

## BECQUER Y EL "BELLO IDEAL". PARA UNA LECTURA DE LA RIMA XXVII

*quasi un dolce dormir ne' suoi belli occhi, sendo  
lo spirto già da lei diviso*

F. PETRARCA, *Trionfo della Morte*

1. *Erotismo de la rima XXVII y disposición de las rimas.* Si, por un motivo u otro, me viera obligado a justificar el presente trabajo desde un punto de vista teórico, diría que en él he procurado reducir la figuralidad de un texto poético, recurriendo a otro texto del mismo autor que por su naturaleza resultara menos hermético, más explícito; más concretamente diré que he creído poder leer una rima de Bécquer valiéndome de un paso en prosa del autor, que pertenece a un género muy lejano al de las rimas: es decir, un artículo de revista. La rima en cuestión es la que los amigos de Bécquer colocaron con el número XXVII en la edición de 1871: *Despierta tiemblo al mirarte*. Es sabido que la relación entre vida y obra, entendida ingenuamente, ha ocasionado no poco daño a la exégesis de la poesía de Bécquer. En una "posible discriminación erótica en las *Rimas*" — así reza el título de su estudio — J. de Entrambasaguas cree que la rima XXVII haya sido inspirada al autor directamente del amor no correspondido por Julia Espín. Nada de malo habría en ello, si el investigador no hiciera del argumento la única razón de ser de la rima, cuando escribe:

**la auténtica inercia del poeta, en el soñado acto amoroso, difícil de imaginar en ella [en Julia Espín], tan ajena a tales suposiciones, la prefiere dormida a despierta - reflejo no fingido de su timidez y misoginia, casi freudianas**

y el mismo argumento le lleva incluso a situar la escena de la poesía

**en la propia casa de los Espín, en la habitación del balcón donde conoció a Julia<sup>1</sup>.**

Dejando de lado interpretaciones tan descubiertamente falsas, es necesario hacer hincapié en que no pocos equívocos a propósito de las rimas de Bécquer proceden de la disposición de 1871<sup>2</sup>, que a su vez depende — como se deduce de lo que insinúa Rodríguez Correa en el prólogo a la edición — de una muy poco feliz asociación de vida y obra<sup>3</sup>. Si consideramos, por ejemplo, a un conocedor de Bécquer tan diligente como J.P. Díaz, que sin embargo no renuncia al orden de las rimas consignado en la edición de 1871<sup>4</sup>, veremos como aún admitiendo que en la rima XXVII "la experiencia erótica -

comienza a mostrarse surgiendo de zonas más profundas", no obstante — puesto que la rima pertenece al conjunto XII-XXIX de la edición 1871 — vale para ella el mismo juicio expresado para el entero conjunto, es decir que "el conjunto se caracteriza, en general, por su tono afirmativo y luminoso"<sup>5</sup>.

Han sido varios los intentos de agrupar las rimas de Bécquer según un orden que no fuese el de reconstruir sin más una vicisitud amorosa, arbitraria e imaginaria, de la biografía del autor<sup>6</sup>: la interpretación de la rima XXVII como rima exclusivamente erótica no cambia. Si al final, como proponía A. Alatorre<sup>7</sup> y como ha realizado M<sup>a</sup> del Pilar Palomo<sup>8</sup> en su edición, volvemos a la única disposición de las rimas en cierta medida autorizada por el autor, la del *Libro de los gorriones*, es para referirnos a un trabajo del prof. G. Mancini, en el cual su autor intenta hacer *orden* en el aparente *desorden* del manuscrito<sup>9</sup>. Recuerdo que nuestra rima ocupa en el *Libro de los gorriones* el lugar 63. El prof. Mancini, con un esfuerzo verdaderamente admirable, delinea en síntesis la coherencia y la continuidad del orden en que las rimas se presentan en el manuscrito autógrafo. Una vez llegado a la composición 62, puede afirmar: "il canzoniere potrebbe dirsi anche concluso nel suo giro ideologico e sentimentale"; y a renglón seguido, de nuestra rima — la 63 — se dice que con ella "si rinnova il sogno d'amore"<sup>10</sup>. De esa forma, cualquiera que sea el orden considerado, la rima XXVII — según la edición de 1871 — o 63 — según el manuscrito autógrafo — parece estar destinada a una interpretación que, privilegiando el sistema simbólico erótico en ella empleado, no sabe o no quiere preguntarse al mismo tiempo sobre el sentido al servicio del cual ese sistema se emplea.

2. *Bécquer y "los pálidos restos"*. Sostengo que en la rima XXVII el sistema simbólico erótico es empleado al servicio de lo que por el momento me veo obligado a llamar muy genéricamente una "idea de muerte". Prometo, en cambio, que más adelante ese carácter genérico se verá reducido al mínimo deseable, en los límites de tiempo que me ha sido concedido. Que una hipótesis semejante sea digna de consideración, lo demuestra la ecuación: sueño-muerte, que en nuestra rima es autorizada no tanto por su plurisecular codificación externa, sino por las realizaciones que de ella se encuentran en los textos de Bécquer. Limitándome solamente a las rimas y sólo a los casos en que la ecuación es deducible por vía directa, sin recurrir a interpretaciones, encuentro por lo menos tres casos.

La rima XLVIII, con que comienza el *Libro de los gorriones*, termina con la exclamación de los dos últimos versos: ¡*Cuándo podré dormir con ese sueño / en que acaba el soñar!*<sup>11</sup> Bastante explícitos deberían resultar también los siguientes versos de la rima LXV: *Llegó la noche, y no encontré un asilo; /.../Los hinchados ojos / cerré para morir!* Sin embargo, la más clara de todas y la más significativa — para mí — es la rima LXXVI, cuyos contactos con nuestra rima van mucho más lejos de lo que en la presente circunstancia he de evidenciar<sup>12</sup>. De la mujer de la "tumba gótica", que se encuentra en el "templo bizantino", se dice en los vv. 21-24: *No parecía muerta; / de los arcos macizos / parecía dormir en la penumbra / y que en sueños veía el paraíso.*

Y el poeta concluye la rima con la exclamación, del v. 44, muy reveladora para nosotros: *¡Que sueño el del sepulcro, tan tranquilo!* No es mi intención la de continuar por ese sendero<sup>13</sup>. Si el camino emprendido para la lectura de la rima de la 'mujer dormida' hubiera necesitado de alguna justificación, considero que la ecuación sueño-muerte, señalada en el *corpus* de las rimas, ha cumplido con lo requerido.

Como es de imaginar, me es imposible traer a colación, para examinarlos, todos los pasos, en prosa como en verso, en que Bécquer nos habla de la muerte<sup>14</sup>. De este vasto conjunto de la obra de Bécquer, aludiré tan solo a unos casos en que el autor, excluyendo la muerte ajena, nos habla en cambio, explícitamente, de su propia muerte y de su propia tumba. De la prosa no creo que haya texto más ejemplar que la famosa carta tercera de las nueve que forman el conjunto *Desde mi celda*: admirable síntesis, donde las tres etapas de la existencia del autor se cifran en tres tipos de tumba, que él ha imaginado y deseado a lo largo de su vida. De las rimas recordaré la LXI, donde el poeta imagina la desconsolada soledad con que se consumirán su agonía y muerte, y de ella recordaré sobre todo los vv. 17-20: *Cuando mis pálidos restos / oprima la tierra ya, / I sobre la olvidada fosa / ¿quién Vendrá a llorar?* Finalmente, recordaré los famosísimos vv. 13-16 con que se cierra la rima LXVI: *En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba.*

En todos los textos arriba mencionados, el tema de la muerte coincide con el de la tumba, y éste a su vez con el tema de la supervivencia, del recuerdo entre los vivos del poeta muerto. Cualquiera que sea la respuesta del autor, estos textos responden a una pregunta, que podríamos formular de la siguiente manera: ¿qué será de mí entre los vivos, una vez muerto? Intentemos introducir una variante en la pregunta, reformulándola del siguiente modo: ¿qué será de mí, muerto, una vez muerto? La variante mínima en el plano de la expresión tiene como consecuencia el introducir otro muy distinto orden de problemas: a la extrema supervivencia de la unión con este mundo, que la primera pregunta implica, la segunda substituye la ansiedad a propósito de su propia muerte, una vez en el otro mundo. Bien. La ya mencionada tercera carta hace referencia a este último problema. Pero la ostentación de fe católica y, sobre todo, el predominante interés hacia su tumba hacen que Bécquer se desempeñe con muy pocas palabras. En oposición al destino reservado al cadáver, al que Bécquer dedica toda la carta, con respecto al alma se limita a decir:

*En cuanto al alma, dicho se está que siempre he deseado se encaminase al cielo*<sup>15</sup>. Existe, en cambio, otro texto en prosa, donde el autor no se las arregla con tan pocas palabras y que — a mi entender — nos proporcionará una válida clave de lectura para la rima XXVII: es el artículo de revista, con el cual quiero poner en relación nuestra rima, como ya preanunciaba al comienzo de estas notas. Dicho artículo lleva el título de "La pereza"<sup>16</sup>.

3. "La pereza" o el "bello ideal". Debemos a R. Montesinos el precioso hallazgo de

un álbum de Josefina Espín, hermana de Julia, donde se encuentra una versión manuscrita, con variantes, de la rima XXVII. Dicho álbum lleva la fecha: "Madrid. Mayo de 1860"<sup>17</sup>. Por otro lado, sabemos que Bécquer se decidió a publicar por primera vez la rima sólo tres años después, en *La Gaceta Literaria* del 21 de enero de 1863. Por una feliz coincidencia, que no sabría decir en que medida debemos al azar, en el mismo año de 1863<sup>18</sup>, a renos de dos meses de distancia, en *El Contemporáneo* del 10 de marzo, Bécquer publicó también "La pereza". De este texto<sup>19</sup> lo que por ahora debe interesarnos es una digresión — o al menos como tal presentada por el autor<sup>20</sup> — de media página aproximadamente, en donde no se habla de la 'pereza de la vida' sino de aquella otra 'pereza' que es o se quisiera que fuese la muerte.

La pereza — así empieza el texto — no sólo ennoblece al hombre porque lo hace partícipe de la naturaleza divina ("en esa serena y olímpica quietud de los perezosos de pura raza hay algo que les da cierta semejanza con los dioses"), sino que constituye además "uno de los mejores caminos para irse al cielo", porque "la verdadera oración, esa oración sin palabras que nos pone en contacto con el Ser Supremo por medio de la idea mística, no puede existir sin tener a la pereza como base". Llegado a este punto, Bécquer expone el argumento que da pie a la digresión a que aludíamos. La "inteligencia del hombre, embotada por su contacto con la materia" no atina a "comprender ni a definir de una manera satisfactoria" la "felicidad inmensa" en que consiste la "bienaventuranza de los justos". De cara a esta imposibilidad, sólo la imaginación puede suplir las faltas de la "inteligencia del hombre"<sup>21</sup>. Así Bécquer, dando libre desahogo a su propia imaginación— escribe la media página, cuya extensión coincide con la de nuestra digresión.

**Yo lo sueño [lo puramente espiritual] con la quietud absoluta, como primer elemento de goce; el vacío alrededor, el alma despojada de dos de sus facultades, la voluntad y la memoria, y el entendimiento, esto es, el espíritu, reconcentrado en sí mismo, gozando en contemplarse y en sentirse<sup>22</sup>.**

Hasta aquí no se nota discrepancia alguna ni con respecto a la religión católica, ni quizá, más pertinentemente — con respecto a una larga tradición de pensamiento<sup>23</sup>. Es ahora cuando Bécquer se dispone a esclarecer las modalidades con que aquel "gozar en contemplarse y en sentirse" del alma se realiza. "Hereux les morts, éternels paresseux": Bécquer está dispuesto a declararse de acuerdo, con una condición; y es precisamente esta condición la que nos resulta a nosotros más preciosa que todo lo demás.

**Esta pereza eterna del cadáver, cómodamente tendido sobre la tierra blanda y removida de la sepultura, no me disgusta del todo; sería tal vez mi bello ideal, si en la muerte pudiera tener la conciencia de mi reposo,**

**¿Pero cómo es posible tener tal conciencia del propio reposo?**

**¿Será que el alma, desasida de la materia, vendrá a cernerse sobre la tumba, gozándose en la tranquilidad del cuerpo que la ha alojado en el mundo?<sup>24</sup>**

En esto, pues, consiste el "bello ideal", que para expresarse necesita — como hemos apenas visto — una condicional primero y una interrogativa después. Si con la muerte el alma se disocia del cuerpo, después de la muerte — en la imaginación y en el deseo del autor — se asiste a una vuelta de aquélla a éste, no para renovar la unión — claro está, sino porque sólo en la contemplación del propio cuerpo muerto el alma puede tener conciencia de sí misma. A la íntima fusión de alma y cuerpo, origen y manifestación de la vida, se substituye entre los dos entes, en aquel lugar imaginario que el autor coloca "detrás de la muerte"<sup>25</sup>, un nuevo tipo de relación, para definir la cual no encuentro otro término sino el de 'dialéctica': el alma (o el espíritu) puede "sentirse" y "gozarse" sólo si tiene delante suyo el cuerpo (o la materia) en la "tranquilidad" y "quietud" absolutas de la muerte.

4. *La rima XXVII y el "ansia de esa vida de la muerte"*. Ha llegado el momento de volver definitivamente a la rima XXVII, de donde habíamos empezado. Consideraré el texto tal como se lee en el *Libro de los gorriones*, viéndome obligado por el momento a prescindir del problema de las variantes, sea de la versión manuscrita de 1860, sea de la versión impresa de 1863. He aquí, pues, el texto que he copiado de la edición Pageard,<sup>26</sup> numerando todos sus versos y añadiendo al lado las letras del alfabeto latino con que hago resaltar las divisiones operadas {véase la página siguiente):

Prescindiendo del verso de dos sílabas: *Duerme*, que aparece cuatro veces, en razón de las variaciones métricas, podemos subdividir la rima en tres unidades, según se trate de octosílabos o de la alternancia de endecasílabos y heptasílabos. Obtendremos así: *a* (vv. 1-4) -octosílabos, *b* (vv. 5-30)-alter-nancia de endecasílabos y heptasílabos, y finalmente *c* (vv. 32-39)-octosílabos<sup>27</sup>.

El bloque central se organiza alrededor de la oposición *despierta/dormida*, según las modalidades que ilustraré más adelante<sup>28</sup>. Menos evidente es que la métrica común de *a* y *c* es vehículo de otro rasgo común, que consiste en la oposición *yo/tú*. No es que el *yo* no esté presente también en el bloque central: véanse, de hecho, el v. 6 "me parecen" y, sobre todo, el v. 29 "escucho *yo* un poema que *mi* alma". No puede negarse, sin embargo, que aquí es la pareja *despierta/dormida* la que predomina. En las unidades inicial y final, en cambio, prevalece la pareja *yo/tú*, o — lo que es mejor — la interrelación de ambas parejas. En *a*, la oposición *yo/tú* es interna a cada verso hasta alcanzar su punto máximo en el v. 4 "yo velo mientras tú duermes", sobre el cual he de volver pronto. Después del intervalo de los versos centrales, en la unidad final asistimos a un retorno a la pareja *yo/tú*. Las dos acciones que ahí se cumplen y que comportan la anulación del ruido y de la luz, tienen como sujeto el *yo* y como objeto lógico último el *tú*, o — mejor dicho — el sueño del *tú*. Podríamos especificar ulteriormente que en la primera mitad (vv. 32-35) es el *yo* que predomina sobre el otro término de la pareja — véase el reflexivo "me he puesto" — invirtiéndose la proporción, al menos gramaticalmente, en la segunda mitad, que se abre y se cierra con el posesivo

A		1	Despierta, tiemblo al mirarte:
		2	dormida, me atrevo a verte;
		3	por eso, alma de mi alma,
		4	yo velo mientras tú duermes.
		5	Despierta ríes y al reír tus labios
		6	inquietos me parecen
	Bu	7	relámpagos de grana que serpean
		8	sobre un cielo de nieve.
	B <sub>1</sub>		
		9	Dormida, los extremos de tu boca
		10	pliega sonrisa leve,
	B <sub>12</sub>	11	suave como el rastro luminoso
		12	que deja un sol .que muere;
		13	¡Duerme!
		14	Despierta miras y al mirar tus ojos
		15	húmedos resplandecen,
	B <sub>21</sub>	16	como la onda azul en cuya cresta
		17	chispeando el sol hiera. B
	B <sub>2</sub>		
		18	Al través de tus párpados, dormida,
		19	tranquilo fulgor vierten
	B <sub>22</sub>	20	cual derrama de luz templado rayo
		21	lámpara transparente.
		22	¡Duerme!
		23	Despierta hablas, y al hablar vibrantes
		24	tus palabras parecen
	B <sub>31</sub>	25	lluvia de perlas que en dorada copa
		26	se derrama a torrentes. B <sub>3</sub>
		27	Dormida, en el murmullo de tu aliento
		28	acompañado y tenue,
	B <sub>22</sub>	29	escucho yo un poema que mi alma
		30	enamorada entiende.
		31	¡Duerme!
		32	Sobre el corazón la mano
		33	me he puesto porque no suene
	C <sub>1</sub>	34	su latido y de la noche
		35	turbe la calma solemne.
		36	De tu balcón las persianas
		37	cerré ya por que no entre
	C <sub>2</sub>	38	el resplandor enojoso
		39	de la aurora y te despierte.
		40	¡Duerme!

y con el pronombre de segunda persona: "De tu balcón... te despierta".

Teniendo en cuenta sea lo que hemos aprendido de la lectura del texto en prosa "La pereza", sea lo que hemos destacado en este comienzo de análisis del poema, puedo por fin eliminar el carácter excesivamente genérico, con que al principio de la exposición me veía obligado a presentar la hipótesis de lectura de la rima, es decir que en la rima XXVII el sistema simbólico erótico estuviera al servicio de una no mejor especificada "idea de muerte". Puedo decir ahora que en la escena erótica que la rima sugiere, y que podríamos ulteriormente determinar — ¿por qué no? — como el momento que sigue inmediatamente al acto sexual; en esta escena erótica, pues, el poeta figura la aventura del alma que el autor en prosa había imaginado y deseado mucho más explícitamente en la digresión anteriormente examinada. Y si en el texto en prosa, para expresar su "bello ideal", Bécquer recurría a una condicional y a una interrogativa, en la composición en verso aquel "bello ideal" se da como realizado, por así decir, *sub specie* erótica. Seré más claro. El pasaje de la prosa a la poesía implica también, entre otras cosas, el pasaje de una pareja única a una pareja doble: a alma/cuerpo (o, si se prefiere, espíritu/ materia) se substituye la doble pareja que el análisis hasta ahora llevado a cabo ha puesto en relieve, es decir: *yo/tú* y *despierta/dormida*. La relación que quiero establecer entre un texto y otro, a estas alturas, debería resultar ya clara: en la escena erótica de la rima, el yo en estado de vela con respecto al tú en estado de sueño asume las funciones que el alma (o el espíritu) tenía con respecto a la materia del cuerpo muerto, en el texto en prosa.

He dicho "el yo en estado de vela" no tanto y no sólo porque todo el poema sobreentiende ese estado del *yo*, sino porque, más precisamente, pensaba en el v. 4: "yo velo mientras tú duermes", donde con mayor fuerza se realiza la interrelación entre las dos parejas presentes en toda la rima. Ahora bien, si aceptamos la hipótesis de lectura que acabo de formular, es preciso atribuir a la conjunción *mientras* un sentido fuerte: entre los dos miembros que ella coordina se establece una relación no sólo de contemporaneidad, sino también de verdadera casualidad, o sea que el yo-espíritu vela, ese es asciende a plenitud de vida, sólo cuando y sólo en cuanto el tú-materia duerme.<sup>29</sup>

Lejos de dar ya por sentada mi hipótesis de lectura y por agotado el análisis de la rima, creo que aún queda mucho camino por hacer. Ya que el tiempo disponible en ningún caso permitiría un análisis exhaustivo, me ceñiré a un único argumento concerniente la parte central de la rima, la que hasta el momento ha resultado menos afectada por el análisis; argumento, sin el cual la hipótesis se quedaría en tal. Respecto a esta parte, se recordará como ya desde el principio había hablado de la ecuación sueño-muerte, pero si se quiere establecer una correspondencia no arbitraria entre la amada dormida de esta parte de la rima y el cuerpo muerto del artículo en prosa, está claro que se necesitan pruebas mucho más válidas que aquella genérica ecuación.

Subdividiendo, pues, ulteriormente la parte central, obtendremos las

unidades correspondientes a los versos 5-12, 14-21, 23-30, según que el poema ponga en relieve el *reír* (*labios*), el *mirar* (*ojos*) y el *hablar* (*palabras*). En base a la oposición *despierta/dormida*, cada una de las unidades obtenidas antes se puede subdividir en dos cuartetos; y cada uno de éstos puede subdividirse ulteriormente en dos mitades, ocupando el comparado los primeros dos versos de los cuartetos (cada uno de los cuales es una comparación) y el segundo término de la comparación los dos últimos. Desarticulada así la parte central,<sup>30</sup> para cuya estructura paralelística remito al notó estudio de Bousoño,<sup>31</sup> llego al problema que en verdad me interesa.

Ruego me disculpen si me veo obligado a volver de nuevo al paso de "La pereza", al que he acudido tantas veces. Pero — como enseguida se verá — no se trata de una desviación del problema que ahora urge afrontar, más bien de un pasaje imprescindible en la medida en que es lógicamente previo a la resolución de ese mismo problema. En el paso en prosa, pues, el lexema "cadáver" se define con tres rasgos: 1) ya que se habla de "esta pereza eterna del cadáver", e ya que a lo largo de todo el texto la "pereza" se opone a "actividad", diremos que "pasividad" es el primer rasgo con el cual "cadáver" se define; 2) ya que se habla de "tranquilidad del cuerpo" muerto e ya que pocas líneas antes el autor lo ha imaginado "cómodamente tendido sobre la tierra blanda y removida de la sepultura", parece que la "tranquilidad" hemos de entenderla ante todo en el sentido de ausencia de perturbaciones en el orden físico, por consiguiente será "ausencia de movimiento" el segundo rasgo; 3) ya que, finalmente, todo el paso insiste en la disociación de alma y cuerpo, resulta que el cadáver es el producto de una sustracción, un resto, así que denominaremos "residualidad" el tercer y último rasgo. Resumiendo, del contexto deducimos que el lexema *cadáver* se deja descomponer en los semas de "pasividad + ausencia de movimiento + residualidad". Si, una vez sometida al análisis semántico, la parte central de nuestra rima se viera reducida a las mismas unidades sémicas individuadas por el lexema *cadáver* del texto en prosa, creo que podré reivindicar el carácter no arbitrario de la correspondencia, y a un tiempo el carácter no hipotético de la lectura ofrecida.

Para mi orden de discurso, prefiero empezar por la última de las unidades sémicas individuadas: "residualidad", buscando por un lado de ser breve, y por el otro, de ceñirme exclusivamente al segundo término de comparación de los cuartetos, que describen a la 'mujer dormida'.

En el primero como en el segundo cuarteto es de luz que se trata, y en ambos casos se trata de un residuo de luz: en el primero es lo que queda de la luz natural del sol una vez éste se haya puesto (el verbo *deja* y, sobre todo, el sustantivo *rastro* resultan de gran evidencia); en el segundo, es lo que queda de la luz artificial, una vez que el rayo luminoso haya filtrado el obstáculo que se interpone entre la fuente de origen y el punto de destinación (en este caso, el segundo término de comparación es de menor evidencia, si al mismo tiempo no se tiene en cuenta el comparado, donde la luz de los ojos de la amada filtran los párpados cerrados).



Por lo que atañe al tercer y último cuarteto, el problema no es de tan fácil solución como en los dos anteriores. Por mi parte, también en este caso creo hallar el rasgo de "residualidad", si — en el contexto de los versos — considero *aliento* como 'voz humana restada de articulación lingüística, y por tanto de intención comunicativa'. Siendo consciente de que semejante definición puede suscitar legítimas sospechas de violencia textual, me veo obligado a ser menos sintético. Consideremos pues los dos cuartetos: vv. 23-26 y vv. 27-30. *Aliento* del segundo se opone a *palabras* del primero, según una oposición nada nueva en Bécquer. Recuérdese la rima XXV, como el caso quizá más explícito: *Cuando enmudece tu lengua / y se apresura tu aliento* (vv. 25-26).

En nuestra rima, sin embargo, figura un tercer término: *murmullo*, con el cual el verso hace coincidir el *aliento*-, "en el murmullo de tu aliento". Desde el punto de vista semántico, *murmullo* funciona como término medio entre *palabras* y *aliento*. Todo ello resultará más claro, si remitimos a la definición de 'murmullo' que nos brinda M. Moliner: "ruido poco intenso, no desagradable y, a veces, agradable; como el que hacen *las personas hablando* en voz muy baja o el que hace el *agua* de un arroyo o el *viento* suave moviendo las hojas de los árboles".<sup>32</sup> De los ejemplos aducidos por M. Moliner, es fácil deducir que *murmullo* es coextensivo sea a la voz humana articulada en discurso, sea a la naturaleza productora de ruidos, y sin embargo carente de intención comunicativa. Llegamos pues a la conclusión que ya había anticipado: en el contexto de los dos cuartetos — huelga repetirlo — *aliento* participa de los dos universos: es lo que queda de la voz humana, una vez que ésta haya sido restada de articulación lingüística y de intención comunicativa. (Esto no quiere decir que lo que es desprovisto de intención comunicativa en el emisor, no resulte luego en el destinatario — en particular, cuando éste sea un *alma enamorada* — el sentido máximo, absoluto: *un poema*. Naturalmente, (sentido absoluto) para Bécquer, y en el contexto cultural romántico. Todo ello, más que una contradicción, parece ser consecuencia de aquellas premisas. Pero el discurso nos llevaría muy lejos de nuestro camino).

Nos quedan ahora por verificar las unidades sémicas de "pasividad" y "ausencia de movimiento". En este caso prefiero partir de los cuartetos que describen a la 'mujer despierta', al fin de poder previamente demostrar la presencia en ellos de los semas de "actividad" y "presencia de movimiento".

En los tres cuartetos de la vela, la amada es sujeto de un verbo que indica el desarrollo de una 'actividad': *ries*, *miras*, *hablas*. Las partes del cuerpo con que se cumplen dos de los tres actividades (*labios*, *ojos*) y el mismo producto de la tercera (*palabras*) se acompañan a tres adjetivos, que además absuelven a la función de introducir las respectivas comparaciones de los dos últimos versos de cada cuarteto. La idea de movimiento, ya parcialmente implícita en *inquietos*, se hace explícita en el verbo *serpean*, que expresa movimiento horizontal de tipo sinuoso y que se atribuye a los *relámpagos de grana*,<sup>33</sup> con que se comparan los *labios*.

*Húmedos*, en sí, no implicaría idea de movimiento alguna, si los *ojos húmedos* no fueran inmediatamente comparados a la *onda*, que es por definición masa de agua que se levanta, o sea movimiento de abajo hacia arriba. Y el efecto del sol que se refleja en la onda, el *chispeando*, añade, si no exactamente movimiento, al menos una nota de variación luminosa al movimiento de la onda. En cuanto al producto de la tercera acción, las *palabras*, la intensidad del movimiento oscilatorio expresada por el adjetivo que las acompaña, *vibrantes*, se combina con el ímpetu del movimiento de *se derrama a torrentes*, que se atribuye a la *lluvia de perlas* con que las *palabras* se comparan. Nótese que ya de por sí *lluvia de perlas* implica movimiento, esta vez de arriba hacia abajo. (Es curioso notar que en la versión manuscrita de 1860, en lugar de *lluvia de perlas* encontramos *perlas* a solas, pero en cambio, el verbo usado era *caen*, donde la dirección del movimiento está clarísima). No cabe la menor duda de que el análisis semántico de los tres cuartetos que describen a la 'mujer despierta' nos haya llevado a las unidades sémicas de "actividad" y "presencia de movimiento".

Si pasamos ahora a los cuartetos del sueño, es para notar enseguida como en ellos está ausente cualquier acción que tenga como sujeto a la mujer. Podríamos hablar pues de "ausencia de actividad". De verdadera "pasividad" hablaremos, en cambio, si desplazamos el análisis del nivel semántico — en que lo hemos mantenido hasta ahora — al morfosintáctico. No es difícil observar que, en el primer cuarteto del sueño, lo que corresponde a *labios*, eso es el sintagma *los extremos de tu boca*, cumple la función de objeto. Igualmente, en el tercer cuarteto del sueño, *el murmullo de tu aliento*, que corresponde a *palabras* del cuarteto anterior, constituye el objeto lógico, si no gramatical, de la acción de escucha y comprensión del *yo*. Así las cosas, podemos concluir que el sema "pasividad" se realiza, más que en los lexemas en sí, en la función gramatical y/o lógica que asumen los lexemas o grupos de lexemas, en relación metonímica con la mujer dormida. Ni creo que quepa la menor duda de que en el primero como en el tercero de estos cuartetos del sueño, nos encontramos con "ausencia de movimiento".

Como se habrá notado, he prescindido deliberadamente del cuarteto central que presenta evidentes anomalías con respecto a los otros dos. A decir verdad, Bousoño ya se había tropezado con el mismo problema, observando que "el paralelismo en este caso se hall[a] enturbiado por ciertas irregularidades",<sup>34</sup> sin que el asunto le mereciera mayor atención. Si tratáramos de llenar el silencio de Bousoño, opino que habría que limitar en dos las infracciones a la estructura paralelística resaltada por él: 1) la trasposición de *dormida*, que del extremo inicial del verso pasa a ocupar el extremo final; 2) el hecho de que el sujeto de *vierten* sea *ojos*, que se encuentra en el cuarteto anterior: una anomalía notable, visto que cada pareja de versos de estos cuartetos es autosuficiente sintácticamente. Todo ello en la vertiente formal, a la cual el análisis de Bousoño está interesado. Pasando al análisis semántico que ha sido el de esta exposición, encuentro de nuevo una doble infracción:

1) *ojos*, como sujeto de *vierten* (además de *resplandecen*, naturalmente), contradice la ley de "pasividad" que había creído descubrir en las tres estrofas del sueño; 2) el verbo *vierten*, que implica claramente idea de movimiento, contradice la ley de "ausencia de movimiento", que había entendido averiguar en las mismas estrofas. A empeorar las cosas, recuerdo que esta estrofa, si se exceptúa el por ahora poco significativo cambio de *a través a al través*, no ha sufrido mutación alguna en las tres redacciones de la rima que conservamos: señal que el autor tenía las ideas claras. Estando así las cosas, no me quedaría más remedio que hablar a mi vez de un paralelismo semántico "enturbiado por ciertas irregularidades", como hacía Bousoño por el formal. La cosa ni acabaría de convencerme, ni creo que haya necesidad de ello.

Hasta aquí no se ha notado, o por lo menos yo no lo he hecho, una quinta anomalía que se añade a las dos formales y a las dos semánticas. Un amante contempla a su amada que se ha dormido. En la primera estrofa del sueño, él percibe los extremos de la boca de ella, plegados por una sonrisa esbozada apenas; en la tercera percibe el murmullo de su aliento, aunque a duras penas lo advierte; ¿pero cómo percibir los ojos de la segunda estrofa, si están escondidos por los párpados cerrados? He aquí pues la quinta infracción: a la perceptibilidad de boca y aliento se opone la no perceptibilidad de los ojos, que los párpados sustraen a la vista del amante.<sup>35</sup> Nos explicamos así, sin ninguna dificultad, la doble infracción formal: es lógico que *al través de tus párpados* ocupe la primera posición en el verso, y por consiguiente en la estrofa entera; así como es lógico que el sujeto *ojos*, incluso desde un punto de vista estrictamente gramatical, esté ausente, se encuentre en otro lugar: en la estrofa anterior. Las "irregularidades" que preocupaban a Bousoño tienen pues un sentido. ¿Y las infracciones semánticas? Diría que incluso ellas tienen un sentido, y que éste no contradice en modo alguno la interpretación de la rima aquí ofrecida; pienso más bien todo lo contrario. Si los cuartetos inicial y final nos ponen en presencia de la mujer, mediante representación de una parte de ella, dando por ausentes "actividad" y "movimiento", el cuarteto central no hace otra cosa sino invertir la relación entre los términos: nos pone en presencia de "actividad" y "movimiento", dando por ausente a la mujer, o — mejor dicho — a la parte de ella que los engendra.

Para finalizar, quiero aludir brevísimamente a un par de cuestiones, que me ha parecido conveniente poner aquí a conclusión del análisis de la rima. La primera se refiere a la poesía de Bécquer en conjunto. La interpretación propuesta para la rima XXVII nos conduce — por un camino distinto — a confirmar un aspecto general y fundamental de la lírica erótica de Bécquer (aunque no sólo de él), al cual yo mismo me referí — a propósito de la rima XXIX — con la expresión de "éxtasis de la fusión",<sup>36</sup> y que J. Casaldueiro ha señalado — en términos todavía más generales — en la forma siguiente: "la poesía de Bécquer es la expresión de este anhelo de unidad: mística unión del hombre con el Espíritu; unión del *yo* y del *tú*; unión de la idea y la palabra".<sup>37</sup> Ahora bien, el hecho de que en nuestra rima el *yo* puede tomar conciencia de sí como espíritu en la contemplación del *tú* — materia, presupone lógicamente dicho momento de fusión.

La segunda cuestión aspira a establecer una posible conexión entre la poesía erótica de Becquer y la lírica erótica occidental. Tal conexión debería resultar evidente una vez se haya considerado como la interpretación aquí ofrecida de la rima XXVII, por un lado, reconoce en la amada dormida un estado del *yo*, que se proyecta fuera de sí y se objetiviza en el *tú* — o para ser más exactos, en un estado particular del *tú* de la mujer; y por el otro, reconoce que la experiencia erótica — como, por lo demás, toda experiencia de la lírica erótica occidental — es sobre todo experiencia de lo trascendental:<sup>38</sup> experiencia esta última que, además, debe referirse al "soggetto della cono-scenza o trascendentale",<sup>39</sup> al cual la moderna cultura occidental no parece haber renunciado del todo. Si eso es verdad, no hay que extrañarse si las *Cartas literarias a una mujer* se cierran con la cuarta carta, que se abre con la doble ecuación: "El amor es poesía; la religión es amor" (y el recuerdo que el autor evoca en la carta da razón sobre todo de la segunda ecuación). Partiendo de estas premisas, el juicio de Guillén, según el cual "situando el amor [...] en el centro del mundo y en el fondo de toda cosa, es él quien guía al poeta hacia los dos fines superiores: por el camino supraterrrestre, hacia Dios; por el humano, a la mujer",<sup>40</sup> debería corregirse sustancialmente — a mi entender —, afirmando que la experiencia erótica es justamente la que rompe el paralelismo y reduce las distancias, vale decir que ella se pone como el exacto punto de intersección entre "camino supraterrrestre" y "humano", entre "Dios" y "mujer".

ANTONIO GARGANO  
Universidad "della Basilicata"

1 J. DE ENTRAMBASAGUAS, *La posible discriminación erótica en las "Rimas" de Becquer*, en AA.VV., *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, C.S.I.C., Madrid 1972, pag. 158.

2 Ya en 1942 R. de Balbín advertía: "El orden en que los amigos de Gustavo Adolfo editaron las Rimas, al darles una construcción poemática de que carecen en el *Libro de los gorriones*, tergiversó la interpretación de algunas de las composiciones..." (*Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer*, en "Revista de Filología Española", XXVI (1942), págs. 319-34). Para no mencionar que el caso quizá más claro de restauración del significado de una rima, prescindiendo del orden de la edición de 1871 y - por consiguiente - de toda motivación biográfica, véase F. López Estrada, *Comentario de la Rima XV ("Cendal flotante de leve bruma...") de Bécquer*, en AA.VV., *El comentario de textos*, Castalia, Madrid 1973, págs. 87-125. En ese sentido, comparto la opinión de M. del Pilar Palomo: "el hecho de que la rima XV (60) aparezca entre las abiertamente amorosas ha ocultado tradicionalmente su sentido simbólico" (en la *Introducción* a su edición del *Libro de los gorriones*, que cito en la siguiente n. 8).

3 Cf., por ejemplo, R. Benítez: "las poesías agrupadas según un criterio puramente argumental pueden suscitar, como ha pasado, caprichosas interpretaciones sobre la relación existente entre los hechos reales de la vida del poeta, y la trasposición artística de los mismos" (*Notas para una edición de las Rimas de Bécquer*, en *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Buenos Aires 1961, pag. 138).

4 De hecho, es el orden que sigue en su edición de las *Rimas*, Espasa-Calpe ("Clásicos castellanos"), Madrid 1975.<sup>3</sup>

5 Cf. J. P. DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Gredos, Madrid 1971,<sup>3</sup> pag. 374. También en la *Introducción* a su edición citada en la nota anterior: "las rimas siguientes, de la XII a la XXIX, cantan casi exclusivamente el amor en un tono afirmativo y esperanzado" (pag. XCI).

6 Sobre la cuestión véanse, como buena muestra de ella, las reflexiones de J. M. DIEZ.TABOADA, *La ordenación de las "Rimas" de G. A. Bécquer*, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de*

*Hispanistas*, Nimega 1967, págs. 283-91; de A. ROLDAN PEREZ, *La edición de las rimas de Bécquer*, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca 1982, vol. II, págs. 509-32; y, finalmente, de R. de Balbín, *La publicación de las Rimas IX y LIX, de G. A. Bécquer*, en "Revista de Literatura", VII (1955), págs. 19-29, en particular las págs. 23-5.

7 "Una buena edición no debiera vacilar en volver al orden - o desorden, si se quiere - que las poesías guardan en el *Libro de los gorriones*", en A. ALATORRE, *Sobre el texto original de las "Rimas" de Bécquer. (A propósito de la edición de J. P. Díaz)*, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", XIX (1970), pág. 406.

8 G. A. BECQUER, *Libro de los gorriones*, edición, introducción y notas de Ma del Pilar Palomo, Cupsa Editorial, Madrid 1977.

9 G. MANCINI, *Note per un'interpretazione della lirica di G. A. Bécquer*, en "Studi Ispanici", I (1962), págs. 99-125.

10 *ibidem*, pág. 113.

11 Todas las citas de las obras de Bécquer, a excepción de la rima XXVII, se hacen sobre la edición de *Obras completas*, por J. y S. Alvarez Quintero, Aguilar, Madrid 1973.<sup>13</sup> Indicaré las páginas correspondientes únicamente para los textos en prosa.

12 Véanse, por ej., los vv. 13-16: "De la sonrisa última / el resplandor divino / guardaba el rostro, como el cielo guarda / del sol que muere el rayo fugitivo", que deben ponerse en relación con los vv. 9-12 de nuestra rima XXVII: "Dormida, los extremos de tu boca / pliega sonrisa leve, / suave como el rastro luminoso / que deja el sol que muere".

13 Recordaré únicamente el texto en prosa, *Introducción sinfónica*, que abre el *Libro de los gorriones*, donde al final se lee: "Si morir es dormir, quiero dormir en paz en la noche de la muerte..." (subrayado del autor), en *Obras completas, cit.*, pág. 41.

14 Una compilación de conjunto, breve y no tan profunda como quisiéramos, sobre el tema se encuentra en el cap. XII ("Bécquer: presencia, sentido y visión de la muerte en su obra") de M. del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española. (La muerte como amada)*, Credos, Madrid 1971, págs. 218-37.

15 *Obras completas, cit.*, pág. 531.

16 *ibidem*, págs. 656-60,

17 Cf. R. MONTESINOS, *Josefina Espín y la rima XXVII*, en "Mundo hispánico", núm. 272, noviembre de 1970.

18 En este mismo año, además de la rima XXVII - el único poema que el autor publicó en 1863 -y del texto en prosa mencionado, Bécquer publicó cinco *leyendas*, entre las cuales "El beso" por ejemplo, amén de otros ensayos, esbozos y una narración ("Apólogo"),

19 El texto si se consigue penetrar el lenguaje filosófico-religioso con que está entretelado, se prestaría, junto con otros textos - quiero recordar "Las perlas" (*Obras completas, cit.*, págs. 665-71) - a interesantes reflexiones sobre el pensamiento social de su autor, por el cual véase G. MANCINI, *Popolarismo e socialità in Bécquer*, en *Estudios, cit.*, págs. 53-66.

20 De hecho, Bécquer finaliza la digresión recurriendo a la siguiente fórmula de reanudación: "Volvamos, pues, a la pereza de la vida, que es lo más positivo" (pág. 657).

21 *La pereza*, págs. 656-7.

22 *ibidem*, pág. 657.

23 Cf. J. PALLEY, *Bécquer's "Disembodied Soul"*, en "Hispanic Review", XLVII (1979), págs. 185-92. El autor se refiere a la tradición constituida por Platón, Cicerón y Macrobio, y habla de la rima LXXV como "the most perfect embodiment of this experience" (pág. 188).

24 Las dos últimas citas son siempre de la pág. 657. He de confesar que el verso en francés del texto sigue siendo un misterio para mí, como lo había sido para R. Pageard: "Une citation faite dans *La Pereza...* demeure pour nous mystérieuse. Il s'agit du vers..." (*G. A. Bécquer et le romantisme français*, en *Estudios*, cit., págs. 477-524. La cita es de la pág. 513).

25 Poco después de haber expresado el "bello ideal" e inmediatamente antes de usar la fórmula de reanudación mencionada en la anterior nota 20, Bécquer escribe: "Pero... ¡la muerte!... "¿Quién sabe lo que hay detrás de la muerte?", pregunta Hamlet en su famoso monólogo, sin que nadie le haya contestado todavía" (pág. 657).

26 G. A. BECQUER, *Rimas*, edición anotada por R. Pageard, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Centre de Recherches d'Éditions Hispanique de l'Université de Paris, Madrid 1972. Para la rima XXVII, véanse las págs. 78-88. El texto de la rima XXVII, en el ms. del *Libro de los gorriones*, se presenta sin correcciones (cf. *Edición facsímil*, a cargo de G. G. Gallente, R. de Balbín y A. Roldán, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid 1971). Para las variantes del manuscrito, cf. E. CALDERA, *Per uno studio delle varianti nelle "Rimas" di Bécquer*, en "Quaderni Ibero-Americani", 1971, n.º 39-40, págs. 225-33; y también, ALATORRE, *Sobre el texto original* cit., en particular las págs. 408-17.

27 Para el análisis métrico de las rimas, cf. O. MACRI, *Analisi metrica delle "Rimas" di G. A. Bécquer*, en "Quaderni Ibero-Americani", cit., págs. 172-210. Para el uso del "encadenamiento concéntrico" en la rima XXVII, véase R. DE BALBIN, *Unidad rítmica y poema en el cancionero menor de G. A. Bécquer*, en *Poética becqueriana*, Prensa Española, Madrid 1969, págs. 185-94, en particular las págs. 192-4.

28 Creo que C. Bousoño simplifica la cuestión cuando escribe "entre cada estrofa perteneciente a "despierta" y la que le sigue, perteneciente a "dormida", se establece un paralelismo conceptual que podría condensarse así: "Despierta" (intensidad); "dormida" (suavidad) (*Los conjuntos paralelísticos de Bécquer*, en D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, Gredos, Madrid 1979<sup>4</sup>, pag. 216). Para la cuestión de las fuentes de nuestra rima, véanse J. M. DIEZ TABOADA, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, C.S.I.C., Madrid 1965, en particular las págs. 73-80; DIAZ, *G. A. Bécquer*, cit., págs. 225, 253, 300, 496 y sigs.; y, finalmente, R. PAGEARD, *Le germanisme de Bécquer*, en "Bulletin Hispanique", LVI (1954), págs. 83-109.

29 Viene a cuento un brevísimo fragmento de otro texto en prosa de Bécquer, *El caudillo de las manos rojas (leyenda india)*, donde, en el canto IV, hallamos una frase semejante al v. 4 de nuestra rima, sólo que en lugar de *yo/tú* nos encontramos - como era de esperar - con *espíritu/materia*: "Cuando la materia duerme, el espíritu vela" (*Obras completas*, cit., pág. 67). Y eso precisamente cuando Siva envía a la tierra "el Sueño, hijo de la tumba", para dormir al príncipe "a las orillas del Ganges". Así es ahora cuando más hace al caso recordar que en el *Libro de los gorriones* a nuestra rima, que - repito - ocupa el lugar 63, le precede la V de la edición de 1871: "Espíritu sin nombre". Como todo el mundo ha reconocido la fuente más próxima de esta rima es un poema de J. M. Larrea, titulado justamente "El espíritu y la materia" (el poema de Larrea como fuente de la rima V de Bécquer fue señalado por W. S. HENDRIX, *Las "Rimas" de Bécquer y la influencia de Byron*, en "Boletín de la Academia de la Historia", XCVIII (1931), págs. 850-94, en particular las págs. 875-80. Véanse también DÍAZ, *G. A. Bécquer*, cit., págs. 159 y sigs., y PAGEARD, *Rimas*, cit., págs. 88-105). Con menor pertinencia, pero no sin relación alguna, merece la pena recordar que a nuestra rima le sigue la segunda de las dos únicas rimas que conservan el mismo número en el *Libro de los gorriones*, y en la edición de 1871, la LXIV: "Como guarda el avaro su tesoro", donde el poeta constata con amargura como nada de lo que pertenece a la materia, ni siquiera el dolor, se escapa a la voracidad del tiempo. Al poeta que llama a su dolor, en ausencia de éste, es el tiempo que le contesta: *¡ah, barro miserable, eternamente / no podrás ni aun sufrir!* (cf. J. M. DIEZ TABOADA, *Dolor eterno. Historia posromántica de un tema literario*, en "Iberorromania", II (1970), págs. 1-4).

30 Nótese como el número 4 y sus múltiplos constituyan el número-clave del poema. Este, de hecho, se compone de 40 versos; cada una de las nueve unidades, en que hasta el momento lo hemos subdividido, se compone de 4 versos; el verso de dos sílabas: *Duerme!* ocurre 4 veces; doce son los octosílabos, doce los endecasílabos y doce los heptasílabos: 4 en cada unidad B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> y B<sub>3</sub>.

- 31 BOUSOÑO, *Los conjuntos paralelísticos, cit.*; sobre la rima XXVII, véanse las págs. 214-8.
- 32 M. MOLINER, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid 1982, s. v. *aliento*.
- 33 Es conocido el contacto del v. 7 de nuestra rima con el soneto XXIV de la serie *Canta sola a Lisi* de F. de QUE VEDO: *Retrato de Lisi que traía en una sortija*. El contacto fue señalado por J. M<sup>a</sup> de COSSIO, *Poesía española. Notas de asedio*, Espasa-Calpe, Madrid 1952, págs. 99-101; véase, también, DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, págs. 400-403. Sobre la trayectoria literaria de la metáfora de la risa relampagueante, cf. A. PRIETO, *Sobre literatura comparada*, en "Miscellanea di studi ispanici", 14 (1966-1967), págs. 310-54, en particular las págs. 340-42, y PALOMO, *Introducción a Libro de los gorriones, ed. cit.*, págs. XXXVI-XXXVII.
- 34 BOUSOÑO, *Los conjuntos paralelísticos, cit.*, pág. 217.
- 35 Se trata de un caso concreto de lo que — en términos más generales — podríamos definir como el juego entre constantes y variables en una estructura paralelística. Para el análisis de un juego similar en un poema de Bécquer, que tenga presente sobre todo el nivel semántico, considero ejemplar el estudio de L. TERRACINI, *Volverán... pero*, en "Quaderni Ibero-Americani", *cit.*, págs. 143-51.
- 36 Cf. A. GARGANO, *Sulla "Rima" XXIX di Bécquer*, en "Strumenti Critici", XV (1981), págs. 472-84. En la nota 4 de este trabajo, confesaba que había tomado prestado el término "éxtasis" de J. GUILLEN, *Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado*, en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid 1972<sup>2</sup>, págs. 111-41. Sobre el ideal erótico de la poesía bécqueriana como "anhelo de fusión", véanse - entre otros - DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, págs. 463 y sigs., y J. C. de TORRES MARTINEZ, *La rima IX de G. A. Bécquer*, en *Estudios, cit.*, págs. 227-43, en particular las págs. 241-43.
- 37 J. CASALDUERO, *Las "Rimas" de Bécquer*, en *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid 1973<sup>3</sup>, págs. 206-18. La cita es de la pág. 207.
- 38 Merece la pena recordar que justamente a propósito de algunos versos de nuestra rima XXVII, O. Macrí estableció una profunda relación entre Bécquer y Herrera en los términos siguientes: "Para Bécquer, en calidad de *Nachtdichter*, los nexos sueño-vela, transcendencia-presencia, fantasma ideal y tiempo de puro dolor, tuvieron origen en el jefe de la auténtica escuela poética sevillana, que había restaurado el espíritu platónico del petrarquismo en la permanencia interior del alma amante, rechazando los fines impuros (místico sincretismo, comportamiento social de la "cortesanía"...)" (*Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid 1972, pág. 122; cf también la pág. 475). Sobre las relaciones Bécquer-Herrera, véase B. CINTI, *Bécquer ed Herrera*, en "Quaderni Ibero-Americani", *cit.*, págs. 152-63. Cf también F. LOPEZ ESTRADA, *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Gredos, Madrid 1972 (el cap. VIII: "Hacia las hondas raíces del platonismo") y, en último, DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, pág. 358.
- 39 Para el concepto usado, véase el primer ensayo del libro de G. AGAMBEN, *Infamia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978, págs. 5-62.
- 40 GUILLEN, *Lenguaje insuficiente, cit.*, pág. 119.