza a gestarse en la mente del poeta, donde las imágenes surgen de la identificación imaginación (yo)-mundo exterior (en perpetuo movimiento o cambio). La identificación mental que paraliza al mundo en imágenes atemporales es rechazada racionalmente en tanto referente del lenguaje. De dicho modo, el lenguaje de la poesía se libera de la manipulación del yo del poeta (de la autoridad que determina su mensaje) para convertirse en su propia autoridad: el lenguaje se constituye en autor del poema.

Según el ensayista mexicano: "Juan Ramón Jiménez decía que con Bécquer comenzaba la poesía moderna en nuestra lengua. Si fuese así, es un comienzo demasiado tímido: el poeta andaluz recuerda demasiado a Hoffmann y, contradictoriamente a Heine" (118). Más que justificar su opinión sobre Bécquer, Paz plantea un lugar común de la crítica; Jorge Guillén afirma: "Siempre los críticos han puesto en relación a Bécquer con la literatura alemana. Nada más justo si se presenta esa relación como afinidad y no como servidumbre a tales y cuales 'fuentes', aunque influjos de por menos tampoco faltan" (Guelbenzu 13). Hemos observado afinidades, principalmente con las sucintas teorías que el mismo Paz desarrolla en base al romanticismo europeo

en su conjunto. Bécquer comparte el antagonismo del movimiento hacia la literatura del Siglo de las Luces y lo comunica utilizando métodos poéticos similares. Frente a la autoridad de la Ilustración (que con frecuencia fomenta una aceptación pasiva del texto por parte del lector), desarrolla un modelo de literatura que produce su propia teoría. Convierte la obra literaria en un texto autorreferencial a fin de liberarla del control del escritor y estimular la toma de conciencia respecto al papel activo del lector en la creación. Paz corrobora: “el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no el individuo es el sujeto de la nueva perfección, y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios [como ‘principio atemporal’], sino la participación en la acción terrestre, histórica” (53). Ciertamente, la similitud entre la poética becqueriana y la del romanticismo europeo, tal como Paz la analiza, es notable; por lo mismo, no puedo concluir sin dejar de preguntar cómo podría explicarse su reserva a la hora de considerar la modernidad de Gustavo Adolfo Bécquer en *Los hijos del limo*.

NOTAS

1 Paul de Man distingue las imágenes — que se originan como algo diferente, como “las flores” — de las flores, que se originan como ellas mismas. Las flores son literalmente lo que son sin necesidad de ser abstraídas de algo exterior. La imagen, comenta de Man, “can do nothing but originate a new over and over again: it is always constitutive, able to posit regardless of presence but, by the same token, unable to give a foundation to what it posits except as an intent of consciousness” (“Intentional” 67-69). Bécquer comprende el principio; en la “Introducción” anuncia que hubiese querido modelar la creación de la imaginación como si ésta fuese realmente la esencia natural de la vida: “Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de contenerlos [los hijos de la fantasía] como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume” (74); sin embargo, sabe que ninguna imagen puede contener el “preciado perfume” (la esencia) del cual “es vaso el poeta”. Su anhelo artístico es inalcanzable, consecuentemente a continuación exclama: “¡Mas, es imposible!” (74).

2 David Simpson señala que el romanticismo introdujo la ecuación entre ontología y epistemología para contrarrestarla, dado que perpetuaba la relación amo-esclavo en el mundo (149).

3 En su correspondencia de noviembre de 1991, Robert Pageard me escribe que duda que esta rima la pertenezca a Bécquer. Fuera de las indicaciones que J. Frutos Gómez de la Cortina ofrece en su artículo “La formación literaria de Bécquer” (publicado en la *Revista Bibliográfica y Documental* en diciembre de 1950), Pageard considera que después de 1855 el poeta sevillano no sigue practicando la forma clásica y culta de sólo endecasílabos con asonancia a-a de romance. Me señala que en 1866 este poema se publica dos veces sin firma, y que para entonces Bécquer firma con nombres y apellidos propios algunas de sus mejores rimas publicadas en *El Museo Universal*. El último

cuarteto le parece de un conceptismo tradicional que Bécquer respetaba pero que para 1866 ya no podía ser de su agrado. Russell P. Sebold tampoco la incluye en su excelente edición de las *Rimas* de 1989. Pageard me aconseja citar la rima colocándola dentro del marco del ambiente poético de aquellos años. Dadas las coincidencias temáticas que observo entre esta rima y las que incluye mi análisis, personalmente me cuesta trabajo no otorgarle el beneficio de la duda. Como veremos, este poema puede leerse como crítica del conceptismo clásico puesto que se trata de negar (deconstruir) la estatua de mármol reminiscente de la estética griega. Con frecuencia la discrepancia entre forma y contenido constituye un recurso de distanciamiento para hacer que el lector distinga “the dancer from the dance”, conforme reza el verso de Yeats. Es decir, en esta rima se utiliza la forma clásica precisamente con la intención de rechazar el concepto que representa.

4 M. H. Abrams en *The Mirror and the Lamp* estudia el paso de la tradicional imagen “como espejo de la realidad” (o modelo empírico) a la lumbre de la actividad de la imaginación para los románticos. En la “Rima LXXXIV”, Bécquer lamenta: “Desilusión. No es lámpara ni estrella / la luz que hemos seguido: es un candil”. La lumbre de la imaginación que pretende guiar hacia la permanencia no posee la energía natural que nunca se pierde (porque se transforma), sino la de una vela que expira a medida que su “fuego fatuo” la consume.

5 Resistencia similar a la que Bécquer ejerce ante la “estatua inanimada” en la “Rima XXXIX”. La estatua, generalmente ligada con la muerte, resto, deshecho o lo que queda del pasado de una vida, no contiene ninguna carga afectiva al esculpir la mano del artista (o su imaginación); sería un grave error confundir su forma inerte con lo que ésta representa, “pero... / ¡es tan hermosa!”. También en esta rima la estatua simboliza la creación de la imaginación que ornamenta, pero que no obstante fosiliza la realidad exterior. La imagen a su vez está vinculada con el arte clásico, en el cual, como anota Hellen Regueiro: “art was not art but techne, artisanship, and... the imaginative act was an act not of consciousness but of reality itself” (37). Bécquer critica el arte (*techne*) de los griegos, dado que para el poeta sevillano este arte perseguía imitar la realidad exterior otorgándole importancia a la belleza de las apariencias. Por otra parte, ceder ante la tentación de unirse (o de materializar) a la hermosa figura que proyecta la imaginación también conduce a la muerte en la leyenda “El beso”. Sebold sostiene que el protagonista de “El beso”, sucumbe a su propio “concepto clásico pagano del arte” (Bécquer 100). Según Sebold, en éste “francés muy culto a lo siglo XVIII” también se observa una suerte de idolatría o “veneración materialista del arte antiguo” (Bécquer 100). En “El beso” la escultura de doña Inés atrae al protagonista como en la “Rima XXXIX” la figura atrae al poeta con una fuerza difícilmente resistible. Por la atracción que opera, posee un valor erótico; la estatua exánime, congelada en su hermosura, es la muerte que lo cautiva. En su “corazón” a su vez encontramos el truco tradicional de la serpiente, símil de la tentación que embauca, guiando al que la observa hacia la muerte espiritual. Símil que de Man define en Yeats como “the serpent of natural temptation” (*The Rhetoric* 221). De modo que esta rima a su vez presenta la lucha romántica por vencer la inmovilidad de este tipo de “visión” estética, es decir, la lucha por preservar la dialéctica yo-lo Otro que fundamenta la conciencia de la existencia. Tal dicotomía al menos permite el fluir continuo de la vida.

6 Este es el “sueño” añorado “en que acaba el soñar” impuesto por la imaginación en la “Rima XLVIII”, en cuyo momento el poeta deja de “combatir” con su “voluntad” racional la imagen o “visión tenaz” que viene a su mente cuando está despierto y por ende consciente de la alteridad.

7 No es sorprendente que al comentar la “Rima V” José María Guelbenzu sostenga citando a Paz:

En ella podemos observar cómo se cumplen estas palabras de Octavio Paz: “apenas el hombre adquirió conciencia de sí se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra (desde entonces) no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas — y, más hondamente, entre el hombre y su ser — se interpone la conciencia de sí”, equivalente, dentro de la concepción cristiana de la vida, al **paraíso perdido**.
(12)

8 Compartimos la opinión de Sebold: “En resumen, el yo universal de las *Rimas* de Bécquer es la encarnación poética del alma colectiva de la humanidad, según la concebían los humanistas del siglo XIX” (*Rimas* 113).

OBRAS CITADAS

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1958.

—. *Natural Superanturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Ed. Angeles Cardona de Gibert y Juan Alcine Franch. Barcelona: Bruguera, 1970.

—. *Poética, narrativa, papeles personales*. Ed. José María Guelbenzu. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

—. *Rimas*. Ed. Crítica Russell P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

de Man, Paul. “Intentional Structure of the Romantic Image”. *Romanticism and Consciousness*. Ed. Harold Bloom. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970. 65-77.

—. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Regueiro, Helen. *The Limits of Imagination. Wordsworth, Yeats and Stevens*. Ithaca: Cornell University Press, 1976.

Sebold, Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.

Simpson, David. *Irony and Authority in Romantic Poetry*. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1979.

Wood, Robert E. *Martin Buber's Ontology*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.