

POESÍA, POETA Y POEMA EN TRES "RIMAS"  
DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER  
("RIMAS" I, IV Y V)

Edgard SAMPER  
Universidad de Saint-Étienne. Francia

BIBLID [0213-2370 (2003) 19-1; 109-118]

*Se trata de comprender cómo, para Bécquer, a través de las Rimas I, IV y V, el yo poético percibe el mundo circundante. A partir de esa soledad primordial, esa intimidad con la naturaleza y el cosmos, es necesario traducir, en poema, esos fragmentos ínfimos de la materia poética incomprensible. Ello sólo puede concretarse con la aparición de la mujer y del amor. La poesía de Bécquer es profundamente ontológica y, en ella, encontramos huellas de neoplatonismo y panteísmo.*

*We try to describe the ways by which in Becquer's Rimas (I, IV, V) the poetical "I" perceives the world; to understand why it is necessary from that original solitude, that intimacy with nature and cosmos, to translate those very little pieces of that incomprehensible poetical matter; that it, solely, can be realized itself with the presence of woman and love. Becquer's poetical works are actually ontological; we can find in them many traces of neoplatonism and panteism.*

Yo sé un himno gigante y extraño.<sup>1</sup>

EN ESTA PRIMERA RIMA, en el primer verso y en la primera palabra, Bécquer ya parece afirmar una certidumbre que permanece sin embargo fundamentalmente individual. El dinamismo evidente del pronombre inicial "Yo" sume, con brutalidad, al lector en un mundo que aprehende el poeta de manera subjetiva y cuyo conocimiento, por consiguiente, sólo puede ser reducido y apenas transmisible. Es muy sorprendente la desproporción entre ese ínfimo "Yo" monosilábico del principio y el "himno gigante y extraño" que, mediante el encabalgamiento, se va alargando hasta el final del verso siguiente. A todas luces y desde esas primeras palabras, se caracteriza el mensaje que quiere comunicar el poeta por un divorcio con el mundo objetivo. Esta intimidad profunda, esta "noche del alma", en la que lucha el Yo solitario del poeta, acentúa y precisa la subjetividad ya enunciada. A esa noche personal, el himno gigante viene a oponer una aurora, anunciadora de esperanza, posible luz del conocimiento. Pero ese canto no es la aurora sino que se contenta con anunciarla. Además, las páginas que vamos a leer no son el himno propiamente dicho sino "cadencias", es decir unas parcelas percibidas de paso, unos fragmentos ínfimos de la materia poética, unos compases del universo recogidos por el poeta. Todo ello nos da la dimensión muy exacta de esta fe-

licidad poética que consiste en traducir, evocar o representar –incluso con torpeza– un mundo que nos resulta incomprensible.

Toda esta Rima evoca el difícil proceso que conduce a la expresión, lo que supone un combate desigual que siempre hay que volver a librar y del que sale siempre vencido el hombre. La poesía está condenada a ser definitivamente fragmentaria.

El "Yo" del principio que primero nos parecía muy solemne, hasta orgulloso, casi narcisista, y por tanto muy parecido al de los poetas románticos, no es, en realidad, sino la expresión de la gran humildad de Bécquer. En esa primera estrofa, se ha abierto un abismo entre la obra poética y lo que quería evocar el poeta. Las "cadencias que el aire dilata en las sombras" casi son la confesión de su impotencia.

El poeta romántico, que tiene fama de ser etéreo, demuestra aquí su gran lucidez, expresada por la forma potencial de la segunda estrofa: "Yo quisiera". ¿De dónde procede, pues, esa imposibilidad de traducir el mundo? ¿De una mera carencia personal o, más bien –como afirma Bécquer– la del instrumento utilizado: el idioma? Ese "mezquino idioma" sigue siendo la única arma con que el poeta tiene que luchar.<sup>2</sup> Si ese idioma parece rebelde a la obra poética, es que primero es pobre, demasiado pobre para expresar la riqueza del universo.<sup>3</sup> Notemos, de paso, que –por muy rebelde que se le parezca– ese idioma le permite sin embargo a Bécquer afirmar toda su virtuosidad mediante el encabalgamiento y el hipérbaton de los versos 5-6 que subrayan, a la vez, la posible ductilidad del instrumento y el esfuerzo del poeta que pretende someterlo a su voluntad:

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

Ese himno, sería preciso escribirlo

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

Tal exigencia de totalidad –Bécquer quisiera tener palabras que fueran, al mismo tiempo, la cosa y el conjunto de las cosas– recuerda, sin duda alguna, la de las correspondencias de la poética de Baudelaire y hasta de Rimbaud.<sup>4</sup>

La tercera y última estrofa nos conduce, por su pesimismo generalizador, a una idea de fatalidad, hasta de renuncia: "Pero en vano es luchar". Con todo, se ha cumplido el milagro de la poesía ya que, conforme se van formulando las palabras, se va escribiendo el poema. Si Bécquer se siente vencido no es sin duda alguna en lo que esperaba el lector de él sino en lo que él que-

ría expresar. Es, claro, fracaso personal pero, mediante aquella afirmación de la universalidad romántica del "Yo", se convierte en el fracaso de todos.

La única solución posible, aunque aminorada por la fórmula restrictiva del verso 10 ("apenas"), son los sentimientos; y este mundo afectivo, lo representa la mujer. Al fin y al cabo, sólo resultará posible la poesía de Bécquer en la intimidad de una confesión amorosa. La salvación del poeta es el amor.<sup>5</sup> Nos aparece menos la mujer como la poesía propiamente dicha que en calidad de cómplice del acto poético y confidente posible de la poesía.

La creación poética, pues, es un impulso paralelo al que engendra el amor. El poeta está separado de los demás por un abismo que sólo pueden salvar las palabras y sabemos ya que son incapaces de traducir su propia certidumbre. El amor es también una tentativa desesperada para vencer la soledad. Teniendo en sus manos las de la mujer amada y murmurándole al oído las "cadenas" que ha conseguido arrancar del "himno gigante", es la actitud mediante la cual Bécquer hace patente la fusión completa entre la creación poética y la confianza amorosa. Van íntimamente vinculadas las dos.

Al fin y al cabo, ¿significa todo ello que la mujer no será sino la que escucha? En realidad, concibe Bécquer el idealismo poético como la misma esencia del espíritu viril, mientras que la atmósfera que la rodea parece dimanar de este ser de carne que es la mujer. Tal es la dualidad primera que opone al hombre y a la mujer: la inteligencia y el instinto. Pero en el momento en que los opone, convierte su unión en algo indispensable para la creación poética, que sólo puede nacer de la conjunción de la idea y de la forma carnal. Por eso, en ese primer poema cuya espiritualidad y exigencia intelectual son evidentes, basta con la aparición de la mujer para que se concrete la carne misma de la poesía: "teniendo en mis manos las tuyas".

Si el poeta es espíritu poético, la carne poética es la mujer.<sup>6</sup> La poesía es amor, unión entre espíritu y carne. El peligro es que, uniendo indisolublemente la felicidad poética al triunfo del amor, hace el poeta de aquél la última oportunidad de la poesía. Si fracasa el amor, ya no hay poesía posible.

La Rima IV es una afirmación ontológica: la poesía es independiente de su posible traducción verbal, es decir, que existe independientemente del propio poeta que la capta. Para demostrar esa verdad, se vale aquí Bécquer de un estribillo, bajo la forma periódica del "metro corto": "habrá poesía". Ese verso es sobre todo la reiteración de una argumentación que se quiere lógica. Igual que las numerosas anáforas del sintagma "mientras" que abre cada verso impar, su función tiene más que ver con la argumentación que con la música.<sup>7</sup> En realidad, la melodía es casi inexistente en esta rima y hasta se puede decir que hay, en el caso preciso, una incontestable pobreza de la expresión. Pero existe una relación entre esa pobreza y el propósito de Bécquer: el poeta debe, en esta Rima IV,

apartarse de la poesía en sí para demostrar que es más importante el pensamiento que la forma. Así aparece planteado el problema desde la primera estrofa:

No digáis que agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira.

Para Bécquer, los poetas no hacen la poesía: sólo se limitan a encontrarle una expresión más o menos lograda. Esos versos recuerdan el "Yo sé" de la Rima 1. El himno queda ajeno y el poeta no transmite más que "cadencias".

La estrofa 2 estriba primero en la luz y los colores. Se solicita pues en primer lugar la percepción visual. Pero el color y la luz se manifiestan a nivel cósmico, a escala del universo. La luz irradia desde el mundo y los colores son los del universo bañado en esa misma luz. Asistimos, por lo tanto, al espectáculo del mundo.

La tercera estrofa pone de realce el aire y el elemento temporal del mundo, a través de la primavera que es, claro está, su símbolo más vital. Aparece entonces la palabra clave: "armonías". Después del sentido de la vista, en la estrofa precedente, ahora se manifiestan el olfato ("perfumes") y el oído ("armonías"). La poesía es música y, más allá de la música, es una armonía y un equilibrio. Tal percepción se aleja de la visión romántica en la que casi siempre hay una búsqueda del desequilibrio. El concepto becqueriano, al contrario, se funda en una voluntad aún muy clásica de armonía.

El fundamento íntimo del valor poético del espectáculo del mundo sigue siendo lo desconocido. Tal es el sentido de la estrofa 4 en que el mundo es misterio y enigma. Nace la poesía de ese mismo misterio. Otra vez, la actitud de Bécquer está más cerca del concepto clásico del mundo que del de los románticos. Todo ello desemboca en el problema del destino humano que aparece presente en la estrofa siguiente. El misterio se multiplica. Ninguna ciencia podrá penetrarlo totalmente pero, dentro de ese misterio y hacia ese misterio, progresa un hombre cuyo destino también es misterio. No sabe de dónde viene ni adónde va. Así pasamos naturalmente del universo a la humanidad.

El misterio del hombre se amplifica a medida que intenta hacer un esfuerzo de lucidez. En las estrofas 6 y 7, no aparece sólo lo desconocido en el origen y en el fin sino que está en el propio hombre. Estas dos estrofas van íntimamente ligadas. Se trata de un descenso del hombre en sí mismo. Pero el abismo que descubrimos no es mucho menos temible que el que habíamos encontrado en el universo, pues estamos hechos de íntimas contradicciones y puede alegrarse nuestra alma sin que rían nuestros labios:

Mientras se sienta que se ríe el alma,  
sin que los labios rían;

Todo ello plantea de nuevo el problema de la expresión: la lucha entre corazón y razón, ya presente en la Rima III, estrofa 7, que desarrolla el tema de la dualidad de la inspiración y de la razón así como del combate que se libran ambas, combate del que brotará la expresión poética.

Pero ¿adónde nos lleva ese concepto becqueriano? De un misterio a otro, ¿no va a caer el hombre en la desesperanza? Es la respuesta que nos aporta el final de esta Rima. No estamos solos en el mundo y nuestra vida es un diálogo en el que se intercambian miradas tanto como palabras. Por cierto, el otro es misterio —y misterio plural— para sí y para mí. Pero esa presencia fraternal suscita la única esperanza que tiene en jaque lo trágico; no la constituyen palabras pues no hacen los labios sino suspirar. De nuevo, Bécquer aparece lúcido y consciente también de la infranqueable barrera que representa el diálogo hablado. Todo el final de la Rima nos conduce al beso de la estrofa 8. El amor no es, pues, un fin sino un medio para que dos seres se fusionen. La posible esperanza se nutre, como en la Rima I, de la belleza femenina.

La tensión interna del poema conduce a una manifestación tímida y discreta del amor pero se caracteriza la búsqueda de la belleza por un acto fundamentalmente intelectual ya que la poesía ha venido vinculada al problema del conocimiento, lo que ya revelaba el "Yo sé" de la Rima I. Para Bécquer, no reside la esencia de la poesía en la idea de belleza —a la que se podría llegar por un proceso meramente intelectual— sino en la armonía entre belleza y sentimiento, es decir en la relación dinámica entre la belleza y el amor que permite alcanzarla.

Notemos, para terminar, el silencio que se instala en la última estrofa: en cuanto habla la mujer, o sea en cuanto habla "el otro", hay entre los dos seres algo que ya no son ellos, y que es la palabra. El amor es quizás el único medio de comunicación más allá de las palabras. Es de subrayar, por fin, que el pasar del misterio del mundo y del destino humano a la salvación por el amor no es nada artificial. Al contrario, supone una lógica interna puesto que el papel que desempeña aquí el amor —el que resulta íntimamente relacionado con la belleza— se completa y se explica por su carácter misterioso.

En la Rima V, el "Yo" omnipresente no remite al poeta ya que se termina el poema con una referencia al autor, claramente distinto del Yo que acaba de manifestarse y del que sólo es receptáculo (última estrofa).<sup>8</sup>

Este "Yo", es, en efecto, la misma poesía o, mejor dicho, el sentimiento, puesto que es amor la poesía, como ya hemos señalado. También hemos examinado la dualidad que opone la inspiración a la razón: el poeta nos había aparecido como el lugar de esa contradicción, la cual se plantea a nivel puramente subjetivo. En la Rima III —que no explicamos aquí pero que aparece fundamental desde este punto de vista— no hay finalmente ninguna percep-

ción directa del mundo.<sup>9</sup> Asoma un concepto del poeta heroico y demiúrgico del poeta que, al fin y al cabo, se ejerce en el vacío: estamos en pleno idealismo. La Rima V es también el prolongamiento de este tema. Al mismo tiempo, volvemos a encontrar lo que hemos estudiado en la Rima IV, o sea que la poesía existe fuera de su posible expresión por el arte del poeta. Son la poesía y el poeta dos entidades ajenas de cuya unión provisional nacerá la expresión poética. Sin embargo, hay en esa Rima, algo nuevo: una transición hacia lo concreto que merece un análisis más preciso.

El primer cuarteto afirma la existencia de la poesía como esencia. A continuación (estrofas 2, 3, 4), los juegos de sombra y de luz, el sol, la luna y las estrellas, la nube y el astro constituyen el marco cósmico de la poesía. De aquel cosmos inmenso y lejano, la estrofa 5 nos conduce a lo que podríamos llamar un cosmos cercano y familiar, el de la tierra a través de sus elementos esenciales: tierra y agua. Así es que va acentuándose la transición hacia lo concreto y las estrofas 6, 7, 8 y 9 nos llevarán hacia los atributos de las cosas, la percepción de los objetos y el movimiento —siendo este último lo más importante—, mediante el cual se consigue pasar al mundo animado. Con este movimiento, vemos aparecer (estrofa 10) el mundo animal que, observando una jerarquía algo simplista, conduce rápidamente al universo humano de las estrofas 11, 12 y 13. Pero hay que señalar que ese universo humano es, en primer lugar, mitológico, es decir sobrehumano y, por consiguiente, fantástico en cierta medida. Las estrofas 13, 14, 15 y 16, a primera vista remiten al cosmos, pero no se trata de una vuelta al tema inicial, pues varios términos fundamentales ponen de relieve el elemento clave que es la conciencia. Ello induce a decir, aunque no aparece la palabra *hombre* en esas cuatro estrofas, que son aquéllas en que se afirma la presencia de lo humano en ese conjunto. Por fin, las dos últimas estrofas, por una vuelta a lo abstracto favorecida por la atmósfera de las estrofas anteriores, propondrán la conclusión: dualidad del poeta y de la poesía que va junto con la relación de dependencia del primero a la segunda.

Como vemos, se trata de un poema sumamente estructurado pero intentaremos demostrar ahora que no por eso hay rigidez alguna en los detalles, ni equivalencia entre los términos de la argumentación. Más bien estamos frente a un discurso fluido cuyo desarrollo nos conduce a la abstracción después de un primer movimiento hacia lo concreto.

La poesía es espíritu cuya dimensión no se puede medir: es pues infinita. De esa indefinición de la poesía, de esa imposibilidad de darle una forma fija y, por lo tanto, una definición cualitativa, nace *ipso facto* la imposibilidad de limitarla (para decirlo así) espacialmente: está llenando verdaderamente todo el universo. Pero el punto de partida de la meditación es el vacío: "Yo nado en el vacío". Hay, a todas luces, un rechazo de lo concreto en esta afirmación idealista. Per-

mite, al mismo tiempo, el término "hoguera" del verso 2, una transición hacia lo concreto pues representa la imagen solar. En seguida, esta "hoguera" se diluye en una sustancia borrosa que la sumerge en esas "sombras" y esas "nieblas", que la aniquilan absorbiéndola. Nos damos cuenta así de lo tímida que es la actitud de Bécquer en tal proceso de concretización. El término de "hoguera", aparentemente concreto, sólo es, finalmente, la extensión de una luz que ocupa el vacío y que se diluye en incierto combate contra la sombra. Está claro que introduce el sol un elemento concreto, pero no nos dejemos engañar por las palabras: el sol no sólo es el sol. Para Bécquer, no es sólo un astro: es el símbolo de un valor poético y, en este concepto, participa de la indefinición fundamental de la poesía, por lo cual la proximidad de "hoguera" y de "vacío" deja de ser sorprendente. Existe un proceso constante de abstracción de lo concreto.

En la visión astral de las estrofas 3 y 4, volvemos a encontrar este aspecto. ¿Qué es este "fleco de oro" de la lejana estrella?, ¿esta "luz tibia y serena" de la alta luna? La poesía se apodera de cada astro y aparece así como ilimitada en la medida en que siempre considera el objeto (la luna o la estrella) sólo como una base de donde arranca a partir del punto más humilde para invadir la totalidad del universo. Al mismo tiempo no es más que una parte del objeto. Bécquer no es nunca poeta de la totalidad sino que, dentro de una cosa, aísla siempre un atributo, un elemento que acaba apareciendo como la misma esencia de dicha cosa.

Pasamos de este vasto mundo a otro más cercano: ese universo más concreto lo representan la "nieve", las "arenas", los "mares" y las "riberas", elementos todos relacionados con la esencia poética (o sea el "Yo"), y que no tienen valor en sí: sólo interesan por ser el continente de un contenido indefinible que es la poesía y que, a veces, aparece bajo forma de nieve en las cimas, otras, de calor en la arena o bien de onda en los mares, etc. La relación entre esas series de términos paralelos nos muestra que se afirma la poesía como lo más inmaterial, lo más fugaz dentro de lo concreto. Esta tendencia que impulsa al poeta a apoderarse sólo parcialmente de las cosas, lo conduce a encarnar la poesía en los atributos de los objetos "[...] nota,/ perfume en la violeta,/ fugaz llama en las tumbas,/ y en las ruínas yedra": es de subrayar que ni siquiera evoca la planta en sí, sólo la concibe como un atributo de las ruinas. Ese punto es capital porque esta "yedra" podría ser más concreta que la "llama" o la "nota". Nos percatamos, aquí, de que el proceso de abstracción va muy lejos puesto que coge lo que es abstracto en el objeto haciendo de ese objeto concreto el atributo abstracto de otro concreto que son las ruinas.

En esta estrofa 6, el mundo de los objetos está presente a través del laúd. Bécquer no respeta plan ni estricta jerarquía ya que se mezclan íntimamente la violeta (vegetal vivo) y lo inerte. A continuación, aparecen los sonidos y los movimientos, pero tampoco se conciben como sonidos o movimientos en sí:

se perciben –nada más– pues se expresan mediante verbos y no sustantivos. El sustantivo es el vocablo de la sustancia, el verbo conlleva dinamismo. Se conciben sonido y movimiento respecto a su manifestación activa y ésta sólo tiene significado en la percepción individual del hombre. Esta percepción es visual y, sobre todo, auditiva:

Yo atrueno en el torrente,  
y silbo en la centella,  
(...)  
susurro en la alta yerba,  
suspiro en la onda pura,

La musicalidad se manifiesta muy claramente en las aliteraciones así como en la oposición entre la pronunciación de los sonidos líquidos /r/ y /j/ y el silbido de los sonidos /s/ y /c/. En cuanto a la estrofa 9, que empieza por

Yo ondulo con los átomos  
del humo que se eleva

es un bello éxito plástico concentrado en una sola frase que dibuja la curva de esta ascensión del humo hacia el cielo.

Por el intermediario del movimiento que nos ha llevado al mundo animal ("los insectos vuelgan"), estamos ahora (estrofa 11) a las puertas de un mundo que puede parecer humano pero que resulta ser sobrenatural, suprahumano: un mundo de ninfas, de náyades y de gnomos. Es muy curiosa esa manera de individualizar la poesía de una forma clásica con las alegorías de las ninfas, luego romántica con las náyades (de contexto más oriental) y, sobre todo con los gnomos, que proceden de las leyendas nórdicas. Notemos, de pasada, el carácter heterogéneo del romanticismo español.

Las estrofas 13-14 y 15-16 parecen sumirnos en un universo que recuerda la cosmología primitiva del poema. En realidad, los elementos clave son los verbos "busco", "sigo" y "sé". Los tres implican la conciencia y reanudan con el tema de la búsqueda y del conocimiento. Se revela la poesía como indagación en un misterio; es el acto, el mismo movimiento por el que el espíritu afronta el problema. Así es como interviene el hombre en este universo, lo que se justifica por ser el hombre la conciencia del universo:

Yo busco de los siglos  
las ya borradas huellas,  
y sé de esos imperios  
de que ni el nombre queda.

La poesía sigue pues las huellas de esos "imperios" cuyo recuerdo ha desaparecido totalmente. Sin duda alguna, dicho término convoca a la humani-



dad. La poesía se apega primero a un pasado desaparecido, luego, al presente que ha llegado ya y que es capaz de abarcar con una sola mirada: y mi pupila abarca la Creación entera.

Pero se extiende dicho presente hasta los límites del pasado que el poeta acaba de "buscar", pues aquí no sólo se concibe la creación en su dimensión espacial sino también temporal. La poesía es capaz de percibirla en su totalidad, desde los albores del mundo hasta el momento en que estamos.

Por fin, el "Yo sé" que abre la estrofa dieciséis demuestra que la poesía se vuelve hacia el futuro y los mundos por venir. Es así una totalidad espacial y temporal la que conduce a Dios, pues El sólo puede ver, con mirada ilimitada, pasado, presente y futuro.

¿Dónde se sitúa, pues, la Humanidad? El vocablo "hombre" nunca aparece pero hemos mostrado que esta conciencia en busca de algo no podría existir fuera del hombre. Dentro de un universo en movimiento que —aunque vacío— está impregnado todo de una esencia indefinible que es poesía, dentro de un mundo en constante devenir en el que la creación todavía no está realizada sino que está realizándose, es el hombre una espera; es una presencia buscando el vínculo entre aquellos pasados desaparecidos y aquellos futuros venideros. La poesía aparece en una perspectiva de imagen bíblica, la de la escala de Jacob, como vínculo entre aquella Humanidad perdida y el misterio del universo en el que se sitúa. En esta Humanidad, sólo tiene el propio poeta una dignidad relativa: la que le confiere el ser receptáculo del mensaje de la poesía (es el "vaso" del último verso). Esto remite al concepto romántico del poeta demiurgo, aunque asume Bécquer ese papel con suma humildad. Para él, el poeta sólo tiene más memoria que los demás hombres —con tal que no llamemos memoria una simple facultad mnemotécnica sino una aptitud para revivir lo ya vivido—. No "capta" las cosas el poeta mejor que los otros seres humanos pero esas sensaciones fugaces y hasta imperceptibles que recibe y experimenta cada uno, se pierden en la inconciencia general. El poeta es capaz de recogerlas. Es decir, que la poesía, para Bécquer, es, ante todo, conciencia.

Como hemos podido comprobar a través del análisis de esas tres Rimas, la poesía de Bécquer pretende ser metafísica. Bien lo demuestra el final de la última Rima que acabamos de estudiar. La poesía se identifica con una búsqueda, una angustia, un arrebato hacia una perfección imposible. Al fin y al cabo, es la historia del movimiento que lleva al hombre hacia el mundo superior de la Idea. Aquí, se sobrepone el neoplatonismo al cristianismo. La imagen de la creación y la de la escala, prolongada por la del anillo, evocan la unión mística que viene a simbolizar el anillo, signo de los desposorios. Dios se concibe como asociado a la idea superior de la Belleza. Todo es tensión hacia un misterio que es, a la vez, idea superior de Belleza y de Amor.

## NOTAS

1. Cito por la edición de José Luis Cano. El lector podrá consultar también la edición anotada de Robert Pageard.
2. En las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer habla también del idioma que le parece "grosero y mezquino" (Carta II).
3. A ese propósito, consultará el lector el magnífico artículo del poeta Jorge Guillén.
4. Como en el soneto teórico de las "Correspondencias" que abre *Las Flores del mal* de Baudelaire, Bécquer considera que la virtud primera de la poesía moderna es poner de manifiesto las "correspondencias" entre todo lo que puede aparecer separado o alejado.
5. La poesía de Bécquer es una poesía de la mujer y hasta se puede decir que se trata de una poesía femenina como se lo puede comprobar en la corta Rima XXI: "¿qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?! Poesía... eres tú!".  
En las *Cartas literarias a una mujer* (Carta III), Bécquer afirma: "La poesía eres tú [...] porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer" (351).
6. Esta percepción de la mujer como "matriz" de la poesía, la encontramos también en la obra de Baudelaire y, más tarde, en la poesía surrealista.
7. Carlos Bousoño estudia el valor funcional de la anáfora en los paralelismos formales muy numerosos en la poesía de Bécquer (206-07).
8. Para esta Rima V, ver el excelente artículo de Marie-Claire Zimmermann. A ese "Yo" impersonal de la Rima V, Zimmermann lo llama muy justamente la "Voz poématica" que, como lo afirma la profesora: "désigne une voix humaine, s'exerçant à la diction d'un langage qui est exclusivement le poème bien délimité, donc une voix qui n'est pas celle du poète réel ou fictif mais bien celle du texte s'élevant lui-même en voix humaine, autrement dit le poème devenu parole, écriture faite pour être dite [...]" (126).
9. José Pedro Díaz analiza en parte la Rima III (334). Existe un orden que debe equilibrar la inspiración, superar su desorden y hacer que la poesía sea por fin posible.

## OBRAS CITADAS

- Bécquer, Gustavo Adolfo. "Cartas literarias a una mujer". *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1995. 345-64.
- . *Rimas*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *Rimas*. Ed. Robert Pageard. Clásicos Hispánicos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Centre de Recherches et d'editions Hispaniques de l'Université de Paris, 1972.
- Bousoño, Carlos. "Los conjuntos paralelísticos de Bécquer". *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Díaz, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Gredos, 1971.
- Guillén Jorge. "Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado". *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969. 117-226.
- Zimmermann, Marie-Claire. "Voix poématique et genèses du texte: à propos de la 'Rima V' de Gustavo Adolfo Bécquer". *Hommage à Claude Dumas, Histoire et Création*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1979. 127-34.