

Trabajo Bécquer

Intro.

Trabajar a Bécquer hoy en día puede resultar un tópico ya que es uno de los escritores de habla hispana más conocidos leídos de la historia, no hay niño en España que no haya leído sus rimas o leyendas en algún momento de su escolaridad. Pero a fin de cuentas el imaginario colectivo de las personas se crea alrededor de los tópicos. Son nuestras piedras angulares sobre las que operamos con nuestros horizontes de expectativas y construimos nuestras identidades. Y no hay nada más agradable que saborear cada palabra y cada cuento que el escritor decimonónico nos dejó; sin preocuparnos de la categorización académica que se le haya podido dar. Entrar en ese debate por un principiante sería como meterse en camisa de once varas así que trataremos los epítetos *Romántico, postromántico, modernista, decadentista...* como casilleros en los que nos gusta meter el libro de forma ordenada con el único fin de poder volver a encontrarlo rápidamente.

Este trabajo versará esencialmente sobre el oscurantismo en Bécquer, mentira, tratará los puntos oscuros y tenebrosos de sus leyendas tanto desde el punto de vista semántico como el formal y por supuesto con la relación innegable con las corrientes y obras del 19 e incluso con ciertos posibles orígenes germánicos. Concretamente dos leyendas configuran el eje de este análisis: *el beso* y *los ojos verdes*; en las que ya a simple vista, o más bien, a simple lectura, se aprecia el carácter oscuro de la prosa becqueriana; aceptando la palabra *oscuridad* con sus acepciones sinonímicas de *tinieblas, carencia de luz, miedo, terror*, etc. Con espacios compartidos con el romanticismo y con el decadentismo, el binomio de Eros/Tánatos presente en los escritos en ese concepto sublime del triángulo de amor bizarro formado por el amor, la belleza y la muerte. **(acabar la introducción llenando mínimo una página más)**

Los ojos verdes

Esta leyenda arranca con una de las técnicas recurrentes de Bécquer que consiste en comenzar el relato con una introducción que nos traslada al tiempo del autor y da la impresión de alejar al lector del tiempo poético del cuento, algo aparentemente paradójico pero que en realidad sirve para reforzar la sensación de terror a lo largo del relato, es decir, el narrador se acerca al lector poniéndose en una situación temporal parecida queriendo mostrar su inicial incredulidad, para acabar mostrando que pese a todo él también acabó creyendo la historia, haciendo de sí mismo

un personaje más del relato, un receloso que acaba creyendo. Así lo explica el especialista en Bécquer Russell P. Sebold en (Bécquer cuentista):

“Pues bien, en estos brevísimos apartados se prepara al lector para su propia entrega a la visión sobrenatural, porque es precisamente ahí donde por primera vez vemos al autor ceder ante el horror, un hombre por otra parte culto, materialista nada supersticioso del siglo XIX y quien, además, ha investigado el folclore y las supersticiones populares en forma científica (Bécquer se presenta en muchas leyendas como folclorista y encuestador que busca las fuentes de sus leyendas en su lugar de origen). Lo que nos insinúan tales introducciones es: si tal hombre se deja llevar por su pavor ante aquello mismo que procuraba explicar en forma científica, ¿qué vergüenza hay en que nosotros, meros lectores laicos, temblemos un poco?”¹

Insinuación muy acertada la del profesor Sebold al dilucidar el efecto de la técnica por Bécquer realizada. Aunque se refiera en caso concreto a la leyenda de *El monte de las Ánimas*, la explicación es perfectamente extrapolable al resto de leyendas que con la introducción en tiempo del autor empiezan. En el caso de *los ojos verdes* hallamos, además, una confesión “Hace ya mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título”, remitiendo al proceso de creación del escritor en el que deja mostrar que la leyenda pudiera ser una invención suya añadiendo “y luego he dejado a capricho volar la pluma”; pero no, hay una enumeración de ritmo ternario en los verbos de las tres siguientes frases que progresivamente aleja al lector de la idea de la invención y lo acerca a la veracidad: “yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda” el propio autor duda, cree haberlos visto, luego “No sé si en sueños, pero yo los he visto” pasa del mundo de las dudas y del terreno onírico a modo de justificación al terreno de la seguridad con la conjunción adversativa “pero” seguida del pronombre personal de primera persona que perfectamente podría haber sido omitido; el hecho de poner el “yo” otorga contundencia y seguridad al hecho de haberlos visto, el autor los ha visto. Posteriormente escribe “De seguro no los podré describir tal cual ellos eran: luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano”, aquí la progresión verbal finaliza con el verbo ser, implica la existencia. Así pues la enumeración verbal demuestra una introducción al misterio en la que el lector llegue, como explicaba el profesor Sebold, que consiste en identificarse con el autor incrédulo que pasa de creer a ver y de ver a cerciorarse de que existen. El lector así pasa, gracias a esta introducción, del presente del autor, que puede ser perfectamente extrapolable a cualquier época, al tiempo del relato al que ha entrado de forma progresiva con unas simples líneas. Son unas líneas en las que el espectador de esta historia acaba por estar preparado y con

1 Sebold, Russell P.: Bécquer, cuentista.

la mente abierta. “La propia estructura de la leyenda responde a la necesidad de quebrar la resistencia del lector a creer en la maravilla”². Esta noción que apunta Russell P. Sebold entraña mucho más de lo que a simple vista parece. Está entrando de lleno en una de las características principales teóricas del siglo XIX, en esa “fin du monde” de la que habla el escritor alemán Hans Hinterhäuser. Muchos autores plasmaron de diferentes maneras un vacío existencial en el ser humano. Y si bien Sebold habla de una resistencia a creer en la maravilla, como bien hemos aprendido del significado de belleza en el romanticismo, también está la otra cara de la moneda, en la que sin lugar a dudas, hay una fascinación y una necesidad de creer en la maravilla. Sebold también ahonda en el vacío existencial que caracterizó el siglo XIX a la par que se apoya en Lovecraft para dilucidar el origen del miedo en el ser humano, el origen del terror:

Según Lovecraft, persiste hasta nuestra época, como rasgo congénito de la naturaleza humana, un primitivo temor cósmico, nacido en aquellos primeros tiempos del hombre en que se creía que todos los peligros tenían misteriosas causas sobrenaturales. El novelista y cuentista español Pedro Antonio de Alarcón se anticipa a Lovecraft llevando aún más lejos los orígenes de ese primitivo temor cósmico, pues lo explica por «alguna relación sobrenatural anterior a la vida terrena» (en el cuento fantástico *La mujer alta*). De este instintivo pavor inherente a la raza se nutrían las supersticiones en el mundo occidental preilustrado; pero lejos de sentirse aliviados por la refutación científica de las seculares brujerías, los antiguos crédulos eran conscientes de un vacío en su viejo esquema existencial y, curiosamente, sentían en el alma un fuerte apetito de terrores.

El vacío que llena los cuerpos del fin de siglo ha sido muy bien trabajado por Hans Hinterhäuser en el capítulo *el retorno de Cristo* de su libro *Fin de siglo: Figuras y Mitos*. Hay que recordar que es más o menos en ese periodo cuando Nietzsche escribió la famosa frase de “Dios ha muerto”³. Según explica el Hinterhäuser, el fin de siglo se concibió para muchos como una “fin du monde”, debido entre otras cosas a una pérdida de la fe. Ello suscitó una moda del ocultismo y el espiritismo, todo lo relacionado con la temática sobrenatural. El propio Dorian Grey que creará posteriormente Oscar Wilde sabrá conjugar todas estas cosas. La perspectiva pesimista con la que se auguraba el Fin de siglo y sus temerosos presentimientos

² Sebold, Russell P.:

³ Cabe destacar que fue Zaratustra, el personaje de la obra *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, Friederich 18..) quien formula esas palabras. Aunque con esas palabras no está refiriéndose exclusivamente a Dios sino a la filosofía y la razón. Así como Hans Hinterhäuser también utiliza la figura de Cristo metafóricamente, para referirse al renacer de la esperanza humana.

confluirían en la gran corriente de la decadencia. Sentimientos que proceden del romanticismo según el teórico alemán:

También el sentimiento de decadencia le llegaba de muy atrás al Fin de siglo: del romanticismo, del redescubrimiento de la época declinante del Imperio romano, de la crítica de Baudelaire a la civilización democrática, de las teorías raciales de Gobineau, de la filosofía de Shopenhauer (que encontró eco en Francia a partir de 1870)... Este sentimiento de decadencia se nutría de la decepción causada por el fracaso de numerosas revoluciones, así como del paralelismo establecido entre el segundo Imperio de Napoleón III y la Roma de los últimos emperadores; los estudios en torno a problemas de herencia, degeneración y enfermedades de la voluntad, parecieron confirmar este sentimiento, que terminó por desembocar en la pose decadente de desear una bella muerte.

Como se verá más adelante, esta leyenda también desemboca en la pose romántico-decadentista de desear la bella muerte.

Una vez acabado el prólogo del cuento la narración arranca con un comienzo *in medias res* con el fin de incrementar la expectación a través de un diálogo

-Herido va el ciervo..., herido va... no hay duda. Se ve el rastro de la sangre entre las zarzas del monte, y al saltar uno de esos lentiscos han flaqueado sus piernas... Nuestro joven señor comienza por donde otros acaban... En cuarenta años de montero no he visto mejor golpe... Pero, ¡por San Saturio, patrón de Soria!, cortadle el paso por esas carrascas, azuzad los perros, soplad en esas trompas hasta echar los hígados, y hundid a los corceles una cuarta de hierro en los ijares: ¿no veis que se dirige hacia la fuente de los Álamos y si la salva antes de morir podemos darlo por perdido?

En esta breve introducción *in medias res* se da las claves que configurarán el relato. Por un lado se trata de un joven señor que aparenta encarnar las virtudes del héroe medieval, esa capacidad que tenían los jóvenes caballeros que superaban al resto de los mortales. Por otro lado se habla del patrón de Soria, por lo que ya tenemos el lugar donde transcurre la acción. También se cita la fuente de los Álamos que será el nudo de la historia ya hace que el lector se pregunte por qué motivo al alcanzar dicha fuente el ciervo herido ya no podrá ser encontrado. Y no debe uno olvidar de que se trata de una cacería, que puede ser casualidad o no, pero lo cierto es que si bien los personajes andan cazando un ciervo nada más empezar, también toda la leyenda será la historia de una cacería; pero esta vez será el joven señor quien será la presa. Por lo tanto, resumiendo, hay una cacería que sería el marco de la historia, un lugar que son los montes de Soria (concretamente del Moncayo), un protagonista que es el joven señor y un planteamiento del misterio que es la fuente de los Álamos. Todo ello condensado en unas brevísimas líneas.

La explicación del nudo de la acción llegará unos pocos párrafos más tarde, donde aumentará el misterio:

-Señor -murmuró lñigo entre dientes-, es imposible pasar de este punto.

-¡Imposible! ¿Y por qué?

-Porque esa trocha -prosiguió el montero- conduce a la fuente de los Álamos: la fuente de los Álamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento. Ya la res habrá salvado sus márgenes. ¿Cómo la salvaréis vos sin atraer sobre vuestra cabeza alguna calamidad horrible? Los cazadores somos reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Fiera que se refugia en esta fuente misteriosa, pieza perdida.

Así acaba de plantearse el misterio que envuelve a la fuente de los Álamos a la par que presenta al personaje sobrenatural del que todos los habitantes del Moncayo tienen miedo. Un espíritu del mal que habita las aguas de dicha fuente. Pero la juventud y la falta de credulidad del joven señor de Íñigo hará que surja la necesidad de hallar a su presa por un lado y de hacer nacer la curiosidad en el lector:

-¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánimo en manos de Satanás, que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador... ¿Lo ves?... ¿Lo ves?... Aún se distingue a intervalos desde aquí; las piernas le fallan, su carrera se acorta; déjame..., déjame; suelta esa brida o te revuelvo en el polvo... ¿Quién sabe si no le daré lugar para que llegue a la fuente? Y si llegase, al diablo ella, su limpidez y sus habitantes. ¡Sus, Relámpago!; ¡sus, caballo mío! Si lo alcanzas, mando engarzar los diamantes de mi joyel en tu serreta de oro.

El ímpetu del joven protagonista lo impulsa a las fauces de la fuente, pero en un giro narrativo del autor, en lugar de seguir la historia con lo que sucede al señor, se centra en las palabras de Íñigo:

-Señores, vosotros lo habéis visto; me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerlo. Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el montero con su ballesta; de aquí en adelante, que pruebe a pasar el capellán con su hisopo.

Dejando así al lector con el anhelo de saber lo ocurrido, con una incrementación notable de las ganas por conocer la historia. Y es justo en este punto álgido del relato cuando Bécquer decide acabar el capítulo. Con un notable pico de tensión al final si trabajáramos con una hipotética gráfica que midiera la tensión del relato. ¿Satisfará Bécquer a su ansiado lector descubriéndole inmediatamente lo acaecido en la enigmática fuente de los Álamos? No, el segundo episodio comienza esta vez con otro diálogo,

también pronunciado por Íñigo hacia su señor. La elipsis llega a quemar los ojos del más desesperado, que verá la velocidad de su lectura aumentada engullendo las palabras con el fin de querer saber más. Bécquer, juega con el lector, añadiendo más leña al fuego, como un gato que juega con su presa:

-Tenéis la color quebrada; andáis mustio y sombrío. ¿Qué os sucede? Desde el día, que yo siempre tendré por funesto, en que llegasteis a la fuente de los Álamos, en pos de la res herida, diríase que una mala bruja os ha encanijado con sus hechizos. Ya no vais a los montes precedido de la ruidosa jauría, ni el clamor de vuestras trompas despierta sus ecos. Sólo con esas cavilaciones que os persiguen, todas las mañanas tomáis la ballesta para enderezaros a la espesura y permanecer en ella hasta que el sol se esconde. Y cuando la noche oscurece y volvéis pálido y fatigado al castillo, en balde busco en la bandolera los despojos de la caza. ¿Qué os ocupa tan largas horas lejos de los que más os quieren?

El recurso aquí utilizado consiste en pasar a explicar los efectos de lo sucedido en lugar de narrarlo desde el primer momento. Mostrando el golpe devastador que ha causado en el joven Señor Fernando de Argensola. El campo semántico del sonido anulado “ruidosa jauría”, “trompetas”, “clamor”, “ecos”, utilizado para resaltar la bravura perdida, la cacería abandonada, todo para acudir a un monte donde permanece “hasta que el sol se esconde” como él, escondido del resto del mundo. Se empieza a edificar aquí el marco de lo sobrenatural, toda la atmosfera de terror que tan cuidadosamente construida queda paulatinamente a lo largo del relato hasta desembocar en el horrible final. Fernando comienza pues la descripción del lugar:

Tú no conoces aquel sitio. 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. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan por entre las arenas y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, saltan, y huyen, y corren, unas veces con risas; otras, con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, para estancarse en una balsa profunda cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.

Una extraordinaria descripción del risco donde abunda la sinestesia de sonidos e imágenes para crear un efecto de vivacidad, principalmente al referirse al agua. Y es que el agua es el elemento que envuelve a la atmósfera de la obra, es una fuente el lugar maldito, es un espíritu que vive en las aguas al que la gente tiene miedo y no es extraño que sea el agua lo primero que describa ya que será en el agua donde acabará como la presa que él abatió, cazado por la ondina. Una vez presentado el lugar y creada la

atmósfera de terror solo queda contar lo ocurrido una vez acudió Don Fernando en busca del ciervo que salvó las márgenes de la fuente. Y lo único que falta obviamente es la presentación de la belleza, del amor, de lo sobrenatural, de la muerte. Que así es presentada:

[...]yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos. En su busca fui un día y otro a aquel sitio.

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...; una tarde encontré sentada en mi puesto, vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos...

-¡Verdes! -exclamó Iñigo con un acento de profundo terror e incorporándose de un golpe en su asiento.

Y de esta forma es presentado el espíritu, la belleza, la mujer. Iñigo, conocedor del color de los ojos, se incorpora con profundo terror ya que posteriormente explica que se trata de la leyenda que sus padres le contaron de niño. Un ser que habita en esa zona desde hace decenas de años y que solamente trae la muerte a todo aquel que la contempla. Parece llevar la locura a quien se halle en su presencia. Y el que anteriormente había sido cazador dejándose llevar por la huída de una presa hasta el lugar prohibido ya ha dejado de ser el cazador y empieza a convertirse en presa, haciendo uso el autor del tópico más antiguo de todos que se remonta al Génesis con Eva y la manzana, el tópico de saber que oculta lo desconocido. En cierto sentido podría decirse que es una síntesis de todas las leyendas de Bécquer ya que en todas ellas esta ese atisbo en los personajes de arriesgar sus vidas, o mejor dicho de dar sus vidas por alcanzar el ideal de belleza, de amor y de vida y muerte unidas. Ya sea el fruto prohibido de en *rosa de pasión* con el amor oculto entre una judía y un cristiano, con el beso a la estatua pese a las advertencias de los compañeros de *el beso* o mismamente como acaba la propia *ojos verdes* por ejemplo.

Bécquer siempre incorpora en sus leyendas dos tipos de personajes, es una directriz general que se repite una y otra vez: el personaje incrédulo y el crédulo (Russel XXXX). Muchas de las técnicas que en este trabajo se analizan vienen resumidas por Russell P. Sebold:

El arte de la narración fantástica becqueriana estriba en el mantenimiento de una constante dialéctica entre la realidad natural y la realidad sobrenatural, así como entre los personajes cultos y los ingenuos, es decir, entre quienes alardean de escépticos y quienes son crédulos. El propósito de este ininterrumpido oscilar entre puntos de vista tan opuestos es echar abajo las defensas del personaje sofisticado y dudoso, para que poco a poco vaya cediendo a la extraña atracción de ese primitivo instinto de terror ante lo incomprensible que late en el fondo de todo corazón humano. En último término, el recurso más decisivo para crear la ilusión de que en nuestro propio mundo de todos los días se ha hecho posible el suceso sobrenatural, es dar a entender que el mismo autor se ha visto afectado por el miedo que sus personajes luchan por vencer (el perito en contar cuentos de fantasmas suele ser el primero en asustarse, porque si no le atrajera el goce de sentir miedo, no los contaría). El lector tarda luego muy poco en ceder al terror.

El crédulo puede ser representado por un pastor de cabras ligeramente retrasado como en la *Corza blanca*, bien por un viejo cuentacuentos anciano, ya conocedor de los misterios del mundo como en el caso de *El gnomo* o un viejo montero en la leyenda que nos ocupa. Su antítesis ya puede ser más variada, un soldado fanfarrón, un señor, un viejo avaro y como ya se decía antes, en reiteradas ocasiones incluso llega a introducirse el narrador creando una figura del propio Bécquer en un prólogo dentro de algunas historia. La característica aparte de hacer que el lector progresivamente se vaya metiendo dentro de la atmósfera de terror al identificarse con el personaje del incrédulo que paulatinamente va creyendo; consiste en hacer decir en estilo directo una advertencia por parte del crédulo al incrédulo, aviso de que hay un peligro mayor de índole desconocida que parece acechar escondido a los ojos de la cotidianidad de la rutina de la vida real. Este suele ser el elemento narrativo culminante que augura a modo de premonición el final del cuento:

-¡Oh, no! -dijo el montero-. ¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trago, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro por lo que más améis en la tierra a no volver a la fuente de los álamos. Un día u otro os alcanzará su venganza y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenagado sus ondas.

Y una vez queda escrita esta máxima ya solo falta asistir al trágico desenlace. Que en este caso es el tercer y último capítulo. La promesa de eterno amor es un tema recurrente en las leyendas, y generalmente en todo el romanticismo:

-¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre.

El sempiterno amor queda jurado entre dudas y misterio. El ambiente tétrico sigue siendo recreado constantemente y se plantea la cuestión del velo, ese velo que envuelve al personaje y por lo tanto al lector, ese velo que por otro lado no permite ver con claridad lo que está ocurriendo, que no permite discernir a qué está amando Fernando. Está amando a un ideal, a un algo desconocido que ha anidado en su cabeza y envenenado sus pensamientos. Y el punto álgido de creación de la atmósfera viene justo después en una breve pero intensa descripción:

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.

Esta exquisita descripción logra preparar el punto sublime de la aparición de la ondina, palabra que por cierto describe mejor que ninguna al ser mitológico ya que era un espíritu que habitaba las aguas en algunas mitologías nórdicas. De su comunión con el agua nace la palabra. Parece presentar la aparición de la ondina con la llegada de la noche, como el futuro vampiro que más tarde aguardaría la caída de la noche para despertar. Envuelta en la niebla, como poniendo un filtro visual a la imagen del lector-espectador ante la inminente presentación:

Ella era hermosa, hermosa y pálida como una estatua de alabastro. Y uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.

Pero más allá de cobrar importancia su aspecto físico, que responde al ideal de belleza onírico para así hacer más duro el contraste con su condición inmortal y asesina:

[...]Yo vivo en el fondo de estas aguas, incorpórea como ellas, fugaz y transparente: hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes lo premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi caso extraño y misterioso.

Las flechas envenenadas que usa la ondina son sus palabras, su discurso estructurado en el que halaga a su presa, a su víctima y convence a Fernando de que solamente él es digno de estar con ella. El cazador se convierte en cazado y es entonces cuando, como en muchas otras leyendas de Bécquer, esa búsqueda del beso, símbolo del amor inalcanzable, o mejor dicho, alcanzable solamente con la muerte; en esa unión del famoso binomio romántico Eros/Tánatos:

-¿Ves, ves el límpido fondo de este lago? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales..., y yo..., yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie... 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.

Es la muerte la que habla, la naturaleza la que llama y el deseo el que empuja:

[...]Ven, ven... Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro. Ven... y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso...

La repetición del verbo venir, seguida del verbo zumbar crean ya la atmósfera de ensueño, como alguien que parece vivir un sueño. Ese velo que logra crear a través del cual no solamente el personaje es incapaz de entrar en razón y discernir bien lo que ocurre, sino que además con el cuidado uso de las palabras logra trasladar al lector a ese sueño. El lector avanza a la par que Fernando, queriendo conseguir ese beso, ese beso:

Fernando dio un paso hacía ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Y al final se alcanza el beso, se logra y con él la muerte, ese ideal de belleza romántico viene servido de forma sublime en una ejecución perfecta en la que se descarga la tensión final en breves líneas, un movimiento muy brusco y fugaz, una explosión de sensaciones contundentes y mortíferas. El experto en romanticismo Mario Praz habló largo y tendido al respecto dándole el original nombre de *belleza medusea* donde también comentaba el título que Walter Pater le daba a raíz de un Poema de Shelley que hablaba de la misma reina de las gorgonas, dicho título era “the fascination of corruption”, donde se conjugan belleza y dolor (cfr. Mario Praz 1999)⁴. En el mismo capítulo Praz cuelga un fragmento de un soneto de Victor Hugo de 1871:

La Muerte y la Belleza son dos cosas profundas
que tienen tanto de sombra y de azul que se diría que son
dos hermanas igualmente terribles y fecundas
poseídas por el mismo enigma y el mismo secreto.⁵

4 Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, el acantilado, 1999.

Este soneto viene muy acorde con todo el final de la leyenda a su vez que con toda la atmósfera que transmite el relato. Esas dos caras de la moneda que conforman Eros y Tanatos, son las que configuran la muy acertadamente descrita por Praz *belleza medusea*. Ninguna imagen mejor que Medusa para comparar a esta ondina Bécqueriana. Medusa transforma en piedra a todo aquel que la contempla, a todo aquel que posa sus ojos en ella, pero curiosamente, todos acaban mirándola, según la interpretación, al ser una mujer de extrema belleza castigada por Atenea al deshonrarla acostándose con Poseidón. Así pues la mitológica historia ya aunaría el binomio de belleza y dolor. Por otro lado Medusa es una cazadora por excelencia, de hecho, en numerosas figuraciones es representada con arco y flechas, al acecho de cazar hombres. Similitud con el espíritu de ojos verdes quien, a fin de cuentas, es también una cazadora que se dedica a tender la trampa a todos los que allí acuden para al final conseguir con ello su muerte de forma casi voluntaria.

Un pequeño detalle que podría llamar la atención del lector es el momento en el que Fernando muere. Él avanza poco a poco hasta que cae al agua y muere. Deja abierta la imaginación del lector, pero resulta un poco inverosímil imaginar que el camina y se introduce en el agua hasta morir, pero se habla de una caída, así que queda sobreentendido que se trata de un tipo de precipicio. La situación se entiende mucho mejor si se analiza los orígenes de la leyenda. Como es sabido Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida es descendiente por parte paterna de una noble familia de comerciantes de origen flamenco los Becker o Bécquer. De ahí el nombre del escritor que siempre quiso mantener ese origen foráneo noreuropeo. La cuestión es que Bécquer debió de conocer otra versión de la leyenda, también romántica escrita por Clemens Brentano que posteriormente Henrich Heine adaptaría a canción lírica. La leyenda universal en cuestión recibe el nombre de Loreley o Lore-Lei. Ya que transcurre en el risco de Lorelei situado entre Bingen y Koblenz en el denominado “Romantischer Rhein”. El risco se eleva 120 metros desde la franja del Rin:



-Ovidio, metamorfosis.

-Praz, Mario(1999) La carne la muerte y el diablo en la literatura romántica

-[Eco, Umberto](#) (2004). *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona

-Souriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid.

-Russell P. Sebold (1982). Gustavo Adolfo Bécquer, el escritor y la crítica, edición de Russell P.Sebold

-Russell P.Sebold (19..) . Bécquer cuentista

-Russell P.Sebold. Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico