



Síntesis de poesía y prosa, sueño y realidad:  
“la novela lírica” de Bécquer y Nerval

Emily G. Foss

Department of Spanish & Portuguese  
University of California, Davis  
[egfoss@ucdavis.edu](mailto:egfoss@ucdavis.edu)

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:** El sueño se destaca como un elemento fundamental en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y Gerard de Nerval. Para estos autores, el sueño se define en su sentido más amplio, abarcando la imaginación, la fantasía y el mundo interior. En sus obras, el sueño no existe en aislamiento, sino que se combina con la vigilia. En algunas leyendas de Bécquer y en *Aurélia* de Nerval, hallamos dos dimensiones, una irreal y otra real. En este estudio, se analiza la creación de estos dos mundos mediante el empleo simultáneo de poesía y prosa. Ralph Freedman ha desarrollado una teoría de "la novela lírica", un género híbrido en que se entrelazan elementos poéticos y narrativos. La novela lírica tiene varios rasgos particulares, notablemente la identificación del autor con su héroe. Aquí exploraremos las afinidades entre estos dos autores a la luz de la descripción de la novela lírica articulada por Freedman y con atención a las tendencias literarias del romanticismo.

**Palabras clave:** Gustavo Adolfo Bécquer, Gerard de Nerval, romanticismo, *Leyendas*, *Aurélia*

La presencia de poesía y prosa en la misma composición artística representa una gran paradoja. Ralph Freedman ha desarrollado una teoría de lo que denomina "la novela lírica", un género híbrido en que coexisten elementos líricos y narrativos. La novela lírica se construye a base de "poetic manipulation of narrative types" (Freedman 1963: 3). En este estudio, se va a enfocar en los rasgos claves de la novela lírica destacados por Freedman y examinar cómo se aplican a algunas narraciones poemáticas románticas como son las de Gustavo Adolfo Bécquer y Gérard de Nerval, obras que desafían una categorización rígida por su combinación de poesía y prosa. Sobre la obra de Nerval se ha dicho: "*Aurélia échappe aux définitions: c'est à la fois une autobiographie romancée, un récit fantastique, un poème en prose*" (Richer 1965: x). Al superar los límites de los géneros narrativos y líricos, estos autores logran crear dos dimensiones simultáneamente. Una, la onírica se manifiesta gracias al lirismo, y se puede entender como el mundo interior de la mente humana, que funde el mundo de lo ideal, de lo fantástico y de la imaginación. La otra dimensión, la realidad, articulada con elementos narrativos de la prosa, proporciona un ángulo realista/exterior desde el cual interpretar y relacionarse con el mundo interior.

Las grandes afinidades entre Bécquer y Nerval se pueden explicar por fuentes de inspiración comunes, principalmente alemanas, y, como se irá sugiriendo, una posible influencia de Nerval en Bécquer por su combinación particular de poesía y prosa. Jorge Guillén identifica a Nerval como antecedente de Bécquer por el valor que otorga al estado onírico y al mundo interior e inconsciente del ser humano (Guillén 1962: 148). Mucho se ha escrito sobre la influencia alemana en Bécquer, especialmente respecto a Heine. Nerval fue el traductor de Heine, y curiosamente, no conocía muy bien el alemán, pero aún así fue capaz de captar el espíritu poético de la lengua, como ha escrito Heine: "Cette âme (de Nerval) était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemande, que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie" (Schneider 1922: 256). Nerval fue aficionado a muchos autores alemanes, especialmente a Hoffman (Richer xii), e hizo adaptaciones al francés de la obra de Byron (Bony 2004: 15), cuya influencia en Bécquer también se ha analizado. Bécquer leía francés (Schneider 1922: 252), y se pudo haber inspirado a través de Nerval en estas tendencias para escribir una prosa lírica. La comparación de estos autores, si no comprueba a ciencia cierta una influencia directa, ayuda a apreciar cómo el molde formal de la narración lírica posibilitó la coexistencia de lo fantástico y lo real, del mismo modo paradójico que la coexistencia de poesía y prosa suponía un nivel formal.

El género de la novela lírica se caracteriza por ser altamente reflexivo y discretamente autobiográfico. Un rasgo dominante es la presencia de un héroe que sirve como máscara de las emociones del autor. Según Freedman, "The emphasis on the protagonist as the poet's mask is inevitable in a genre which depends on the analogy between the lyrical 'I' of verse poetry and the hero of fiction." (Freedman 1963: 15). Este disfraz deriva de la búsqueda interior y alegórica del héroe (Freedman 1963: 14); una búsqueda análoga a la del autor/poeta. El ambiente, los objetos, y especialmente la naturaleza tienen una función particular en la novela lírica: la de reflejar el mundo interior del héroe y, por extensión, del autor. Freedman describe esta tendencia con la metáfora del espejo: "the relationship between the self and its world becomes that of a perceiver and his image in a mirror" (Freedman 1963: 20).

Se percibe la presencia inmediata del autor en las leyendas y en *Aurélia*. En ambas obras se escucha la voz del autor, enmascarada detrás del narrador, desde los prólogos (en el caso de las leyendas) y al principio de *Aurélia*. Los dos autores poseen una conciencia aguda del proceso creativo que comunican a sus lectores en cada momento. Un pensamiento profundamente filosófico abunda detrás de su escritura, que es más poética que filosófica. Los prólogos de las leyendas permiten a Bécquer manifestar su impulso creador y literario desde el principio y dan prioridad a la expresión poética. En el prólogo de *El rayo de luna*, Bécquer escribe: "Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa" (Bécquer 1969: 160). Nerval, asimismo, según María Luisa Belleli, "était un poète, et non un philosophe" (Belleli 1965: 328). Nerval

reflexiona sobre su escritura en *Aurélia*, en un momento explicando: “faute de mes lectures j’ai pris au sérieux les inventions des poètes” (Nerval 1965: 4). Del mismo modo, en el prólogo de *Los ojos verdes*, Bécquer intenta dar la impresión de espontaneidad: “Hoy, que se me ha presentado la ocasión, lo [el título] he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma” (Bécquer 1969: 133). En el prólogo de *El rayo de luna*, escribe: “Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad” (Bécquer 1969: 160). Es casi imposible tomar estas intervenciones meta-literarias como procedentes del narrador ficticio y no del autor como ocurre en una novela realista.

La relación de los héroes de las leyendas y el narrador de *Aurélia* cuya sensibilidad se funde con la del autor encaja dentro de los principios de la novela lírica. Para Freedman, “In most lyrical fiction, the concept of the hero presupposes the notion of the romantic protagonist and his symbolic identification with the author” (Freedman 1963: 57). Esta es una de las razones por las que agrupa *Aurélia* en el género de la novela lírica:

The notion of the passive hero as a symbolic mask of the author left its mark on the very concept of the novel of poetry...for example, Gérard de Nerval’s *Aurélia* combined the passive hero and a fluidly poetic style, its loose and dissolving form anticipating lyrical novels in the symbolist vein later in the century. (Freedman 1963: 28)

Sobre esta identificación del autor y héroe en *Aurélia*, Richer ha afirmado: “Never in the history of literature has there been a work in which the artistic and the personal have been so completely fused”, y “In it, Gérard becomes his myth” (Richer 1965: 335, 337). La relación autobiográfica se establece en Nerval desde la primera página en que escribe: “Le rêve est une seconde vie . . . Je vais essayer . . . de transcrire les impressions d’une longue maladie que s’est passée tout entière dans les mystères de mon esprit” (Nerval 1965: 2). Aquí establece la meta de su libro, de comunicar con palabras sus sueños y su vida interior. El verbo, “essayer”, implica la necesidad de un esfuerzo frente a la incompatibilidad de su experiencia y la palabra escrita, que también es la gran preocupación de Bécquer. El protagonista atribuye a una enfermedad mental el haber experimentado esta realidad alternativa, que confirma la biografía de Nerval (Bony 2004: 128-9), de acuerdo con la definición de la novela lírica como “the novel of personal confession” (Freedman 1963: 10).

La noción del “doble”, el gran tema de *Aurélia*, representa la realidad paralela de los sueños y de la locura que Nerval quiere comunicar. Bony afirma: “Nerval établit un lien entre la dualité de l’homme, la dualité du monde et la duplicité du langage et de l’écriture” (Bony 2004: 145). El narrador, que escribe en primera persona, descubre una segunda dimensión en que existe su doble:

N’avais-je pas été frappé de l’histoire de ce chevalier qui était lui-même? Quoi qu’il en soit, je crois que l’imagination humaine n’a rien inventé qui ne soi vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j’avais vu si distinctement. Une idée terrible me vint : “L’homme est double”. (Nerval 1965: 48)

El concepto del doble se correlaciona con la doble función del héroe como protagonista y como espejo del autor. La metáfora del caballero subraya la imagen del héroe y su búsqueda alegórica, que caracteriza la novela lírica.

En *Los ojos verdes*, Fernando es el retrato del héroe que se ha embarcado en una búsqueda simbólica y que su autor describe con el epíteto “el héroe de la fiesta” al principio de la leyenda (Bécquer 1969: 134). Su figura y su búsqueda se describen en lenguaje reminiscente de libros de caballerías: “caballo y jinete partieron como un huracán” (Bécquer 1969: 135). Según Benítez:

Bécquer está también hablando a sus contemporáneos, perdidos en el bajo materialismo de la vida moderna. Se dirige a ellos para recordarles que existe una vida trascendente . . . Y los impulsa a ser ellos también caballeros del ideal, sin atender a las consecuencias. En el impulso hacia el ideal está la salvación humana. (Benítez 1982: 317)

La voz poética de *Las rimas* refleja a menudo la voz y vicisitudes sentimentales del propio poeta. El crítico Palomo considera “Desde el yo del poeta, presente en el enunciado, están escritas casi todas las rimas” (Palomo 1982: 288) y que “Un yo dentro del texto, [es] identificado, por supuesto, con el yo del poeta” (Palomo 1982: 289-99). Del mismo modo, en el prólogo de *Los ojos verdes*, Bécquer se identifica conscientemente con su protagonista: “Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto” (Bécquer 1969: 133). El autor crea así un personaje que comparte la experiencia de haber presenciado estos ojos como vehículo para explorar el mundo onírico, que se podría llamar el mundo de su doble. Como hará Fernando a lo largo de la leyenda, Bécquer recurre al uso del símil frente al carácter inefable de los ojos: “De seguro no los podré describir tales como eran: luminosos, transparentes como las gotas de lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano” (Bécquer 1969: 133). Manrique, el héroe de *El rayo de luna*, también es otra

encarnación de Bécquer, y su frustración refleja la del autor frente a la dificultad de describir su mundo interior:

Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; ¡tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos! (Bécquer 1969: 161)

El arma de Bécquer para luchar contra lo inefable es la escritura, y desde el principio de *Los ojos verdes* reconoce la imposibilidad de comunicar todo lo que quiere con la pluma: “De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores” (Bécquer 1969: 133). Como Nerval, intenta cumplir su objetivo de comunicarnos la realidad alternativa del sueño, inherentemente inefable, mediante su uso del héroe como máscara.

La búsqueda externa del héroe revela otra búsqueda interior. En una novela lírica, como ha analizado Freedman, no son los personajes, los eventos o las acciones en sí lo que importa, sino lo que simbolizan, igual que en la poesía: “A lyrical poem’s form objectifies not men and times but an experience and a theme for which men and their lives, or places and events, have been used” (Freedman 1963: 2). Los objetos del mundo exterior muchas veces son espejos del mundo interior del héroe: “The hero’s time-bound adventures are transformed into a sequence of image-scenes that mirror the nature of the protagonist’s quest and represent it symbolically” (Freedman 1963: 14). En *Los ojos verdes*, Fernando emprende la búsqueda de un ideal que se va transformando a lo largo de la leyenda. Al principio, su búsqueda es inmediata y concreta: sigue un ciervo herido que huye. Los recursos retóricos de la repetición y suspensión revelan una prisa y entusiasmo juvenil cuando dice: “la primicia de mis excursiones de cazador . . . ¿Lo ves? . . . ¿Lo ves? . . .” (Bécquer 1969: 135). Luego, mientras cuenta su experiencia a Iñigo, redefine su búsqueda: “iba a sentarme al borde de la fuente, a *buscar* en sus ondas . . . no sé qué, ¡una locura!” (Bécquer 1969: 137; énfasis mío). Ahora no puede definir lo que busca, los puntos suspensivos dan a entender que el objeto de su búsqueda es inefable. La búsqueda del ciervo se ha transformado, pues, en otra búsqueda, un paralelismo deliberado.

Luego Fernando pasa a asociar el objeto de su búsqueda con un anhelo interno: “Tal vez sería un rayo de sol que serpenteó fugitivo entre su espuma . . . yo creí ver una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos. *En busca* fui un día y otro a aquel sitio” (Bécquer 1969: 138; énfasis mío). El deseo que los ojos inspiran en Fernando concuerda muy bien con la función del objeto en la novela lírica: “The ‘object’ is the catalyst through which a finite, individual self is transmuted into an infinite, aesthetic self” (Freedman 1963: 20). Hay que notar que Fernando mismo duda de si lo que ha visto haya sido una ilusión óptica, causada por la luz, o ha visto realmente los ojos verdes; el objeto se vuelve menos y menos tangible, y es, hasta cierto punto, inconsecuente; lo que permanece es su valor simbólico de lo ideal. Benítez señala que las leyendas “representan [las] positivas fuerzas del espíritu que impulsan al hombre hacia las fronteras del ideal: el amor, el arte...” (Benítez 1982: 317).

Dada la naturaleza de la novela lírica, la búsqueda alegórica del héroe refleja la búsqueda del autor. La búsqueda artística de Bécquer se refleja así en las búsquedas de Fernando y Manrique, que son también poetas en busca de lo ideal, como afirma Benítez: “El típico héroe becqueriano es el poeta (Manrique, Fernando) capaz de despreñar la limitación humana y perderse tras el ideal engañoso” (Benítez 1982: 317). Del mismo modo que en las leyendas el objeto varía pero simboliza este ideal, en la poesía de Bécquer, hay varios objetos que son manifestaciones de lo ideal: el verso, el beso, la mujer, todo es simultáneamente objeto de su búsqueda poética de dar voz a la inefabilidad de su mundo interior. Guillén destaca la relación particular entre poesía y mujer en Bécquer: “La poesía se revela como sentimiento . . . “sentimiento” quiere decir amor . . . es él quien guía al poeta hacia los dos fines superiores: por el camino supraterráneo, hacia Dios; por el humano, a la mujer” (Guillén 1962: 153); Palomo explica que: “los campos déicticos del *yo* y el *tú* se elevan sobre toda motivación referencial para pasar a simbolizar al *poeta* y a la *mujer*, donde tú es igual a *ideal* y éste se identifica -recordemos la propia teoría becqueriana- con la *Poesía*”. (Palomo 1982: 293). El color de los ojos en su leyenda recuerda la Rima XII en que alaba los ojos verdes para luego vincularlos con el arte de escribir poesía: “El verde es . . . el laurel de los poetas” (Bécquer 1969: 412-13). A juicio de Guillén, en Bécquer “el vocablo “poesía” no alude a la obra hecha por el hombre sino que en el mundo real es poético” (Guillén 1962: 151). La “poesía” en este sentido es inefable para Bécquer, y paradójicamente, lo que más anhela comunicar. Un paralelo existe entre esta noción de la poesía y la mujer inalcanzable. En la Rima XI, por ejemplo, rechaza a las primeras dos mujeres que se proponen, para aceptar la que dice:

-Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú! (Bécquer 1969: 412)

Desea solamente lo que no puede alcanzar del mismo modo que intenta comunicar lo incomunicable. Woosley, en su estudio sobre la mujer inalcanzable en las leyendas, afirma que el tema “da oportunidad al autor de indicar lo inexpresable, de evocar lo inefable, de sugerir los sufrimientos, las esperanzas, los sueños

que existen en el fondo del alma del hombre lo mismo que en la fantasía del poeta”. (Woolsey 1964: 281). Esa búsqueda de lo absoluto, reflejado en diferentes objetos, a veces se concreta en la luz blanca que aparece en los diferentes colores del espectro.

Un fenómeno similar ocurre en *Aurélia*. Al principio de la narración, el protagonista también emprende una búsqueda:

il ne me restait qu'à me jeter dans les enivrements vulgaires; j'affectai la joie et l'insouciance, je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice: j'aimais surtout les costumes et le mœurs bizarres des populations lointaines, il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal; les termes, pour ainsi dire, de ce que est *sentiment* pour nous autres Français. (Nerval 1965: 4)

El propósito de esta búsqueda no se define muy claramente y el héroe también se deja llevar locamente por el capricho. Es significativo que tiene que salir de Francia y experimentar otras culturas más “primitivas” para entrar en contacto con lo que llama su doble, o, en otras palabras, su mundo interior. Estas culturas también facilitan la revelación del mundo interior del protagonista.

El objeto de la búsqueda del héroe de *Aurélia*, como en las leyendas, se caracteriza por ser algo intangible y elusivo. El narrador sigue a una mujer cuyo aspecto se va transformando de acuerdo con el brillo de la luz: “La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en affêtes changeant . . . puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière” (Nerval 1965: 32). El lector puede percibir el movimiento ondulante de su vestido que se transfiere a ella misma y se metamorfosea: “Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur” (Nerval 1965: 34). El efecto de los juegos de luz y sombra es una técnica visual de la poesía que permite retratar el carácter intangible y elusivo de un otro mundo y unos deseos difíciles de expresar con palabras.

En este aspecto, *Aurélia* tiene muchos paralelos con *El rayo de luna*. Manrique, debido al efecto de claroscuro, cree ver una mujer flotante: “En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad” (Bécquer 1969: 164). El uso de luz y oscuridad aparece también en las rimas donde: “El *tú* es algo que huye, inaprensible, incorpóreo . . . Es sólo luz y sonido en el aire y el poeta es, entonces, el movimiento continuo de la ola” (Palomo 1982: 293). Manrique transforma esta luz en el objeto de su búsqueda: “¡Una mujer desconocida! . . . ¡En este sitio! . . . ¡A estas horas! Esa, esa es la mujer que yo busco” (Bécquer 1969: 164).

En Nerval el objeto de la búsqueda también toma varias formas y representa mucho más que una mujer singular. Al principio de la novela, Nerval nos comunica que el nombre de la mujer que ha perdido es un pseudónimo: “Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia était perdue pour moi” (Nerval 1965: 3-4). El nombre de Aurélia es inconsecuente y adquiere un valor universal porque la búsqueda del protagonista es la búsqueda alegórica de la novela lírica. En sus sueños y momentos de locura, suele percibir una mujer ideal, iluminada por un rayo de luz, que aquí se asocia con la Virgen:

Pendant mon sommeil, j'eus une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant: “Je suis la même que Marie, la même aussi que *sous toutes les formes* tu as toujours aimée . . .” Un verger délicieux sortait des nuages derrière elle, une lumière douce et pénétrante éclairait ce paradis, et cependant je n'entendais que sa voix, mais je me sentais plongé dans une ivresse charmante. (Nerval 1965: 92; énfasis mío)

María abarca todos los objetos de su amor. En otro momento, el narrador asocia a la mujer ideal con una divinidad pagana sincrética de varios arquetipos:

Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée; toutes mes aspirations, toutes mes prières, se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois sous les traits de la Vierge des chrétiens. (Nerval 1965: 102)

Asimismo, en *El rayo de luna*, Manrique vislumbra a una mujer a la luz de la luna y la interpreta como la mujer ideal y el deseo de su mundo interior: “En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, una mujer sin duda, la mujer que había visto en los Templarios, la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas” (Bécquer 1969: 165). Al final de la leyenda, se da cuenta que todo ha sido una ilusión óptica: “Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos; pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante. Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas” (Bécquer 1969: 171). Su desengaño no se limita a la pérdida de la mujer física, sino que abarca la pérdida metafórica del amor: “¡El amor! . . . El amor es un rayo de luna” (Bécquer 1969: 171), y de sus manifestaciones: “Cantigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentira todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y

vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna” (Bécquer 1969: 172). Consecuentemente, Bécquer y Nerval comunican su propia búsqueda infructuosa de lo ideal a través de la mujer como percibida por sus héroes.

Ahora que se ha establecido la función del héroe, conviene explorar los dos mundos que habitan simultáneamente y su consistencia en la novela lírica. Aunque Bécquer y Nerval crean dos mundos, real e ideal, la naturaleza de estos dos mundos y su relación entre sí se diferencian notablemente. Bécquer logra fundir el mundo ideal en el mundo real mediante su uso de sueños y supersticiones populares confirmados por testigos muy reales. El mundo irreal, en el que existe lo ideal, creado con la poesía, pasa a formar parte del mundo real creado con la prosa. En contraste, Nerval separa estos dos ámbitos en cada momento, al explicar el mundo ideal y poético como producto del sueño o de la locura del narrador. Estos dos mundos separados que coexisten a la par tienen una configuración sumamente diferente. Los héroes en *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* no pueden sobrevivir en el mundo irreal que han penetrado. No pueden refugiarse en el mundo ideal y no pueden escaparse al mundo real porque los dos mundos, al final de estas leyendas, se entrelazan completamente. En cambio, el narrador de *Aurélia* entra el mundo ideal por unos momentos breves. Su estancia es efímera, y es debida sólo a sueños o su enfermedad mental.

La novela lírica no se caracteriza por la progresión de la acción ni por una caracterización de personajes, sino por una revelación que se lleva a cabo a lo largo del proceso creativo. El proceso no es lineal, sino que algo que ya existe se desenvuelve paso a paso. Mientras que en una novela tradicional, “narrative progression is determined entirely by consecutive time”, las novelas líricas “exploit the expectation of narrative by turning it into its opposite: a lyrical process” (Freedman 1963: 7). La meta de este proceso es “to intensify feeling and theme, ordering all parts retroactively in a total image” (Freedman 1963: 6). Freedman compara la experiencia de leer una novela lírica a la de presenciar una obra de arte: “The reader approaches a lyrical novel the way an onlooker regards a picture: he sees complex details in juxtaposition and experiences them as a whole” (Freedman 1963: 6). Los elementos paradójicamente yuxtapuestos se complementan y se perciben retrospectivamente como un total (Freedman 1963: 6). En Bécquer y Nerval, se irá comentando la creación de dos mundos que se revelan simultáneamente en la mente del lector gracias al entrelazamiento de poesía y prosa.

*Los ojos verdes* se divide en tres partes que corresponden a tres etapas en que el mundo irreal se revela. La primera parte, en que el tiempo avanza rápidamente, retrata la realidad concreta de la corte y la caza, y hace mención de un mundo sobrenatural y peligroso que se puede atribuir a la superstición popular. En la segunda parte, el tiempo se vuelve más lento. El héroe ha entrado en el mundo sobrenatural e intenta explicarlo, lo cual corresponde al esfuerzo de Bécquer para comunicar lo inefable después de haberlo experimentado, como escribió: “cuando siento, no escribo” (Guillén 1962: 160). En la tercera parte, los dos mundos se funden completamente.

Bécquer emplea en la leyenda algunas de las mismas figuras poéticas que caracterizan sus rimas para crear una trayectoria que va de lo concreto a lo irreal. La influencia de la poesía alemana y la poesía tradicional popular hace que Bécquer llegue a la “incorporación de lo popular a la obra de los poetas cultos” (Díaz 1982: 278), rasgo que aprende de la poesía alemana: “Lo alemán fue así uno de los caminos que orientaron a los poetas cultos españoles de la época hacia la incorporación de la poesía popular” (Díaz 1982: 278). Pero el más influyente, Heine, Bécquer sólo lo conocía “por vía indirecta” (Feiwei 1977: 395). M. Feiwei rechaza la influencia directa de Heine en Bécquer y atribuye sus semejanzas al hecho de que Heine y otros poetas alemanes de la época eran aficionados de la poesía tradicional española. Heine tenía “una curiosidad insaciable por la historia y la literatura de los sefardíes de la España medieval” (Feiwei 1977: 408). Así que para Feiwei, la poesía alemana y la de Bécquer se nutrieron de la misma fuente. Es, sin embargo, igualmente posible que existiera un fenómeno circular: el de que la escuela poética alemana a que pertenecía Heine se apropiara de los elementos de la lírica tradicional española, y estos elementos fueran recuperados después por Bécquer, al tomar la poesía alemana como fuente de inspiración.

Feiwei señala las siguientes como las características que comparten la poesía de Heine y la lírica tradicional española: “las formas dialogadas, breves y dramáticas, el juego -retórico unas veces, efectivo otras -de pregunta y contestación, y el final brusco y truncado, que junto con el comienzo ex abrupto mencionado más arriba subraya el carácter fragmentarista” (Feiwei 1977: 408) Estas características tradicionalistas se pueden aplicar igualmente a sus leyendas. La poesía de Heine suele tener un “comienzo rápido, breve, a veces ex abrupto, que nos lleva “en medias res”” (Feiwei 1977: 408). *Los ojos verdes* comienza en medias res (incluso se empieza con un guion): “-Herido va el ciervo..., herido va; no hay duda” (Bécquer 1969: 133). La velocidad de esta parte luego se intensifica con el uso del símil para el ciervo, que huye “rápido, como una saeta” (Bécquer 1969: 134), y a Fernando y su caballo que lo siguieron, partiendo “como un huracán” (Bécquer 1969: 135). Se escucha el viento que reza al caballo y su jinete por el uso de la onomatopeya: “¡Sus, Relámpago!; ¡sus, caballo mío!” (Bécquer 1969: 136).

Este carácter fragmentario rompe la linealidad narrativa de la experiencia de Fernando. Después de partir detrás del ciervo, Fernando desaparece de los ojos del lector. Sólo conocemos su experiencia sobrenatural una vez que ha regresado del otro lado del bosque y empieza “ex abrupto” la segunda parte. Bécquer emplea el diálogo y otros recursos retóricos para que el lector vislumbre este otro mundo a través de la descripción que hace Fernando a Iñigo, el montero. Iñigo nota un cambio dramático en Fernando, y hace un retrato de él con

una estructura paralelística: “andáis mustio y sombrío” (Bécquer 1969: 135), “volvéis pálido y fatigado” (Bécquer 1969: 136). Este lenguaje metafórico sirve para describir su aspecto asombroso: “diríase que una mala bruja os ha encanijado con sus hechizos” (Bécquer 1969: 136).

La descripción poética del mundo que Fernando crea va revelando su mundo interior y el de Bécquer. Su descripción está repleta de figuras retóricas, que sirven como puente para que Iñigo capte la experiencia inefable de Fernando. Primero le dice “Tú no conoces aquel sitio” (Bécquer 1969: 137); el uso del pronombre “aquel” enfatiza la lejanía, no sólo espacial sino conceptual, del bosque. Subraya que Fernando y el montero pertenecen a mundos distintos con la comparación implícita de ambos: “recobré el ciervo que vuestra superstición hubiera dejado huir, se llenó mi alma del deseo de soledad” (Bécquer 1969: 137). Fernando invade el mundo sobrenatural que el montero, representante del pueblo, es lo bastante prudente para evitar. Se podría considerar que hay una analogía entre la entrada de Fernando, un señor de la corte, en este mundo de supersticiones, y la apropiación de formas poéticas populares por Bécquer, un poeta culto.

En su descripción, vemos una técnica de la novela lírica, que es la de reflejar el mundo interior del héroe y del escritor mediante la percepción. Freedman explica: “The hero as an aesthetic image of nature leads to the technique of *mirroring*. Since the self is the point at which inner and outer worlds are joined, the hero’s mental picture reflects the universe of sensible encounters as an image” (Freedman 1963: 21). Para Fernando, la naturaleza compadece con el ser humano: “En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre” (Bécquer 1969: 137). La repetición de “en” es análoga a la anáfora en la poesía, y sirve para detener el tiempo y subrayar que cada elemento en la naturaleza es parte de un total más grande y armonioso, universal.

Su descripción metódica del agua corriente contribuye a crear un ambiente tranquilo que posibilita la reflexión. La superficie de la fuente es “inmóvil” (Bécquer 1969: 137). El lector recuerda que es un diálogo por la palabra introductoria de la descripción de la fuente: “Mira: la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae, resbalándose gota a gota, por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna” (Bécquer 1969: 137). Hay una simetría perfecta en las imágenes de subidas y bajadas del agua: la fuente “cae” mientras las plantas “crecen”. Fernando recurre también a dos símiles, auditivo y cromático, para describir el movimiento y sonido de las gotas del agua que “brillan como puntos de oro” y “suenan como las notas de un instrumento” (Bécquer 1969: 137). Personifica las gotas, que “se reúnen”, “se alejan”, “luchan,” “y saltan, y huyen, y corren, unas veces con risas, otras con suspiros, hasta caer en un lago” (Bécquer 1969: 137); la personificación se intensifica con enumeraciones reiterativas, una característica común en sus rimas y en la poesía popular (Feiwel 1977: 408).

Después de esta descripción poética, Fernando confiesa que hay algo inherentemente inefable de su experiencia que solo logra sugerir con palabras, un eco directo de Bécquer. Intenta comunicar el sonido de las gotas en su trayectoria, con una repetición anafórica, aliteración y onomatopeyas: “susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores” (Bécquer 1969: 137). Se rinde a la inefabilidad del encantamiento que las gotas y su corriente le proporcionan: “En el lago caen con un rumor *indescriptible*. Lamentos, palabras, nombres, cantares, *yo no sé* lo que he oído en aquel rumor” (Bécquer 1969: 137; énfasis mío). La falacia patética de personificar su soledad “con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su *inefable* melancolía” (Bécquer 1969: 137; énfasis mío) nos da a entender que la naturaleza se vincula aquí al deseo de la mujer de los ojos verdes, “hermosa *sobre toda ponderación*”, que describe con dos símiles: “sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz” (Bécquer 1969: 138; énfasis mío). Fernando nos va introduciendo en el mundo que ha visitado con una descripción poética que le resulta, al final, insuficiente para comunicarlo.

La transición abrupta entre la segunda y tercera parte de la leyenda anuncia la transición de un mundo a otro. Fernando vacila entre el mundo al que pertenece y el de la mujer de los ojos verdes. Al comenzar la tercera parte, lo encontramos de repente en el lado sobrenatural del bosque. Pregunta a la mujer de los ojos verdes: “¿Quién eres tú?” Se muestra frustrado entre estos dos mundos y la separación que le impide el contacto con la mujer de los ojos verdes: “Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda” (Bécquer 1969: 139).

A continuación, el narrador describe la puesta del sol, que también marca una transición:

“El sol había traspuesto la cumbre del monte; las sombras bajaban a grandes pasos por su falda; la brisa gemía entre los álamos de la fuente, y la niebla, elevándose poco a poco de la superficie del lago, comenzaba a envolver las rocas de su margen” (Bécquer 1969: 139). Se puede observar una simetría conceptual: el sol y las sombras bajan mientras la niebla sube. El uso del imperfecto y de los adverbios “a grandes pasos” y “poco a poco” hacen que el tiempo mueva lentamente. La transición del anochecer se puede considerar un *mise-en-abîme*, en el sentido de que la naturaleza y Fernando están suspendidos entre dos etapas, dos mundos.

El estado transitorio de Fernando reflejado en la naturaleza crepuscular se repite en la siguiente escena en que se arrodilla al borde de la fuente. Hay una roca suspendida sobre la fuente, a punto de caerse. El estado de la roca es análogo al de Fernando, también a punto de desplomarse en el mundo irreal:

Sobre una de estas rocas, sobre una que parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas, en cuya superficie se retrataba, temblando, el primogénito Almenar [Fernando], de rodillas a los pies de su misteriosa amante, procuraba en vano arrancarle el secreto de su existencia. (Bécquer 1969: 139)

A nivel semántico, la repetición inicial de “sobre una” suspende la narración. El reflejo de Fernando narcisista en la fuente establece la naturaleza como espejo de su mundo interior.

La mujer ondina y la naturaleza colaboran a que Fernando caiga y entre a formar parte de su mundo acuático: “Ven; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino . . . ; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven . . . , ven . . .” (Bécquer 1969: 141). La personificación de los elementos naturales se semeja a la naturaleza de Heine, “una naturaleza animada, personificada, cómplice” (Feiwel 1977: 409). También concuerda con la doctrina de la novela lírica en que hay “a tremendous overemphasis on imagination and dream, a dissolution of the universe into signs akin to the signs of human language” (Freedman 1963: 21). La repetición de “ven” produce un efecto hipnótico: ““Ven, ven . . .” Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro” (Bécquer 1969: 141).

Mientras se avanza la noche, Fernando avanza más y más hacia la otra realidad. La noche ahora ha llegado: “La noche comenzaba a extender sus sombras; la luna rielaba en la superficie del lago; la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad . . .” (Bécquer 1969: 141). La mujer ahora forma parte de la noche, anunciando la fusión de Fernando también con el mundo inconsciente. La leyenda concluye así con su caída, anunciada en la caída de la noche: “y vaciló . . . , y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre” (Bécquer 1969: 141). Las tres partes de la leyenda representan tres etapas del paso de Fernando del mundo real al mundo irreal. En la primera, tiene los dos pies firmemente plantados en el suelo, en la segunda, vacila entre ambos mundos, ya que describe el otro mundo a Ñiño, que sirve para anclarse en el mundo real. En la tercera, pierde pie literal y figurativamente, abandonando el mundo real y la razón.

Bécquer está muy presente en toda esta leyenda como poeta y persona poética cuyo alter ego es Fernando. La poesía de la narración revela el estado interior de Fernando en cada etapa de su trayectoria. Como ha articulado Freedman, los sentimientos del héroe en la novela lírica: “are reflected in the images of nature, uniting inner and outer worlds” (Freedman 1963: 15). Respeto a la temática, es digno de notar que la promesa de un beso ha conducido a Fernando al otro mundo: la mujer “parecía ofrecerle un beso . . . , un beso . . .” (Bécquer 1969: 141). Se ha dicho que en las rimas de Bécquer, el beso, por paranomasia, señala el “verso”. Otra vez, pues, presenciamos la equivalencia entre mujer y poesía para Bécquer. La mujer inalcanzable, es, en efecto, una representación de lo ideal. La falsa promesa del beso es análoga a la falsa promesa del verso, es decir, la mujer ideal es una ilusión de igual modo que la poesía es un vano intento de comunicar el mundo interior inherentemente inefable.

Mientras que Bécquer alterna prosa y poesía, empleando los recursos poéticos propios de la poesía en las partes dramáticas, Nerval infunde a toda su prosa con un espíritu poético. Aunque logra reflejar el mundo interior de su héroe con imágenes similares a las de Bécquer, estas aparecen creadas con un lenguaje altamente poético. Nerval también recurre con frecuencia a la falacia patética, pero lo hace mediante una reflexión consciente, en vez de usar el símil y la personificación como hace Bécquer. Para retratar la gran tensión de su héroe de la vida doble del ser humano, mantiene una serie de dualidades, notablemente sueño/realidad, luz/oscuridad, tierra/cielo, y bajada/subida.

Respeto a la naturaleza y su función caracterizadora en la novela lírica, Freedman ha afirmado: “Receiving experiences and remolding them as art, the poet, or his hero, proceeds to draw his own self-portrait” (Freedman 1963: 20). El mejor ejemplo de esta percepción particular de la naturaleza ocurre en el momento en que el narrador se despierta y piensa, “pour moi se levait le soleil” (Nerval 1965: 98). Al observar el mundo natural, los “humbles insectes”, los colores, las hojas, se pregunta, “comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m’identifier à elle?” (Nerval 1965: 100). Su identificación con la naturaleza se irá amplificando: “captif en ce moment sur la terre, je m’entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs!” (Nerval 1965: 100). Las estrellas, pues, reflejan directamente el mundo interior del narrador al compartir sus sentimientos. Incluso los otros personajes a veces llegan a tener la misma función de la naturaleza:

Je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil et je vis un vieillard qui cultivait la terre. Je le reconnus pour le même qui m’avait parlé par la voix de l’oiseau, et, soit qu’il me parlât, soit que je le comprisse en moi-même, il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qui’ils assistaient ainsi. (Nerval 1965: 18)

El viejo jardinero y las aves colaboran a que se lleven a cabo las revelaciones interiores del narrador. Es interesante observar el uso de la luz y del claroscuro, que se manifiesta físicamente en la iluminación de un

rayo de sol (“une côté éclairée”) para señalar la iluminación en la mente del narrador (“il devenait clair”), su revelación intelectual. Este juego de imágenes común en la poesía es llevado aquí a la prosa.

El contraste entre luz y oscuridad es sólo un ejemplo de las dualidades que caracterizan *Aurélia*. “Aurélia” significa luz, y este atributo es un título apropiado porque la luz es iluminadora, del mismo modo que la meta de la novela lírica es la revelación. A lo largo de la novela, la luz marca la transición entre los dos mundos que el narrador habita, el del sueño/locura, y el de la vida real. En Nerval, el amanecer se vincula explícitamente con esta transición cuando el narrador, después de despertarse, piensa, “Alors je saluais cet astre [le soleil] par une prière, et ma vie réelle commençait” (Nerval 1965: 98).

Las imágenes del cielo y la ascensión, yuxtapuestas con las de la tierra y el descenso, abundan también para contrastar las dos realidades que coexisten en el ser humano en Nerval. El afán del narrador de elevarse a otro rumbo mediante el sueño se explica por el origen celeste del hombre cuando un trabajador dice: “Les hommes viennent d’en haut et non d’en bas : pouvons-nous créer nous-mêmes ? . . . croûte terrestre . . . l’art élève au plus haut point . . .” (Nerval 1965: 52). Es significativo que es el arte, o la poesía, lo que permite elevar al hombre. La novela concluye con la imagen de ascenso y descenso: “Cette nuit-là, j’eus un rêve délicieux, le premier depuis bien longtemps. J’étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel, que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre” (Nerval 1965: 112). Estas imágenes reflejan perfectamente la vacilación del narrador entre el sueño y la realidad.

Tras examinar el lado poético de la novela lírica, al explorar el lado narrativo vemos que su función es distinta en Bécquer y Nerval. La base narrativa de las leyendas y de *Aurélia* depende de alusiones a lo sobrenatural o a un mundo mítico propio de las tradiciones populares más que de una anécdota real. Mucho se ha escrito de la influencia de la poesía romántica que se nutría de la poesía popular tradicional. La de Heine que se caracteriza por la presencia de “lo sobrenatural” (Feiwel 1977: 409) también llega a Nerval. Sobre la influencia de “le monde mystérieux des ballades allemandes” en Nerval, Bony ha escrito, “La poésie allemande, c’est aussi le retour à des sources mythologiques, primitives, populaires et nationales . . . Cet idéal d’un chant populaire, ancestral, magique entrera pour une bonne part dans l’art poétique de Nerval” (Bony 2004: 29, 38). Díaz también ha establecido la influencia de “la poesía germánica” como gran factor que da lugar a “la aparición de un nuevo clima en la lírica” y al nuevo enfoque en la poesía popular española en el romanticismo español (Díaz 1982: 273). Lo popular y folklórico, además de inspirar las formas poéticas de Bécquer, también proporcionó materia temática de base narrativa para sus narraciones líricas. Es digno de notar que los romances de que se inspiran Bécquer y Nerval representan una combinación particular también de poesía y prosa, ya que su propósito es narrar una historia o una noticia en forma poética, dando lugar a un paralelo entre el romancero y la novela lírica.

Gran parte de *Aurélia* depende de las interpretaciones del narrador sobre su viaje al extranjero. Ya se ha mencionado que éste emprende una búsqueda a través de lo exótico: “je courus le monde . . . j’aimais surtout les costumes et le mœurs bizarres des populations lointaines” (Nerval 1965: 4). Las referencias a diferentes civilizaciones antiguas sirven de punto de partida para sus propios pensamientos, por ejemplo: “Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. ‘Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je’” (Nerval 1965: 48). Igual que la naturaleza, estas culturas y geografía reflejan algo ya existente en su alma. Se identifica especialmente con aquellas creencias sobrenaturales y metafísicas:

Je ne sais comment expliquer, que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec deux du monde surnatural; cela est plus facile à *sentir* qu’à énoncer clairement. Mais quel était donc cet Esprit que était moi en dehors de moi? Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystiques que les Orientaux appellent *Ferouer*? (Nerval 1965: 48)

En otro momento, el narrador se encuentra fascinado por la antigüedad y vida simple de un pueblo remoto:

Ce sont, me dit mon guide, les anciens habitants de cette montagne qui domine la ville où nous sommes en ce moment. Longtemps ils y ont vécu simples de mœurs, aimants et justes, conservant les vertus naturelles des premiers jours du monde. Le peuple environnant les honorait et se modelait sur eux. (Nerval 1965: 26)

Esta geografía, sus gentes y la naturaleza son un espejo para el mundo interior del héroe: “je compris par intuition que ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne” (Nerval 1965: 26). Es digno de notar que el narrador llega a estas revelaciones precisamente por haber salido de su país y entrado en contacto con creencias y tradiciones de pueblos lejanos. Refiriéndose a otra obra nervaliana, Bony afirma que Nerval poseía “une aspiration à l’Absolu que la société moderne ne peut plus satisfaire” (Bony 2004: 24).

La noción del “doble” adquiere más validez cuando se combina con creencias de tradiciones de civilizaciones antiguas, capaces de aceptar la duplicidad del ser humano. El doble del narrador sólo se manifiesta en momentos de sueño o locura. Nerval, que pasó una parte de su infancia en el campo, parece estar explicando la realidad alternativa que crea al dar forma escrita a sus sueños por las supersticiones y

creencias populares que reconocen otras realidades: “Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres” (Nerval 1965: 76). Aunque estas leyendas y supersticiones, sin embargo, no forman parte de la sociedad en la que vive el narrador; sí, representan una realidad colindante a su vida real.

En *Los ojos verdes* y *El beso*, Bécquer también aprovecha las tradiciones populares y leyendas folklóricas. Pero en Bécquer, las supersticiones sí forman parte del mundo del protagonista y de las tradiciones que lo rodean más que tradiciones ajenas, y tienen una presencia concreta, confirmada por amplios testigos. La colección se llama *Leyendas*, una palabra que da base al origen oral y popular del relato. En Bécquer, pues, lo imposible se hace posible por la credibilidad que llevan las supersticiones en el pueblo. Lo fantástico en las leyendas adquiere una cierta verosimilitud porque goza de un cierto grado de credibilidad en las tradiciones del pueblo.

Una manera de dar credibilidad a acontecimientos mágicos es la presencia de personajes secundarios, a veces tipificados, que sirven de testigos o articulan lo irreal en forma de creencias populares. Estos personajes secundarios interpretan los acontecimientos muchas veces fantásticos desde el ángulo de la realidad. En Nerval, sirven para separar la realidad del mundo interior del héroe, mientras que en Bécquer, su presencia hace lo fantástico verosímil.

Sobre los personajes en las leyendas, Benítez ha observado: “Como son símbolos, los personajes no presentan contradicción en sí . . . Pinta sin embargo con mucho más detalle los personajes secundarios, casi siempre tipos costumbristas” (Benítez 1982: 319). Lo que parece imposible, o que el lector percibe como sueño o ilusión del personaje principal, es concretizado por la presencia de otras personas que observan el fenómeno o confirman su existencia en la tradición oral. Un ejemplo es el montero Iñigo en *Los ojos verdes*. Es Iñigo quien explica la superstición: “es imposible pasar de este punto . . . esa trocha conduce a la fuente de los Alamos: la fuente de los Alamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento” (Bécquer 1969: 134-135).

Fernando e Iñigo son opuestos: Fernando es un marqués, representando la corte y la civilización, mientras que Iñigo es humilde y ha vivido en “las faldas” del monte (Bécquer 1969: 136). Los dos mundos a que pertenecen se funden una vez que Fernando entra en el bosque. Al contar su experiencia al montero, Fernando busca reafirmar lo que ha visto: “Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura que, al parecer, solo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella” (Bécquer 1969: 136). Iñigo cumple con su deber y cuando Fernando titubea ante lo inverosímil de los ojos: “los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos . . .”, el montero interviene, “-¡Verdes!” (Bécquer 1969: 138). El hecho de que Iñigo sabe de antemano el color de los ojos, y el hecho que Fernando los ha visto sin conocer esta tradición, confirma la realidad del acontecimiento misterioso. El montero, sus padres, y toda la tradición oral colaboran para que la experiencia aparentemente fantástica de Fernando se haga concreta y real cuando Fernando le pregunta, “¿La conoces?”, e Iñigo responde: “¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color” (Bécquer 1969: 138). Al dialogar y dar forma expresiva a su experiencia, frente a un testigo, Fernando descubre que su experiencia no ha sido enteramente un sueño: “Por último, una tarde . . . yo me creí juguete de un sueño . . . ; pero no, es verdad; le he hablado ya muchas veces como te hablo a ti ahora . . .” (Bécquer 1969: 138).

El capitán en *El beso* tiene una experiencia sobrenatural similar, que es más tarde confirmada por la verdad folklórica y sus testigos populares. La leyenda se sitúa en el contexto histórico de la Guerra de la Independencia: “cuando una parte del ejército francés se apoderó a principios de este siglo de la histórica Toledo . . .” (Bécquer 1969: 275). Este referente histórico aparece ya fantaseado por la tradición oral: “entraron en la ciudad hasta unos cien dragones [el ejército] de aquellos-altos, arrogantes y fornidos-de que todavía nos hablan con admiración nuestras abuelas” (Bécquer 1969: 275). En otro momento, se confirma la veracidad de esta historia, que es “tan verídica como extraordinaria” (Bécquer 1969: 279), mientras que a la vez se reconoce su carácter increíble.

El capitán se aloja en una iglesia con los otros soldados, y una noche se le aparece una mujer misteriosa y sobrenatural. La credibilidad del capitán se pone en duda en sus descripciones de esta mujer: “A la dudosa luz de la luna que entra en el templo por el estrecho ajimez del muro de la capilla mayor vi a una mujer arrodillada junto al altar” (Bécquer 1969: 281) y: “El insomnio junto a una mujer bonita no es seguramente el peor de los males” (Bécquer 1969: 280). El insomnio del capitán y la falta de luz pueden contribuir a que la visión de la mujer haya sido producto de su imaginación, un sueño, o una ilusión óptica. La reacción de los otros soldados alterna entre curiosidad y termina en incredulidad total. Después de empezar la narración, estos lectores internos, los oficiales, “se miraron entre sí con expresión entre asombrada e incrédula” (Bécquer 1969: 281). Pero uno de los compañeros, que “comenzando por echar a broma la historia, había concluido interesándose en su relato”, hace preguntas para aclarar el caso: “¿Cómo estaba allí aquella mujer? ¿No le dijiste nada? ¿No te explicó su presencia en aquel sitio?” (Bécquer 1969: 282) que el capitán no puede responder. El mismo reconoce que su visión parece imposible: “Yo me creía juguete de una alucinación . . . Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa, que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna” (Bécquer 1969: 282). Cuando confiesa que la mujer, “era . . . de mármol” (Bécquer 1969: 282), su experiencia no se toma en serio:

“Al oír el estupendo desenlace de tan extraña aventura, cuantos había en el corro prorrumpieron en una ruidosa carcajada” (Bécquer 1969: 283); en seguida se subraya el carácter ficticio de su relato: “acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea” (Bécquer 1969: 283).

A continuación, a ser testigos de algo tan irreal, los compañeros del capitán ceden a la verosimilitud de lo que parece sueño. La noche siguiente, la aparición se convierte en una experiencia colectiva: “vieron, en efecto, la imagen de una mujer tan bella, que jamás salió otra igual de manos de un escultor, ni el deseo pudo pintarla en la fantasía más soberanamente hermosa” (Bécquer 1969: 286). Cuando uno de ellos exclama: “-En verdad que es un ángel-” (Bécquer 1969: 286), todos comparten la misma reacción: “una exclamación de asombro se escapó involuntariamente de todos los labios” (Bécquer 1969: 286). Hasta este momento, los soldados sólo atestiguan la belleza extraordinaria de la mujer, que es de piedra. Pero al final de la narración son los acontecimientos sobrenaturales e imposibles que han pasado los que forman parte del mundo real.

Además del uso de testigos que permiten que el mundo sobrenatural se integre en el mundo real, Bécquer emplea otro tópico folklórico, el del convidado de piedra, de larga tradición medieval. En su estudio sobre el drama de Tirso, Daniel Rogers explica que esta figura proviene de tradiciones folklóricas, y que existe en leyendas españolas y romances que tratan el tema del convite entre un vivo y un muerto (Rogers 1977: 17). La trama consiste en que “a young man invites a dead ‘man’, generally a skeleton or a Skull, to supper”, dando lugar a que al final, el hombre joven “learns to show more respect for the dead” (Rogers 1977: 18).

El capitán, “nuestro héroe . . . joven” (Bécquer 1969: 278) invita a los soldados a un banquete en la capilla: “El capitán, que hacía los honores de su alojamiento con la misma ceremonia con que hubiera hecho los de su casa, exclamó, dirigiéndose a los convidados: -Si gustáis, pasaremos al *buffer*” (Bécquer 1969: 286), evocando, con el uso de la palabra “convidados” la cena de *El burlador de Sevilla* (cuyo segundo título es *El convidado de piedra*). Lo absurdo de la situación se subraya en otro momento: “-¡Por quién soy- exclamó uno de los convidados, tendiendo a su alrededor la vista-, que el local es de los menos propósito del mundo para una fiesta!” (Bécquer 1969: 285).

El muerto invitado toma la forma de la estatua del guerrero, el esposo de la mujer representada en la estatua de la leyenda. De acuerdo con el tópico, el capitán le falta el respeto: “llevóse la copa a los labios y, después de humedecérselos en el licor que contenía, le arrojó el resto a la cara” (Bécquer 1969: 288). También uno de sus compañeros evoca la tradición donjuanesca cuando advierte al capitán, “Cuidado con lo que hacéis . . . Mirad que esas bromas con la gente de piedra suelen costar caras” (Bécquer 1969: 289).

El capitán ignora los avisos de sus compañeros y se acerca a la estatua de la mujer para besarla, cediendo a lo sobrenatural:

Los oficiales, mudos y espantados, ni se atrevían a dar un paso para prestarle socorro. En el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil vil guerrero levantar la mano y derribarlo con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra. (Bécquer 1969: 290)

Con los testigos que observan este castigo, reminiscente del de *El burlador de Sevilla*, Bécquer refleja la reacción que espera de sus lectores, que tienen que asimilar la presencia del sobrenatural en el poético ambiguo de la leyenda histórica; una verdad que no se puede explicar por el sueño o la locura, sino por el mundo de la leyenda.

Mientras que lo fantástico y lo real parecen fundirse en *Los ojos verdes* y *El beso*, gracias a estos elementos narrativos, en *Aurélia* el sueño y la realidad quedan más claramente demarcados. En Nerval, el mundo irreal que se ha creado con un lenguaje poético siempre se explica lógicamente, o por sueño o por la locura del narrador. Los personajes secundarios en *Aurélia* sirven para devolver al héroe al mundo real y aclarar los acontecimientos para el lector. En un momento, el narrador está en la calle y parece que hay amenaza de una inundación. Echa un anillo en el agua y se detienen las aguas: “vers le même moment l’orage s’apaise, et un rayon de soleil commença à briller. L’espoir reentra dans mon âme” (Nerval 1965: 90). Aunque da la impresión que el narrador ha sido capaz de cambiar el tiempo, pudo haber sido una simple coincidencia, o pudo haber sido una impresión de su imaginación, ya que en la novela lírica, como dice Freedman al referirse a la obra de D.H. Lawrence, “imagination is rendered as ‘fact’” (Freedman 1963: 40). Inmediatamente después, el contacto con sus amigos separa su fantasía de la realidad. Se revela que hubo una fuerte lluvia: “J’arrivai chez George à l’heure précise et je lui confiai mon espoir. J’étais mouillé et fatigué” (Nerval 1965: 90). A continuación, se nos da a entender que el narrador estaba confuso al asociar la lluvia con el efecto de su anillo en pararla porque es trasladado a un manicomio. Reconoce su pérdida de contacto con la realidad: “Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout avait été pour moi qu’illusions jusquelà” (Nerval 1965: 94). En otro momento de estancia en una clínica, emerge la explicación de sus alucinaciones: “Telle fut cette vision, ou tels furent du moins les détails principaux dont j’ai gardé le souvenir. L’état cataleptique où je métais trouvé pendant plusieurs jours me fut expliqué scientifiquement” (Nerval 1965: 28).

En la novela lírica, el héroe sirve como máscara para el del autor, y en este aspecto ambos Bécquer y Nerval crean en las obras analizadas un héroe capaz de reflejar su mundo interior. En Bécquer, la sensibilidad del héroe aparece presentada indirectamente por el narrador omnisciente que narra objetivamente los acontecimientos mientras ocurren. En Nerval, el narrador es el protagonista, que narra retrospectivamente. Shoshana Feldman explica: “Le héros est un ‘fou’; le narrateur, un homme qui a recourvé sa ‘raison’. Le héros est un dormeur, livré aux apparitions du sommeil; le narrateur, un homme éveillé. Le héros vit la folie au présent; le narrateur la raconte après coup, il est décalé du héros dans le temps” (Citado en Bony 2004: 144). Nerval separa a este narrador maduro del protagonista joven, aunque son la misma persona, y esta separación también le ayuda a distinguir entre el sueño/la locura y la realidad. El narrador de Bécquer se encuentra muy cerca de sus protagonistas, como ha dicho Benítez, “la cercanía del narrador les confiere simpatía humana” (Benítez 1982:317). Al final de *El rayo de luna*, el narrador concluye que “Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio” (Bécquer 1969: 172). En contraste con el narrador que reconoce su propia locura en *Aurélia*, el narrador de las leyendas convalida lo que parece sueño o locura por parte de sus protagonistas.

En *Aurélia*, reconocer el sueño por lo que es divide lo irreal de lo real. El sueño siempre es sueño, y se nos destaca con claridad los momentos de despertar y de dormir. Después del episodio de la inundación, el narrador indica, “Je changeai de vêtements et me couchai sur son lit. Pendant mon sommeil, j’eus une vision merveilleuse” (Nerval 1965: 90). El sueño, como la locura, se explica de una manera científica y autoconsciente, evidente también cuando el narrador reflexiona sobre el sueño: “Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu’on ait souvent la perception d’une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes” (Nerval 1965: 32). A juicio de Bony, “Grâce à ce double point de vue sur le monde de rêve, le narrateur peut conserver son indépendance et son objectivité, son recul par rapport aux événements” (Bony 2004: 145). La realidad y el sueño son, en efecto, representados como dos espacios independientes.

Pese a la demarcación clara entre realidad y sueño, el espacio del sueño ocupa una parte esencial de la experiencia del narrador: la conciencia de este otro mundo le permite explorar el mundo de su doble y vivirlo fugazmente. El sueño en *Aurélia* es una vivencia como la de la lucidez: “Ici a comencé pour moi ce que j’appellerai l’épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double” (Nerval 1965: 10). La felicidad que el narrador experimenta en sus momentos de sueño persiste después que se ha despertado. En su último sueño, reflexiona que “La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux. Le jour commençait à poindre” (Nerval 1965: 112). Insiste en agarrar estos momentos de felicidad, aunque sean efímeros, y siente la necesidad de dar pruebas tangibles a la existencia vivida en sus sueños. A continuación, piensa: “Je voulus avoir un signe matériel de l’apparition que m’avait consolé, et j’écrivis sur le mur ces mots: ‘Tu m’as visité ce nuit’” (Nerval 1965: 112). La necesidad de hallar un signo de conexión entre sueños y la realidad de la vigilia, no deja que estos dos mundos se mantengan en distintas esferas que constituyen la existencia del ser humano.

Lo irreal en coexistencia con el mundo real alude al intento de coexistencia entre poesía y prosa en la novela lírica. Este tipo de narración poemática le permite a Bécquer y Nerval alargar su laconismo de impresiones de poeta en una narración. Mediante la poesía, crean un mundo que se puede describir como irreal, sobrenatural, y onírico. Bécquer emplea figuras poéticas, mientras que Nerval escribe en prosa altamente poética. El mundo onírico refleja el mundo interior del héroe, y por extensión, del propio autor que anhela comunicar lo inefable y fantástico. Gracias a la prosa y secuencia narrativa, sus novelas tienen una base en el mundo real. Entre las afinidades entre los dos autores son especialmente llamativos los rasgos de su lenguaje poético, la perspectiva proporcionada por los personajes secundarios, y el uso de material folklórico y de la tradición popular. El mundo sobrenatural en Bécquer se integra sin fisuras en el mundo real, gracias a la presencia de personajes que confirman la realidad de este universo magnífico. Pero, el héroe no puede sobrevivir una vez que estos dos mundos se funden. Nerval expone el doble aspecto de la existencia del ser humano, que su protagonista ve reflejado y confirmado en las tradiciones de otras culturas. En vez de fundir los dos mundos que habita su protagonista, Nerval los yuxtapone por su uso de testigos y por la separación entre el narrador y su protagonista en el tiempo. El héroe en *Aurélia* vislumbra lo ideal en sueños y momentos de locura, mientras que Fernando y el capitán lo experimentan como parte de la vida real. Estas novelas líricas representan una revelación de la conciencia de sus poetas/autores, que también pertenecen conscientemente a los dos mundos de sus héroes.

## Obras citadas

Bécquer, Gustavo Adolfo (1969). *Obras completas*. Decimotercera edición, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Madrid: Aguilar.

Benítez, Rubén (1982). "Estructura, temas y personajes en las "Leyendas"". *Historia y crítica de la literatura española*. Dir. Francisco Rico. Volumen V: Romanticismo y Realismo al cuidado de Iris M. Zavala. Barcelona: Editorial Crítica, 315-19.

Belleli, María Luisa (1965). Resumen de "Dramma e linguaggio in *Aurélia*". *Aurélia ou le rêve de la vie*, de Gérard de Nerval. Ed. y intro. Jean Richer. Paris: Minard, 326-328.

Bony, Jacques (2004). *L'esthétique de Nerval*. Paris: Eurédit.

Díaz, José Pedro (1982). "El ambiente prebequeriano". *Historia y crítica de la literatura española*. Dir. Francisco Rico. Volumen V: Romanticismo y Realismo al cuidado de Iris M. Zavala. Barcelona: Editorial Crítica, 273-279.

Feiwei, M. "Bécquer, Heine y la tradición poética", *Revue de littérature comparée*, 1977, 51:3, 395-416.

Freedman, Ralph (1963). *The Lyrical Novel*. Princeton: Princeton U. Press.

Guillén, Jorge (1962). *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*. Madrid: Revista de Occidente.

Nerval, Gérard de (1965). *Aurélia ou le rêve de la vie*. Ed. y intro. Jean Richer. Paris: Minard.

Palomo, María del Pilar, Edmund L. King y Gabriel Celaya (1982). "Claves de las "Rimas"". *Historia y crítica de la literatura española*. Dir. Francisco Rico. Volumen V: Romanticismo y Realismo al cuidado de Iris M. Zavala. Barcelona: Editorial Crítica, 286-300.

Rogers, Daniel (1977). *Tirso de Molina, El burlador de Sevilla*. Critical Guides to Spanish Texts, vol. 19. London: Tamesis.

Schneider, F. "Gustavo Adolfo Bécquer and his Knowledge of Heine's 'Lieder'". *Modern Philology*, 1992, 19:3, 245-56.

Woolsey, Wallace. "La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer", *Hispania*, 1964, 47:2, 277-81.

© *Emily G. Foss* 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/nlirica.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

