

## Análisis de *Rayo de luna* de Bécquer a la luz de la “Poética de la Imaginación”

---

MARÍA BARTOLOMÉ COLODRÓN

La “Poética de lo Imaginario” (o “de la Imaginación”) es una forma parcial de abordar los estudios literarios —especialmente los textos líricos— que surgió en Francia a partir de los años 60. Básicamente, constituye el desarrollo literario de una serie de estudios antropológicos que consideran al hombre como un ser que genéticamente posee una psicología y unos rasgos comunes a toda la especie humana. Por este hecho, la “Poética de lo Imaginario” defiende que todos los textos literarios y todas las obras artísticas en general, son realizaciones concretas —dependientes, en su manifestación, de cada cultura, cada época, etc.— de una serie de preocupaciones y constantes antropológicas o universales antropológicas (universalidad del arte) comunes a todos los hombres de todas las épocas; lo que permite la identificación entre el autor y el lector. Así, la “Poética de lo Imaginario” intenta buscar las causas de la poeticidad o especificidad artística en la existencia de esos arquetipos universales. Dicha especificidad radica en que el autor de la obra sepa aportar una nueva visión sobre un asunto o tema por todos conocido.

Los orígenes de esta tendencia se remontan a Karl Gustav Jung (1875-1961), que ya desde 1906 abrazó el psicoanálisis de Freud. Por tanto, la “Poética de lo Imaginario” tiene su origen en el psicoanálisis freudiano. Pero en 1913 Jung se separa de la ortodoxia freudiana comenzando a orientarse hacia estudios antropológicos y dando lugar a una nueva rama del psicoanálisis, la “Psicología Compleja”, dedicada principalmente al estudio del hombre como colectividad<sup>1</sup>.

Dentro de esta “Psicología Compleja” se inscribe el llamado “inconsciente colectivo”, estructura psíquica que heredamos genéticamente y que va variando de forma constante aunque muy lenta, y cuyo contenido son los “arquetipos”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Isabel Paraíso, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 35-37.

<sup>2</sup> En palabras del propio Jung, el “inconsciente colectivo” es “el depósito constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años, el eco de los acontecimientos de la prehisto-

A partir de Jung surge un tipo de crítica literaria que aúna Literatura, Psicología y Antropología. Para este tipo de crítica son ciertos temas, o imágenes, o patrones narrativos que se repiten en las obras literarias lo que las confiere su poder y significación.

Dentro de la crítica de origen junguiano se distinguen, por un lado, la "línea junguiana", cuyas bases son Jung –principalmente– y la obra de James Frazer y otros antropólogos; y, por otro, la "línea antropológica", basada en el Psicoanálisis y dividida en "Crítica mítica" norteamericana y "Poética del Imaginario" europea. Esta "línea antropológica" posee como fuentes esenciales en Francia a Gaston Bachelard y Gilbert Durand, entre cuyos principales precursores se encuentra Jung. En Estados Unidos sobresalen autores como Northrop Frye y Joseph Campbell. Otros dos nombres destacados dentro de la "Poética del Imaginario" son Jean Burgos y Antonio García Berrio<sup>3</sup>.

Entre la crítica de Freud y la de Jung se sitúa la "Psicocrítica" de Charles Mauron, con cuyo método pretende descubrir la personalidad inconsciente del escritor para «aumentar nuestro conocimiento de la obra literaria y nuestro amor hacia ella»<sup>4</sup>.

Quien introdujo la expresión "Poética de lo Imaginario" ("Poétique de l'Imaginaire") fue Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*<sup>5</sup>, donde dice haber superado el Psicoanálisis y comenzado a seguir la Fenomenología. Propuso una nueva *metodología de la lectura*, asistemática, «pero en la cual el ensueño, la escucha personal de las resonancias fantásticas que tienen los elementos naturales (agua, tierra, fuego, aire) en sus distintas formas, o bien otros ámbitos dis-

ria" al que "cada siglo le añade una cantidad infinitesimal de variación y de diferenciación" (Cfr. I. Paraíso, *op. cit.*, p. 38). Y los "arquetipos" son formas e imágenes de naturaleza colectiva, es decir, comunes a pueblos enteros y a épocas determinadas que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al mismo tiempo, como productos individuales de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos son creaciones del espíritu humano que se transmiten de tres modos: por tradición, por migración y por herencia. Los arquetipos conectan al individuo con la Humanidad y con la historia, al tiempo que emergen en el curso del individuo de modo tan súbito e imprevisto como el complejo. En definitiva, los arquetipos son restos de experiencias repetidas por la Humanidad, y cuya huella permanece en cada cerebro individual. (...) El arquetipo (...) se manifiesta en los símbolos, mitos y ritos de la Humanidad. (...) La aparición de estos arquetipos no es indiscriminada para el ser humano, sino que se manifiestan las imágenes primordiales gradualmente, según la evolución anímica del sujeto: Primero surgen los arquetipos de la "persona" y la "sombra", como aspectos inconscientes del propio sujeto. Cuando éste ha tomado conciencia de ellos, aparece el del "alma" ("animus" para la mujer, y "anima" para el hombre): toma de conciencia de las cualidades del otro sexo. Luego vienen los arquetipos del conocimiento y el origen: el "sabio anciano" y la "magna mater". Por último, los arquetipos de la profundidad humana y los místicos: el "Selbst", la "cuateridad", el "mandala" y "el niño divino". (I. Paraíso, *op. cit.*, pp. 41-43.)

<sup>3</sup> Cfr. *id.*, pp. 158, 159 y 185.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 143. Su método consiste, mediante cuatro operaciones sucesivas, en buscar, aislar y estudiar la personalidad inconsciente de un autor en sus textos. Para ello, lo que hace es separar las "redes de asociaciones obsesivas", *inconscientes*, de los grupos verbales lógicos, sintácticos y retóricos, de origen *voluntario*. (Cfr. *id.*, pp. 142-143.)

<sup>5</sup> México, FCE, 1958 (tít. orig. en fr. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1944.)

tintos (el espacio humano o hábitat, el propio ensueño del hombre), coincide con la escucha colectiva, universal, testimoniada por poetas, escritores, legisladores, Mitología, etc., de todas las épocas culturales. Bachelard no aspira a ser crítico literario sino sólo lector<sup>6</sup>.

Por su parte, Durand intentará proseguir la clasificación de la poética de Bachelard, así como las ideas aportadas por otros autores<sup>7</sup>. De Bachelard toma la idea de que el espíritu humano consta también de imaginación, no sólo de razón. Y de Jung acepta la existencia de unos arquetipos o constantes universales. Considera que para valorar el papel de la imaginación —*eufemizar el inexorable paso del tiempo*—, hay que recuperar el patrimonio imaginario de la humanidad: mitos, ritos y creencias. Intenta encontrar el origen de los símbolos que crea el hombre en los comportamientos elementales del psiquismo humano (vía antropológica), pero procurando no caer ni en el extremo del culturalismo (que cree que el simbolismo viene del contacto del individuo con el medio) ni en el del psicologismo (que intenta explicar los comportamientos humanos por el psiquismo). Así, postula que el simbolismo es producto de la interacción entre el medio en que se vive y las pulsiones biopsíquicas a medida que tiene lugar el desarrollo cerebral humano (“trayecto antropológico”).

También advierte que las imágenes que poseen una misma forma (isomorfismo) tienden a agruparse en constelaciones, como si esas imágenes tuvieran parecida significación, pudiendo así intercambiarse unas por otras. Estas asociaciones isomorfas configuran los “régimenes de la imaginación”<sup>8</sup>.

Partiendo del aspecto psicobiológico, recurre a la reflexología de V. Betcherev, quien realizó un estudio de los reflejos que manifiesta el recién nacido, llegando a la conclusión de que posee dos reflejos dominantes básicos: el *postural* (que hace referencia a la percepción de la verticalidad por parte del bebé, necesaria para la futura posición locomotora erguida) y el de la *digestión, nutrición o alimentación*; a los que Durand añadió un tercer reflejo: el sexual.

Pero aunque el aspecto psicobiológico (reflejos dominantes) es importante, también lo es el contexto cultural (concretado en símbolos). Para ver el paso entre lo psicobiológico y lo cultural, Durand recurre a las investigaciones antropológicas sobre los utensilios que fabrica el ser humano, que se situarían en ese nivel intermedio junto con una serie de materias. A cada reflejo dominante le corresponden unos determinados utensilios, materias y símbolos.

<sup>6</sup> I. Paraíso, *op. cit.*, p. 186.

<sup>7</sup> También tuvo en cuenta parte de los descubrimientos e ideas de Jung, los trabajos de K. Kérényi, J. Hillman, Mircea Eliade (historia de las religiones), H. Corbin (angelología), G. Dumézil (exploración de la mentalidad “indo-europea”) y Claude Lévi-Strauss con su análisis estructuralista del mito. Pero su primera influencia, según revela el propio Durand, fue la *Reflexología* de Pavlov, Betcherev y sus escuelas. (Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 25-34 [tit. orig. en fr. *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'Archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969 [reimpr., 1973]).

<sup>8</sup> Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit.

Así, Durand creó los tres grandes regímenes de la imaginación (por tanto, las tres formas en que el ser humano se enfrenta al paso del tiempo): el diurno, el nocturno y el copulativo. Este último es el resultado de la subdivisión del nocturno en dos: el régimen nocturno (variante digestiva) y el régimen copulativo (variante o reflejo sexual). Y, finalmente, concretó en “esquemas” y “arquetipos” aquello que se encuentra entre lo psicobiológico y lo cultural<sup>9</sup>.

Como veremos, el régimen diurno responde al paso del tiempo mediante la creación de símbolos que sustituyen a éste (teriomorfos, nictomorfos y catamorfos) y mediante la creación posterior de otros símbolos que se oponen a los anteriores (diaréticos, espectaculares y ascensionales); el régimen nocturno, a través de la eufemización de la parte negativa diurna, de manera que transforma en positivo lo negativo; y el copulativo, mediante la valorización de los ciclos y del progreso que puede traer consigo el paso del tiempo.

Más tarde, Jean Burgos propuso la existencia de tres estructuraciones dinámicas: de *conquista*, de *repliegue* y de *progreso*. La de conquista, relacionada con el régimen diurno, da respuesta al paso del tiempo mediante la ocupación total del espacio en todas sus direcciones, como si esa ocupación pudiese parar el inexorable paso del tiempo. La de repliegue, ligada al régimen nocturno, implica un rechazo del devenir temporal construyendo refugios espaciales en los que sentirse a salvo del mismo. Y la de progreso, correspondiente al régimen copulativo, finge una reconciliación con el paso del tiempo aceptando lo que en su transcurso tiene de provechoso, empleando tanto la repetición cíclica como el tiempo en sentido vectorial —a la larga, el tiempo trae su recompensa<sup>10</sup>.

El estudio que desarrollaremos a continuación, pretende aplicar la “Poética de lo Imaginario” a un texto en prosa, más en concreto a una leyenda del autor romántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).

Hemos escogido *Rayo de luna*<sup>11</sup> porque consideramos que es un texto bastante apto para este tipo de análisis; un análisis que, aunque parcial, permite su aplicación a todos los textos literarios independientemente de su adscripción genérica.

*Rayo de luna*, que aparece dividida en seis partes y trata el tema del amor imposible, narra la historia de Manrique, personaje medio loco, soñador y romántico, que cierta noche sufre una “alucinación” creyendo ver a la mujer de

<sup>9</sup> El esquema es el esqueleto dinámico de la imaginación, algo así como tendencias naturales del comportamiento humano. Se diferencia del reflejo en que ya no es teórico, sino que aparece en representaciones concretas, precisas. Los arquetipos se crean cuando los esquemas entran en contacto directo con el entorno socio-cultural. Al igual que los esquemas, también son universales, comunes a todas las culturas. El símbolo es la manifestación concreta del arquetipo, dependiendo de cada cultura. A diferencia de esquemas y arquetipos, los símbolos no son constantes ni universales, sino que están sujetos a cambio. Llevado esto al ámbito literario, los símbolos son más particulares aún, ya que dependen de cada artista. (Cfr. al respecto G. Durand, *op. cit.*, pp. 53-57.)

<sup>10</sup> Cfr. Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982. Para un resumen de sus propuestas, ver Isabel Paraíso, *op. cit.*, pp. 194-196.

<sup>11</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Rayo de luna*, en G. A. Bécquer, *Leyendas y narraciones*, prólogo de Justo García Morales, Madrid, Libra, 1970, pp. 31-39. En adelante, citamos por esta edición.

sus sueños. A partir de ese instante se lanza en una esperanzadora pero infructuosa búsqueda; por lo que, después de un tiempo, y sin perder la esperanza de hallar a la mujer, decide volver al lugar donde la vio por vez primera. Es entonces cuando sobreviene el desengaño y la —al menos aparente— locura total de Manrique al descubrir que la mujer que vio aquella noche no era más que un rayo de luna; todo había sido fruto de una ensoñación.

Expuesto el argumento, pasemos al estudio de la leyenda desde los postulados de la “Poética de lo imaginario”, tras el cual elaboraremos una serie de conclusiones que esperamos sirvan para una mejor comprensión y una interpretación diferente del relato<sup>12</sup>.

## RÉGIMEN DIURNO

### *Los rostros del tiempo/ El cetro y la espada*

De entre los símbolos que Durand engloba bajo el rótulo “rostros del tiempo” (nictomorfos, teriomorfos y catamorfos) en *Rayo de luna* sólo aparecen los símbolos *nictomorfos*, que representan el temor a la oscuridad. Con los símbolos nictomorfos el autor domina de alguna manera su temor al paso del tiempo, “disfraza” de miedo a las tinieblas su verdadero temor, el mismo que ha dominado siempre al ser humano: el paso del tiempo y la muerte en que desemboca. Por tanto, mediante la simbolización de su angustia, mediante la asignación de un “rostro” al inexorable paso del tiempo, el autor ya lo está dominando.

En *Rayo de luna* encontramos: “oscuro pergamino” (1ª p., p. 31); “oscuras piedras”; “sombrias calles”; “negra silueta”; “oscura alameda”; “sombria alameda” (2ª p., pp. 32-33); “corriente impetuosa y oscura”; “pardas almenas” (3ª p., p. 34); “calles (...) oscuras”; “caserón (...) oscuro”; “negruzco y agrietado paredón”; “guerra contra los moros” (4ª p., pp. 35-36); “cabellos negros, muy negros (...) y eran negros...; no me engaño, no; eran negros.”; “misterioso crepúsculo”; “sombras” (5ª p., p. 38).

Pero —entre otros símbolos— Durand también incluye en este grupo el inexorable correr del agua y la cabellera flotando al viento, relacionados con el viaje sin retorno, con la muerte. Ambos aparecen en nuestra leyenda: “correr una tras otra las olas del río” (1ª p., p. 31); “el Duero, que pasaba lamiendo (...)” (2ª p., p. 32); “una gran parte del Duero, que se retuerce a sus pies, *arrastrando* (...)” (3ª p., p. 34); “cabellera suelta, flotante y oscura” (5ª p., p. 37)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Para realizar el trabajo hemos tomado como base la obra de G. Durand (*op. cit.*) y la de A. García Berrio *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989, 2ª ed. ampl. 1994. En el estudio expondremos lo que García Berrio denomina “Semántica imaginaria”, que esencialmente se reduce a los regímenes establecidos por Durand.

<sup>13</sup> Sobre los símbolos nictomorfos, ver G. Durand, *op. cit.*, pp. 83-104.

Con respecto a los teriomorfos, hemos de señalar que en la leyenda se hace referencia a “halcones” y “potros” (1ª p., p. 31), al “gamo” (3ª p., p. 35), y a un “corcel” y un “perro” (4ª p., p. 35), pero creemos que en ninguno de los casos poseen el sentido negativo que tienen cuando se los asocia con el régimen diurno. Por esa razón, hemos considerado que en la obra no hay símbolos teriomorfos como tales<sup>14</sup>.

Y en cuanto a la *noche* y la *luna*, no se engloban dentro del régimen diurno, pues no se aprecia en ellos connotaciones negativas. Como veremos más adelante, estos dos símbolos pertenecen, respectivamente, al régimen nocturno y al copulativo.

Pero los “rostros del tiempo” suponen también la creación de unos símbolos positivos, los de “el cetro y la espada” (ascensionales, espectaculares y diairéticos), a través de los cuales el autor sugiere una verticalidad que le permite, de alguna forma, dominar si no el tiempo, sí, al menos, el espacio. Se trata de una manera de compensar la imposibilidad humana de detener el tiempo, de impedir que el ser humano tienda irrevocablemente hacia la muerte<sup>15</sup>.

En la leyenda becqueriana aparecen todos los tipos de símbolos que conforman “el cetro y la espada”: *diairéticos* (“lanza”; “armas”; “guerra”; “fuegos fatuos”; “lagunas” (1ª p., p. 31); “fuego”; “llamas”; “aire”; “agua”; “lago” (1ª p., p. 32); “murallas” (2ª p., p. 32); “armas”; “saeta”; “fortalezas”; “muros” (2ª p., p. 33); “daga” (3ª p., p. 34); “muro” (3ª p., p. 35); “rayo” (4ª p., p. 36); “agua bendita” (5ª p., p. 37)); *espectaculares* (“truncos encendidos”; “lumbre”; “luminosa ronda de chispas”; “estrellas”; “regiones luminosas”; “insectos de oro”; “rubia” (1ª p., p. 32); “luminoso” (2ª p., p. 33); “claridad”; “iluminaba la claridad del cielo”; “vista” (3ª p., p. 34); “luz” (3ª p., p. 35); “rayo de luz”; “brillaron sus ojos” (4ª p., p. 35); “el alba”; “lámpara”; “ojos” (4ª p., p. 36); “doblas de oro”; “ojos” (5ª p., p. 37); “había vuelto a brillar ante sus ojos”; “había brillado a sus pies”; “la luna brillaba” (6ª p., p. 38); “mirada”; “Era un rayo de luna, un rayo de luna (...). El amor es un rayo de luna (...). La gloria es un rayo de luna (...) un rayo de luna” (6ª p., p. 39)); y, sobre todo, *ascensionales* (“cielo”; “castillo”; “halcones”; “monasterio”; “acaso estará (...) en el puente, mirando correr una tras otra las olas del río, por debajo de sus arcos”; “estrellas”; “nube”; “el puente, desde donde contempló (...); “volar”; “anchuroso patio” (1ª p., p. 31); “la luna (...) que flotaba en el cielo”; “junco”; “cúspide”; “alta chimenea gótica”; “nubes”; “a lo lejos”; “vapor de plata”; “vapores del lago” (1ª p., p. 32); “convento” (2ª p., p. 32); “torreones”; “fortalezas”; “las plantas trepadoras subían encaramándose”; “ala”; “ángeles”; “cabeza”; “basílicas”; “altas hierbas”; “galerías ojivales”; “álamos, cuyas copas (...)”; “los cardos silvestres y las ortigas brotaban (...)”; “flotando al viento”; “largos y flexibles tallos”; “horizonte”; “ligeras”; “La luna, que se había ido remontando lentamente (...)”; “en lo más alto del cielo”; “nubes” (2ª p., p.

<sup>14</sup> Sobre los símbolos teriomorfos, cfr. id., pp. 63-83.

<sup>15</sup> Cfr. id., pp. 117-169.

33); “*alas en los pies*”; “claridad del *cielo*”; “llegó, al fin, al pie de las rocas sobre las que *se eleva* la ermita (...)”; “Tal vez *desde esta altura* podré orientarme (...) exclamó *trepando*”; “Llegó a la *cima, desde la que se descubre la ciudad en lotananza*”; “una vez *en lo alto de* las rocas, *tendió la vista a su alrededor*” (3ª p., p. 34); “la gorra, cuya redonda y larga *pluma...*”; “esbelta”; “*pardas almenas*” (3ª p., p. 35); “*altas ventanas ojivales*”; “palacio” (4ª p., p. 35); “ventana *gótica*” (4ª p., p. 36); “ángeles”; “*basílicas*” (5ª p., p. 37); “aquella cosa blanca, *ligera, flotante*”; “la luna brillaba en toda su plenitud y *en lo más alto del cielo*” (6ª p., p. 38); “cabeza” (6ª p., p. 39)).

Es significativo, como puede observarse, que son los símbolos ascensionales los que predominan, con mucha diferencia, respecto a los espectaculares y diáiréticos<sup>16</sup>. Sobresalen en la primera y la última parte del relato, lo cual señala que el autor abre y cierra la leyenda manifestando un claro anhelo de dominar el espacio, única forma de aliviar su angustia. El narrador inicia la historia con la descripción del protagonista, Manrique, poeta amante de la soledad, alma soñadora y espíritu enamorado, que creía haber nacido para soñar el amor, y en muchas ocasiones se había imaginado cómo serían las mujeres que habitan la luna. Estaba casi rayano a la demencia. En la sexta y última parte de la leyenda, tal y como ya se expuso en el argumento, tiene lugar el desengaño de Manrique cuando éste descubre que la mujer que había visto hacía unos meses en una noche de verano, no era más que un rayo de luna fruto de una ensoñación de poeta. Entonces Manrique, en opinión de todos —excepto del narrador— se vuelve loco.

Como hemos visto, estos símbolos ascensionales aparecen acompañados del arquetipo de la luz uraniana, los símbolos espectaculares, el resplandor victorioso de la luz que sirve de “neutralizador” —en cierto modo— de los efectos que producen en la mente humana los terroríficos “rostros del tiempo”, el lado tenebroso del tiempo en su devenir<sup>17</sup>. Estos símbolos destacan en toda la cuarta parte de *Rayo de luna*, y a ellos se unen los símbolos diáiréticos, relacionados con la guerra y con todo lo que signifique separación y purificación.

Todos ellos cumplen la importante misión, como ya se ha señalado, de “neutralizar” el negativo efecto de los “rostros del tiempo” sobre el ser humano.

En un cálculo global, observamos que hay dominio del régimen diurno en la primera y última parte del relato, así como en la tercera y la cuarta partes. Estas últimas constituyen, además, el centro y el núcleo del mismo, ya que es en ellas donde el narrador cuenta la frenética búsqueda de Manrique en pos de la mujer que vio en su alucinación. En la tercera parte el protagonista, llegado al punto donde vio perderse a la misteriosa mujer, inicia todo tipo de pesquisas, creyendo a cada momento ver, oler o escuchar a aquella. Sigue avanzando hasta llegar a una roca desde donde divisa una barca en la que cree distinguir a la

<sup>16</sup> Junto con los símbolos de la inversión del régimen nocturno, serán los que predominen en esta leyenda. Sobre los símbolos ascensionales, cfr. *id.*, pp. 117-136.

<sup>17</sup> Cfr. *id.*, pp. 137-149.

mujer que persigue. Entonces, desciende e intenta cruzar rápidamente el puente para llegar a la ciudad antes que la barca. Pero el intento resulta vano. En la cuarta parte, a pesar de no lograr adelantarse a las personas que iban en la barca, no perdió la esperanza de saber dónde se alojaban aquella noche. Así que deambuló de un sitio para otro hasta que por fin se detuvo ante una casa por una de cuyas ventanas se veía luz. Ante ella pasó toda la noche con el convencimiento de que era la ventana que daba al dormitorio de la misteriosa mujer. Pero al llegar la mañana se desengañó de su ilusión al saber, por boca de un criado de la casa, que allí sólo vivía un gran señor para el que éste trabajaba.

## RÉGIMEN NOCTURNO

### *El descenso y la copa (dominante digestiva)*

En *Rayo de luna* aparecen símbolos de la *inversión*. Con ellos, los terro-ríficos “rostros del tiempo”, propios del régimen diurno, adquieren una valoración positiva y una función bienhechora. Se trata de eufemizar los símbolos y las imágenes negativas convirtiéndolos en elementos positivos frente al paso del tiempo.

Son los símbolos de la inversión los que con más claridad manifiestan este hecho. En *Rayo de luna* se concretan en referencias a colores, a elementos de la naturaleza (y sus sonidos), y a la noche con connotaciones positivas: “*rojas* ascuas”; “bosques”; “peñas”; “labios rojos”; “musgos”; “junco”; “*rumor del agua*” (1ª p., p. 32); “huertos”; “jardines”; “vegetación”; “álamos”; “césped”; “cardos silvestres”; “ortigas”; “jaramago”; “campanillas blancas y azules”; “luna blanca”; “árboles”; “*hiedra y campanillas blancas*”; “plantas”; “*Era (...) una noche de verano, templada, llena de perfumes y rumores apacibles*”; “una cosa blanca”; “follaje”; “alameda” (2ª p., p. 33); “jardines”; “álamos”; “intrincadas malezas”; “maleza”; “plantas”; “hojas”; “*las hojas que parece que rezan en voz baja*”; “hierba”; “ramas”; “*El viento que suspira entre las ramas*”; “cielo azul”; “*espesura de las ramas*”; “nubes blanquecinas”; “una forma blanca”; “cruzados troncos de los árboles”; “redes de *hiedra*” (3ª p., p. 34); “*seda color de rosa*” (4ª p., p. 36); “*rumor del viento en las hojas de los álamos*”; “cadencias de una música”; “tela diáfana y *blanquísima*”; “¿Cómo serán sus ojos...? Deben ser *azules, azules* y húmedos como el cielo de la *noche*; (...) Sí..., no hay duda; *azules* deben ser; *azules* son seguramente (...). ¡Y qué bien sientan unos ojos *azules* (...).”; “*confuso rumor de sus ininteligibles palabras*” (5ª p., p. 37); “*Silencio de la noche*”; “jardines” (5ª p., p. 38); “árboles”; “hojas”; “*La noche estaba serena y hermosa*”; “Había visto flotar (...) el extremo del traje *blanco*, del traje *blanco* de la mujer de sus sueños”; “cosa *blanca*” (6ª p., p. 38); “*verde bóveda de los árboles*”; “El viento *suspiraba un rumor dulcísimo* (6ª pp., p. 39).

Todas las imágenes isomorfas del tragamiento, la noche dulce, los colores y las melodías se relacionan con un arquetipo de la feminidad positiva que se

opone a la mujer fatal y funesta del régimen diurno. En toda cultura de toda época, el hombre ha creado la imagen de la Gran Madre como símbolo de producción y de protección. Y el culto a la naturaleza, tan frecuente en escritores románticos, no es más que una proyección del complejo del retorno a la madre<sup>18</sup>.

Los de la intimidad, por su parte, son creados por la imaginación humana para valorar positivamente las agobiantes ataduras temporales a las que se ve sometido el hombre, así como los continentes que lo rodean (casas, barcas...) <sup>19</sup>. En la leyenda que estamos estudiando aparecen los siguientes símbolos de la *intimidad*: “su castillo”; “casa”; “acaso estará [Manrique] en el *claustro del monasterio* (...) sentado al borde de una *tumba* (...) o *acurrucado* en la *quiebra de una roca* (...)”; “soledad” (1ª p., p. 31); “*delirios* y (...) *ensueños de poeta*”; “*poético insomnio*”; “bosques”; (1ª p., p. 32); “convento” (2ª p., p. 32); “había formado un *castillo en el aire*” (5ª p., p. 38); “*en mitad de un cielo azul*”; “loco soñador de *quimeras e imposibles*” (2ª p., p. 33); “barca”; “sueños” (3ª p., p. 35); “casa”; “palacio”; “caserón” (4ª p., p. 35); “aposento”; “caserón”; “locas y fantásticas *imaginaciones*” (4ª p., p. 36); “*almas soñadoras*” (5ª p., p. 38); “su castillo” (6ª p., p. 39).

Un dato importante a tener en cuenta es que los símbolos que más destacan dentro del régimen nocturno en *Rayo de luna* son, sin duda, los de la inversión, sobre todo el de la noche, que merece, junto con la *luna*, mención aparte, puesto que son los que muestran una presencia más constante a lo largo del relato.

Por otro lado, cabe señalar el hecho de que estos símbolos de la inversión son los que más predominan en la segunda, tercera y quinta partes del relato. En la segunda, aparece descrito el momento (es de noche) y el lugar (las ruinas de un antiguo convento de Soria) donde va a dar comienzo la ensoñación de Manrique. Esto se produce cuando, repentinamente, detecta una cosa blanca que se mueve, que de inmediato imagina ser la mujer de sus sueños; pero a la que desconoce. Así que decide acercarse hasta el punto donde la ha visto perderse. En la quinta parte, no habiendo hallado aún Manrique a aquella misteriosa mujer, decide continuar la búsqueda, y resuelve volver al lugar donde la vio por vez primera. Mientras tanto, se imagina a esa mujer como una mujer hermosa. Por tanto, tienen una mayor presencia que los símbolos ascensionales del régimen diurno, a los que ya hemos aludido más arriba, que dominaban en la primera y en la última parte.

Sin embargo, en un cálculo numérico descubrimos que el número de símbolos y elementos pertenecientes al esquema ascensional y al de la inversión es casi el mismo. Globalmente, el régimen nocturno domina la segunda parte de la historia, justamente cuando Manrique ve por primera vez a la mujer de sus sueños en el marco de una agradable y tranquila noche de verano. Es el inicio

<sup>18</sup> Cfr. *id.*, pp. 189-224.

<sup>19</sup> Cfr. *id.*, pp. 224-225.

de su ensoñación. En la quinta parte de la historia hay equilibrio entre un régimen y otro, en un sentido global. Empero, a nivel de símbolos los que más abundan son los de la inversión.

## RÉGIMEN COPULATIVO<sup>20</sup>

### *El denario y la rueda (dominante copulativa)*

En relación con esta dominante, aparecen en *Rayo de luna* símbolos cíclicos y símbolos del progreso, que representan el deseo del autor de captar el lado positivo del devenir temporal. Al igual que en la dominante digestiva, en la copulativa se advierte cómo nuestra imaginación crea símbolos positivos que contrarrestan nuestra angustia ante el paso del tiempo. Los símbolos cíclicos resaltan la repetición infinita de ritmos temporales y el dominio cíclico del devenir; y los símbolos del progreso destacan el papel creativo y progresista del devenir, los aspectos positivos que se alcanzan sólo a través del paso del tiempo<sup>21</sup>.

Éstos son los ejemplos de símbolos *cíclicos* que encontramos en la leyenda: “*insectos de oro*”; “Algunas veces llegaba hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la *luna*, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata” (1ª p., p. 32); “traje”; “una *luna* blanca y serena en mitad de un cielo azul luminoso y transparente” (2ª p., p. 33); “traje” (3ª p., p. 34); “traje”; “ancho capotillo de terciopelo”; “La luz de la *luna* rielaba” (3ª p., p. 35); “seda” (4ª p., p. 36); “tela” (5ª p., p. 37); “Dos *meses* habían transcurrido” (5ª p., p. 38); “la *luna* brillaba en toda su plenitud y en lo más alto del cielo...” (6ª p., p. 38); “Habían pasado algunos *años*” (6ª p., p. 39). Y en cuanto a los símbolos del *progreso* aparecen: “truncos encendidos” (1ª p., p. 32) y también las palabras con que el narrador remata su historia. A juzgar por esas palabras se diría que la experiencia le ha reportado a Manrique una enseñanza y una toma de conciencia de la realidad:

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. (6ª p., p. 39).

Respecto a los cíclicos, el más importante es, tanto en la leyenda que estamos estudiando como en el grupo de los símbolos cíclicos, la *luna*<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Como ya señalamos más arriba, Durand dividió el régimen nocturno en dos (el nocturno y el copulativo), y, más tarde, Jean Burgos propuso la existencia de tres estructuraciones dinámicas. Pero después, García Berrio (*op. cit.*, ed. de 1989, pp. 273 y ss.), uniendo las ideas de ambos autores, ha propuesto la división tripartita de regímenes imaginarios, que es la que aquí seguimos.

<sup>21</sup> G. Durand, *op. cit.*, pp. 267-329.

<sup>22</sup> Según Durand, la luna se convierte en el símbolo por excelencia de la medida circular, de la repetición. Todos los calendarios debieron de ser lunares, y sigue habiendo árabes que no conocen

*La Noche y la Luna*

En efecto, la luna es, junto con la noche, el símbolo más importante y constante que aparece en la leyenda que estamos estudiando. Noche y luna, íntimamente asociados, aparecen en nuestro relato con connotaciones positivas. Por tanto, no pertenecen al régimen diurno.

Con respecto a la noche, se puede observar que se trata del momento favorito del día para Manrique, como si fuera su "lugar" de refugio:

—¿Dónde está Manrique, dónde está vuestro señor? —preguntaba algunas veces su madre.

—No sabemos —respondían sus servidores—; acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, sentado al borde de una tumba, prestando oídos a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos; o en el puente, mirando correr una tras otra las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo (...). En cualquier parte estará, menos en donde esté todo el mundo. (...).

Algunas veces llegaba hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata, o a las estrellas, que temblaban a lo lejos como los cambiantes de las piedras preciosas. En aquellas largas noches de poético insomnio (...). (1ª p., pp. 31-32).

Casi toda la narración transcurre en un ambiente nocturno, favorable y positivo para Manrique. Él se siente a gusto por la noche. Y es precisamente en medio de una noche dulce y tranquila cuando se produce su ensoñación y el inicio de una esperanzadora y por momentos frenética carrera en busca del amor ideal y de la mujer digna de ser amada; lo cual abarca desde la segunda parte del relato hasta parte de la cuarta:

Era de noche; una noche de verano, templada, llena de perfumes y rumores apacibles (...). (2ª p., p. 33).

Manrique, con el oído atento a estos rumores de la noche, que unas veces le parecían los pasos de alguna persona que había doblado ya la última esquina de un callejón desierto; (...).

En esta firme persuasión y revolviendo en su cabeza las más locas y fantásticas imaginaciones, esperó el alba frente a la ventana gótica, de la que en toda la noche no faltó la luz, ni él separó la vista un momento. (...).

(...) ¿Pues quién duerme allí en aquel aposento, donde toda la noche he visto arder una luz? (4ª p., pp. 35-36).

Y desde la cuarta parte hasta el final, hay referencias constantes al ambiente nocturno:

más que el año lunar. Si en el régimen diurno la luna sólo representaba el paso del tiempo, debido a sus variaciones de forma en cada ciclo, en el régimen copulativo se destaca el carácter repetitivo de esos ciclos lunares, más que la variación de las fases dentro de cada ciclo. (Sobre los símbolos cíclicos, cfr. id., pp. 267-313).

(...) Noche y día estoy mirando flotar delante de mis ojos aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; noche y día me están sonando, aquí dentro, dentro de la cabeza, el crujido de su traje, el confuso rumor de sus ininteligibles palabras... (...) la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca. Verdad es que ya he recorrido inútilmente todas las calles de Soria; que he pasado noches y noches al sereno, hecho poste de una esquina; (...) y al salir de la colegiata una noche de maitines, he seguido como un tonto la litera del arcedian, creyendo que el extremo de sus hopalandas era el del traje de mi desconocida. (...).

¿Cómo serán sus ojos...? Deben ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; (...). Y sus cabellos negros, muy negros, y largos para que floten...; me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros... (...). Vamos, vamos al sitio donde la vi la primera y única vez que la he visto... ¿Quién sabe si, caprichosa como yo, amiga de la soledad y el misterio, como todas las almas soñadoras, se complace en vagar por entre las ruinas, en el silencio de la noche? (5ª p., pp. 37-38).

La noche estaba serena y hermosa; (...). (6ª p., p. 38).

La luna también tiene connotaciones positivas. Ya desde el comienzo, cuando el narrador describe al protagonista, se percibe cómo éste siente una especial atracción hacia ella:

Algunas veces llegaba hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata (...). En aquellas largas noches de poético insomnio, exclamaba: «Si es verdad, como el prior de la Peña me ha dicho, que es posible que en este globo de nácar que rueda sobre las nubes habitan gentes, ¡qué mujeres tan hermosas serán las mujeres de esas regiones luminosas, y yo no podré verlas (...).». (1ª p., p. 32).

Se sugiere así de antemano que la mujer que él cree ser real sólo es un rayo de luna. Después, justamente antes de la ensoñación, aparece descrito el contexto en que ésta tiene lugar, un contexto nocturno y, por tanto, agradable para Manrique, y del que forma parte la luna:

(...) con una luna blanca y serena en mitad de un cielo azul luminoso y transparente. (...).

La medianoche tocaba a su punto. La luna, que se había ido remontando lentamente, estaba ya en lo más alto del cielo, cuando al entrar en una oscura alameda que conducía desde el derruido claustro a la margen del Duero, Manrique exhaló un grito leve, ahogado, mezcla extraña de sorpresa, de temor y de júbilo. (2ª p., p. 33).

La luz de la luna rielaba chispeando en la estela que dejaba en pos de sí una barca que se dirigía a todo remo a la orilla opuesta.

En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas (...). (3ª p., p. 35).

Ni siquiera al final, cuando el protagonista sufre su terrible desengaño, puede vérsela bajo una óptica negativa, ya que el autor señala que la experiencia le ha servido a Manrique para algo positivo: recuperar el juicio. Frente a la opinión generalizada, el autor no considera que Manrique se hubiese vuelto loco:

(...) la luna brillaba en toda su plenitud y en lo más alto del cielo, y el viento suspiraba con un rumor dulcísimo entre las hojas de los árboles. (...).  
 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 sus ramas. (...).  
 -¡El amor...! El amor es un rayo de luna -murmuraba el joven. (...).  
 -¡La gloria! La gloria es un rayo de luna. (...).  
 -¡No! ¡No! -Exclamó el joven incorporándose colérico en su sitial-. ¡No quiero nada...! Es decir, sí quiero..., glorias..., felicidad... ¡Mentiras 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.  
 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. (6ª p., pp. 38-39).

Por tanto, tal y como ya dijimos anteriormente, la noche y la luna poseen en este texto connotaciones claramente positivas.

Si nos atenemos a las teorías de A. García Berrio sobre la semántica imaginaria, que, como ya advertimos, se reduce esencialmente a los regímenes imaginarios de Durand, vemos que en la leyenda de Bécquer aparecen casi todos los símbolos durandianos.

Teniendo en cuenta cada régimen de forma aislada, observamos que el *régimen diurno* domina el comienzo y el final de la leyenda, así como el centro y núcleo de la misma (la ensoñación de Manrique). En este régimen sobresalen los símbolos ascensionales, no sólo en la primera y la última parte del relato, sino dentro de éste en general, junto con los símbolos de la inversión del régimen nocturno.

A lo largo de la narración aparecen símbolos nictomorfos, que representan el lado negativo del régimen diurno y delatan un intento de dominio de la angustia frente al paso del tiempo ocultando a éste bajo unos "rostros" (no aparecen, en cambio, los símbolos teriomorfos ni los catamorfos). Pero enseguida quedan "oprimidos" bajo el peso de los símbolos del lado positivo del régimen diurno: espectaculares, diaréticos y, sobre todo, ascensionales. Estos últimos sugieren una verticalidad, una sublimidad, un dominio del espacio, que chocan frontalmente con la caída sugerida por los símbolos catamorfos.

Podemos entonces decir que en *Rayo de luna* tiene una importante presencia el lado positivo del régimen diurno, el que compensa los negativos "rostros del tiempo" con la creación de símbolos positivos que se oponen a aquéllos.

Pero ya hemos adelantado que los símbolos de la inversión del *régimen nocturno* son los que más sobresalen a lo largo de la leyenda junto con los ascensionales. Son los que más destacan en la segunda, tercera y quinta parte del relato (en esta última, además, comparten su predominio el régimen diurno y el nocturno). El régimen nocturno, que eufemiza los símbolos y las imágenes negativas –los terroríficos “rostros” temporales– convirtiéndolos en elementos positivos frente al paso del tiempo, domina la segunda parte, que coincide con el comienzo de la ensoñación del protagonista.

Entre los símbolos de la inversión sobresale el de la *noche*, que junto con la *luna* –ambos con connotaciones positivas– son los más importantes de la historia.

Además, cabe señalar también la presencia, junto a los símbolos de la inversión, de los símbolos de la intimidad, que valoran positivamente tanto las ataduras temporales como los continentes que rodean al hombre.

Por último, respecto al *régimen copulativo* se observa que los símbolos más abundantes dentro del mismo son los cíclicos, especialmente el de la *luna*, a la que ya hemos hecho referencia. Conviene recordar que los símbolos cíclicos y los del progreso son los que representan el deseo inconsciente de captar el lado positivo del devenir temporal; los primeros resaltando la repetición infinita de ritmos temporales y el dominio cíclico del transcurso del tiempo, y los segundos destacando el papel creativo y progresista del devenir, los aspectos positivos que se alcanzan sólo a través del paso del tiempo. En la leyenda de Bécquer, el desengaño que experimenta el protagonista por un rayo de luna, se ve compensado a la larga, según el narrador, por el hecho de que recupera el juicio, idea con la que remata la historia.

Por tanto, en *Rayo de luna* aparecen las tres “estructuraciones dinámicas” de las que hablaba Jean Burgos en su obra: la de *conquista*, la de *repliegue* y la de *progreso*. Pero destacan las dos últimas, relacionadas con el hecho de que la leyenda responde a un régimen –podemos decir– nocturno-copulativo: a pesar de la importancia que puedan tener los símbolos ascensionales del régimen diurno, son más importantes aún los de la inversión del régimen nocturno, sobre todo con esa eufemización de la noche y de todo lo relacionado con ésta, a lo que se suman los símbolos de la intimidad y, por supuesto, el de la luna, perteneciente al grupo de los símbolos cíclicos del régimen copulativo. A lo cual cabe añadir, además, que el esquema de la leyenda es, sin duda, copulativo, ya que la experiencia ha conllevado algo positivo para Manrique.

En conclusión, bajo la apariencia de una leyenda que nos cuenta la historia de un hombre que corre en pos de un ideal de amor, que luego en realidad no es más que un rayo de luna, pero que finalmente le reporta algo tan positivo como recuperar el juicio; bajo esta apariencia, decimos, se esconde algo más profundo.

Claro es que el texto puede interpretarse poniéndolo en relación con las características del Romanticismo. En efecto, en él aparece parte de los grandes tópicos románticos, como el culto a la noche, a la naturaleza y al amor.

Pero hemos descubierto que por debajo de todo esto lo que hay es una angustia ante el inexorable paso del tiempo y, en consecuencia, un intento de aliviarla. La forma en que esto se concreta en *Rayo de luna* es mediante la eufemización de lo nocturno, es decir de la noche, de la luna, del amor y de la mujer. Esta eufemización de lo nocturno significa el hallazgo de algo con que aliviar el temor que produce el devenir temporal. Pero finalmente todo esto cae de forma brusca, imponiéndose el esquema copulativo encarnado en el aprendizaje final del protagonista.

Hemos podido comprobar que la "Poética de lo Imaginario" es, tal y como señalábamos al comienzo del presente trabajo, una forma parcial de abordar los estudios literarios. Parcial, sí, pero nos demuestra también que la literatura siempre es algo más que una mera construcción formal con un contenido; que porta un mensaje que, aunque oculto, es el que realmente pone en comunicación a todos los hombres de todas las épocas. Nos transporta mucho más allá de lo puramente literario; tan allá, que proporciona la clave para descubrir y sondear el verdadero germen de la literatura, que no podía ser otro, claro está, sino los misteriosos abismos del alma humana.