

## LA "CARCEL ESTRECHA" Y SUS MODULACIONES\*

BIRUTE CIPLIJAUSKAITE

University of Wisconsin

En su último trabajo sobre Rosalía de Castro, Robert Havard propone considerar "saudades" como el eje estructural de *En las orillas del Sar* (1). Estableciendo un sistema de triángulos, muestra cómo se entrelazan bajo este denominador común los tres temas según él principales de su obra: el amor, la religión, la patria. La "cárcel estrecha" se incorpora fácilmente a este esquema, ofreciendo facetas aun más numerosas, reuniendo lo popular con lo culto y dando origen a ciertas particularidades estilísticas. Confirma, además, la pertenencia de Rosalía a la tradición romántica. Hoy se podría añadir que también responde a las premisas de crítica feminista.

Ya en 1974 señalaba Havard que no era difícil descubrir en la obra de Rosalía una actitud semejante a la definida por Mario Praz en *The Romantic Agony*: la creación de lo que él llama "anti-heroic *persona*" (2). Lo que importa notar aquí es el hecho mismo de crear un doble y el uso del desdoblamiento en varios poemas de *En las orillas del Sar*. Si por una parte consigue compenetración completa con la naturaleza, por otra es capaz de crear distancia temporal entre sus "yos" diferentes y juzgarlos como entes separados. Mucha tinta han hecho correr los comentarios sobre la imagen obsesiva de la "negra sombra" —una faceta imborrable del "yo" complejo— y su significado específico. En realidad, la explicación para muchas de sus imágenes se encuentra en la tradición romántica, estudiada con mucho pormenor por Albert Béguin y Víctor Brombert (3). La temática y la imagería que analizan estos auto-

---

(\*) Este trabajo fue preparado mientras disfrutaba de una beca de la Camargo Foundation en Cassis, Francia.

(1) Robert G. Havard, " 'Saudades' as Structure in Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar*", *Hispanic Journal* V-1 (Fall 1983), pp. 20-41.

(2) "Image and Persona in Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar*", *Hispanic Review* 42 (1974), pp. 393-411, p. 400. Durante el Simposio de Santiago se han destacado las afinidades entre la obra de Rosalía y la de los simbolistas, los modernistas, los noventayochistas: una prueba de la imposibilidad de encajarla en un solo marco estrecho. La sugerencia más pertinente para estudiar esta poesía parece ser la de Víctor M. Aguiar e Silva: verla bajo la clave de "indivisibilidad y aporía" ("Para una leitura deconstrutivista da poesia de Rosalía de Castro").

(3) *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1967 (orig. 1939). Vid. también "Les poètes et la prison", en *Création et Destinée*, Neuchâtel, A la Braconnière, 1973 (orig. 1945), pp. 145-146 y Jean Starobinski, "Albert Béguin, Marcel Raymond: la nescience des rêves", *Critique*, 371 (avril 1978), pp. 352-368. Víctor Brombert, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975.

res permiten notar múltiples afinidades entre Rosalía y la mejor poesía romántica alemana, aunque ella no llegue a la profundidad filosófica de ésta. Particularmente interesantes parecen las consideraciones de Béguin sobre el concepto de la creación como consecuencia de una iluminación repentina. La evasión del estado normal en el momento en el que nace la obra artística —se ha hablado repetidamente del poder visionario del vate romántico— tiene puntos de contacto con la experiencia de los místicos, bien conocida por Rosalía. Dice Béguin: “L’ek-stase (...) nous emporte hors de notre état coutumier pour nous restituer momentanément à une existence autre” (p. 75). Es ésta la existencia doble a la que se refieren tanto Bécquer como Rosalía, en los confines de la cual se produce el contacto fecundante misterioso. Los místicos llegan al punto culminante por inmersión total, ayudados, además, de la Gracia. El momento luminoso de los poetas no tiene explicación. Como en los místicos, no se da con frecuencia (4). De su recuerdo nace el estado de “saudade”, el deseo de volver a ser “otro”, comparable a la “angostura” de los místicos (5).

La dualidad que se acusa desde los primeros poemas de *En las orillas del Sar* tiene semejanza con el mundo misterioso que lleva en sí Bécquer. Se encuentra en varios poemas de Emily Brontë, surge en Wordsworth, Thomas Hood y notablemente en el más tardío “The Imprisoned Soul” de Walt Whitman. La búsqueda de la luminosidad frente a la sombra que la acompaña siempre —el deseo de evasión hacia un espacio abierto— atraviesa la obra de Clemens Brentano y es comparable a “le gouffre sombre et les paradis bleus” de Víctor Hugo y las ensoñaciones de Novalis. En Hölderlin se da el tema doble de evasión-locura. En todos abundan referencias a las tinieblas, pero también se exalta la noche. Todo ello cabe bajo lo que Víctor Brombert ha investigado como “la prisión romántica”: según él, constituyente principal de la imaginación poética: “Le cachot se conçoit aussi comme l’espace du rêve et de la poésie” (p. 11) (6). Por consiguiente, la “cárcel estrecha” de Rosalía, aunque no repetida con tanta frecuencia como la “negra sombra”, tiene trazas de una imagen clave y se inscribe decididamente dentro de la tradición poética de su siglo. Tal vez no esté de más volver a considerar sus variadas facetas.

Se ha señalado repetidamente que para Rosalía, escribir y publicar representaba un problema especial: en sus escritos se refiere constantemente a su condición de mujer. La situación queda resumida en “Las literatas” (1866). Consta, con fuerte dosis de ironía, en el prólogo a *La hija del mar*: “se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázarus, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la

---

(4) Vid. el texto de Baader, de 1828, que cita Béguin en *L’Ame romantique* y el comentario que añade.

(5) Es útil el estudio de Richard Onorato sobre el fenómeno del doble “yo” en relación con la creación de *The Prelude* de Wordsworth: *The Character of the Poet: Wordsworth in The Prelude*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

(6) Vid. también Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de l’espace* así como Jacques Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, 1964.

mesa del rico, que se llama siglo XIX" (7). Hay que recordar que en comparación con el resto de Europa, en la España de mediados del siglo XIX la mujer como creadora aún apenas estaba admitida. (Parece significativo que dedique *Cantares gallegos* a Fernán Caballero). Representaba, pues, un caso anómalo, la "loca". Locura doble en el caso de Rosalía: como mujer que actúa de un modo diferente, y como escritora. En este respecto resultan interesantes los datos que presentan los investigadores de la condición de las prisiones y de los convictos en el siglo XIX así como los estudios sobre el histerismo y la locura. Desde el siglo XVIII se escriben, sobre todo en Francia, muchos tratados sobre la mujer, insistiendo casi todos en que "la felicidad de la mujer consiste en la uniformidad de sus ocupaciones" y que cualquier desviación puede causar graves peligros morales para la sociedad (8). La mujer criminal se designa como un ser fantasioso, desequilibrado; se afirma que sus problemas son causados por una "inadaptación sexual". Los siglos XVIII y XIX ven aparecer a muchas mujeres tachadas de histéricas. Hoy ha sido demostrado que lo han sido precisamente porque la sociedad les imponía limitaciones demasiado estrechas, actuando como prisión (9). Si recordamos que la tía de Anita Ozores (y *La Regenta* data de 1884) se espantaba al descubrir versos de su sobrina igual que si hubiera descubierto una pistola, comprenderemos los problemas de Rosalía. Por otra parte, se siente "diferente" por la tara de su nacimiento, a lo cual se añaden luego las complicaciones de los amores en Padrón.

Ya Machado de Rosa señalaba que "a angustia sexual é sobretudo o eixo sobre o qual gira o mundo complexo da sua obra" (10). No es el de Rosalía un caso único. Las primeras mujeres que se afirmaron como escritoras parecen haber tenido necesidad de una experiencia sexual más completa, independizándose también como personas frente a la sociedad burguesa. Fernán Caballero no logró causar escándalos, ya que sus maridos se iban muriendo uno tras otro, pero George Sand y más tarde Sibilla Aleramo escandalizaron al mundo entero con sus amantes. El papel de esposa modelo satisfacía sólo una parte del "yo" complejo, de naturaleza dual, de Rosalía. La desviación de él produjo complejos de culpabilidad que a su vez influyeron su modo de escribir. La abundancia, en su obra, de mujeres "insensibles", que hacen sufrir a sus amantes, es un fenómeno curioso: parece ser una inversión y compensación subconsciente de la situación real con que tiene que enfrentarse diariamente (10a). La sátira de la moral burguesa es constante y se esconde bajo el escu-

(7) *La hija del mar, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 670. Se citará siempre por esta edición.

(8) Pierre Roussel, *Système physique de la femme, suivi du système physique et moral de l'homme*, Paris, Caille et Ravier, 6<sup>a</sup>, 1813, citado por Elisa Gelfand en "Imprisoned Women: Toward a Socio-Literary Feminist Analysis", *Yale French Studies* 62 (1981), pp. 185-203, p. 189.

(9) Sobre los tratados, vid. Paul Hoffmann, *La Femme dans la pensée des lumières*, Paris, Ophrys, 1977. Para crítica contemporánea, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974 y Phyllis Chesler, *Les Femmes et la folie*, Paris, 1975.

(10) "Rosalía de Castro, poeta incomprendido", RHM, 20 (1954), pp. 181-223.

(10a) En su ponencia "Ironía y sátira en *Ruínas*", María José Alonso Seoane cita un texto

do de la locura. La cárcel creada por la sociedad impresiona a Rosalía tanto como mujer cuanto como literata: "porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud" (p. 1536). García Martí ha hecho notar hace tiempo que la evasión vuelve como un *ritornello* en toda su obra (11). Motiva la frecuencia del tema de la locura y del suicidio: dos formas de evasión de la realidad que la oprime, muy populares entre los románticos (12). La libertad y el deseo de dejar atrás la "cárcel estrecha" son un tema constante en Rosalía.

Más interesante, porque no sólo temática, es la vinculación de la "cárcel estrecha" a la escritura misma. Los críticos han hablado de la "estructura deficiente" (Havard) de *En las orillas del Sar*, sugiriendo que corresponde a su temperamento y su naturaleza de mujer. Esta estructura abierta podría ser relacionada con su deseo de libertad. Así, se podría ver en Rosalía una de las primeras representantes de lo que hoy se propone como "escritura femenina". Las características más salientes de ésta son: falta de estructuración rígida o de desarrollo lineal; circularidad; repetición; abolición del límite entre lo real y lo fantástico; preponderancia de lo irregular y lo fragmentario; importancia de intervalos de silencio. Unas palabras de Hélène Cixous parecen muy apropiadas para definir el procedimiento de Rosalía: "La escritura es el abrirse paso dentro de mí, la entrada, la salida, la permanencia de lo otro que soy y no soy, que no sé cómo debe ser, pero que siento pasar a través de mí, que me da vida, que me desgarrar, me inquieta, me transforma" (13).

Kathleen Kulp ha hecho notar que incluso la formación de las imágenes toma un camino original en Rosalía: procede de modo opuesto al usual, yendo en sus comparaciones de lo material a lo abstracto (14). También en esto podría verse el deseo de romper con las reglas o la tradición vigentes. Lo mismo acaece con la métrica. Mucho antes de que los experimentos modernistas lleguen a España, Rosalía ya está rompiendo la unidad, mezclando el verso tradicional con metros insólitos, rehusando toda simetría o regularidad: innovaciones que han sido estudiadas con pormenor por Isabel Paraiso Almanza ("La audacia métrica de Rosalía de Castro en *En las orillas del Sar*"). La andadura de sus versos es muy desigual. Havard señala la preponderancia de imágenes líquidas que corresponden, según él, a la tradición erótica y religiosa de todo tiempo y expresan su "espíritu vagabundo". Es de recordar que el agua, el mar, la luna, que tan frecuentemente aparecen en su poesía, se asocian con lo fe-

de Alarcón con enfoque parecido, pero habría que distinguir entre un texto escrito por un hombre y los otros, por una mujer.

(11) "Rosalía de Castro o el dolor de vivir", Introducción a O.C. de Rosalía de Castro, cap. XXVI, p. 177.

(12) Vid. Rudolf Binion, "Notes on Romanticism", *The Journal of Psychohistory*, 11 (Summer 1983), p. 52.

(13) Citado en traducción inglesa por Eileen Boyd Sivert, "Lélia and Feminism", *Yale French Studies*, 62 (1981), p. 60, tomándolo de Cathérine Clément et Hélène Cixous, *La Jeune née*, Paris, 1975, p. 158.

(14) *Manner and Mood in Rosalía de Castro. A Study of Themes and Style*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1968.

menino, pero a la vez representan lo inestable, lo inasible: resistencia a ser encarceladas en forma fija. El agua es, además, el símbolo común del subconsciente que, según Jung, es un elemento imprescindible para la creación. La poesía de Rosalía recoge el ritmo incierto e irregular de los fenómenos naturales:

asi as ideas  
 loucas qu'eu teño,  
 as imaxes de multiples formas  
 d'extrañas feituras, de cores incertos,  
 agora asombran,  
 agora acaran  
 o fondo sin fondo d'o meu pensamento. (421-422)

Otra observación perspicaz de Havard se refiere al uso del castellano en vez del gallego, que sería motivado por el deseo de liberarse del folklorismo y de que la clasifiquen como escritora regional. En el primer poema de "Vaguedás" (FN) surge la pregunta acerca de lo que es o no es tener "alma de muller" y escribir bajo su dictado. Al dedicar *Cantares Gallegos* a Fernán Caballero señala su apreciación por haber formulado ésta una opinión sobre Galicia que no es corriente. Con *En las orillas del Sar* quiere trascender su propia significación local después de haber elevado el gallego a categoría literaria universal.

El poema que mejor ilumina el concepto de la "cárcel estrecha" es el que abre *En las orillas del Sar*, particularmente el fragmento II. Tiene una correspondencia estrecha con la Rima LXXV ("¿Será verdad que cuando toca el sueño...") de Bécquer, pero a la vez muestra una diferencia significativa en la composición.

Rosalía de Castro

## II

¡Otra vez! Tras la lucha que rinde  
 Y la incertidumbre amarga  
 Del viajero que errante no sabe  
 Dónde dormirá mañana,  
 En sus lares primitivos  
 Halla un breve descanso mi alma.

Algo tiene este blando reposo  
 De sombrío y de halagüeño,  
 Cual lo tiene en la noche callada  
 De un ser amado el recuerdo,  
 Que de negras traiciones y dichas  
 Inmensas, nos habla a un tiempo.

Ya no lloro..., y no obstante, agobiado  
 Y afligido mi espíritu, apenas  
 De su cárcel estrecha y sombría  
 Osa dejar las tinieblas

Para bañarse en las ondas  
 De luz que el espacio llenan.  
 Cual si en suelo extranjero me hallase  
 Timida y hosca, contemplo  
 Desde lejos los bosques y alturas  
 Y los floridos senderos,  
 Donde en cada rincón me aguardaba  
 La esperanza sonriendo.

G. A. Bécquer

LXXV

(23)

¿Será verdad que cuando toca el sueño  
 con sus dedos de rosa nuestros ojos,  
 de la cárcel que habita huye el espíritu  
 en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,  
 de la brisa nocturna al tenue soplo,  
 alado sube a la región vacía  
 a encontrarse con otros?

¿Y allí desnudo de la humana forma,  
 allí los brazos terrenales rotos,  
 breves horas habita de la idea  
 el mundo silencioso?

¿Y ríe y llora y aborrece y ama  
 y guarda un rastro del dolor y el gozo,  
 semejante al que deja cuando cruza  
 el cielo un meteoro?

Yo no sé si ese mundo de visiones  
 vive fuera o va dentro de nosotros:  
 pero sé que conozco a muchas gentes  
 a quienes no conozco.

Toda esta serie de Rosalía se basa en superposición temporal: contempla un paisaje y lo recuerda en otro tiempo. El poema surge del recuerdo y de la meditación subsiguiente sin que ésta deje de ser emotiva. En la Rima de Bécquer el tema se plantea de un modo explícito, más general y abstracto. La tenuidad de la experiencia real se subraya por la estructura interrogativa de cada estrofa. Como en tantos otros poemas

suyos, el misterio de un caso particular se extiende a la investigación del misterio en general. La regularidad métrica ayuda a orientar el pensamiento del lector, concentrando en los heptasílabos las palabras claves. Aunque trata de una experiencia insondable, la transmite en términos visuales. Sólo en la última estrofa, que de interrogativa se vuelve exclamativa, pasa de lo general a lo personal: recurso muy frecuente entre los poetas románticos. Es curiosa la recurrencia de la *o* acentuada en este poema: parece afirmar la plenitud de lo que se investiga. Muy característica de Bécquer es la frecuencia del verbo, con el dinamismo resultante. Hay total unidad de tema, transmitido a través de una variedad de imágenes que tienen todas un denominador común: el vuelo, la evasión de la cárcel. Un sub-tema importante, que no se encuentra en Rosalía, es la comunión-comunicación con otros espíritus. También a través de él se sale de la restricción personal (15).

Las cuatro estrofas de Rosalía (fragmento II) llaman la atención por su irregularidad métrica: el fondo se identifica con la forma. Incluso los metros básicos: el decasílabo y el octosílabo, no siempre se mantienen, ocurriendo la variación en el último verso, con lo cual se intensifica la sensación de fluidez. No existe la unidad de tema a la que se subordinan las estrofas de Bécquer. Más bien, el movimiento del poema de Rosalía se basa en la dualidad. Su estructura consiste en una acumulación poco ordenada de elementos que se presentan en oposición: soberbio-halagüeño; negras traiciones-dichas inmensas; cárcel estrecha y sombría-ondas de luz; presente-pasado; amor-rencor (fragmento I). Parece significativo que acabe poniendo de relieve el tiempo pasado: el único imperfecto usado en este fragmento. La imagen positiva de la "esperanza sonriendo" del último verso adquiere con ello un matiz diferente, nostálgico.

El fragmento entero está mucho más íntimamente vinculado a la experiencia personal de Rosalía que la Rima de Bécquer. La imagen principal aquí no es el vuelo, sino el viajero con su "incertidumbre amarga". (La *o* acentuada no es frecuente; sí aparece la *u*, aunque lo que predomina es la llaneza de *a*). Es casi constante el encabalgamiento. Con esto, la andadura de los versos se vuelve muy amplia, desigual y no muestra nada semejante a los paralelismos que ocurren en Bécquer. En Bécquer se da la experiencia de un "yo" que se eleva por encima de la realidad. El desdoblamiento de Rosalía es más bien temporal. Así, mientras que el "mundo de visiones" se presenta como algo eterno en el poema de Bécquer, Rosalía se refiere, en el fragmento III, a las "visiones con alas de oro" ya en el pasado, especificando: "Ese sol es el mismo, mas ellas / no acuden a mi conjuro" (p. 578) (16). Más significativa aun parece la trans-

---

(15) "La tentation romantique est d'aboucher l'inconscient au cosmos". Según Marcel Raymond, "il y aurait une 'âme universelle', ou je ne sais quel 'esprit' auquel participerait notre esprit" (Jean Starobinski, *op. cit.*, pp. 363-364).

(16) La enumeración de los lugares donde lo busca tiene muchos puntos de contacto con la Rima V de Bécquer, donde éste da su definición de la poesía. Queda patente la afinidad entre los dos en el tratamiento de la visión: el momento que revela las correspondencias entre la naturaleza y el creador. Claude Poullain ha investigado detalladamente los contactos entre Rosalía y Bécquer (*Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria (1836-1885)*, Madrid, Editora Nacional, 1974).

formación, en los últimos versos de este fragmento, de las visiones en "blancas fantasmas", confirmando su inexistencia.

Los dos poemas tratan en realidad de un estado diferente. Bécquer habla del *sueño*; en Rosalía a lo más se podría ver el *ensueño* (17). El "apenas (...) osa dejar las tinieblas" confirma que se trata de una meditación sobre su experiencia personal. Ya en las palabras introductorias de *Follas novas* insistía en que "o meu libro d'oxe (...) non pode ter, anque quixera, o encanto que soye emprestarlles a inocencia d'as primeiras impresiós; que o sol d'a vida (...) non luce n'os seus albores d'a mesma sorte que cando vay ponerse tristemente envolto antr'as nubes d'o postreiro outono" (p. 417). Esta impresión es confirmada por el último fragmento de esta serie:

Ya que de la esperanza para la vida mía  
triste y descolorido ha llegado el ocaso (581)

En este caso, los muros de la cárcel parecen ser inquebrantables; no se produce la sensación de lo alado creada por Bécquer.

La correlación que aparece en los últimos versos del fragmento II se refiere exclusivamente al mundo natural, mientras que la experiencia presentada por Bécquer era sobrenatural. Si en Bécquer la nota luminosa es producida con referencia al estado humano general, en Rosalía lo personal impide el vuelo irrefrenado. El contexto de este fragmento muestra que el poeta ha llegado al estado más desolador que pueda haber para un creador: ha dejado de creer en el poder de la ilusión. La única forma de salir de la "cárcel" se presenta como la muerte. Mientras que Bécquer se queda con el primer componente de la ecuación tradicional sueño-muerte, ella se encamina hacia la tumba, haciendo recordar a Vigny:

Il semble que Dieu dise à mon âme souffrante:  
Quitte ce monde impur, la foule indifférente (18).

El deseo de evasión y de libertad explica por lo menos parcialmente la íntima unión de Rosalía con la naturaleza, en cuyo seno ya Hugo buscaba consuelo. Se siente ella misma en contacto con el mar, el bosque, el campo; a través de ellos puede comunicar con el espíritu de los "lares primitivos". En los poemas más logrados se establece comunión total. La preferencia por la naturaleza libre se destaca en *Flavio* (cap. XXVI) y más aún, de modo más sentimental, en *La hija del mar*. Percibe en la naturaleza la misma dualidad que descubre en todo, es decir, el espectáculo de las fuerzas naturales le ofrece la posibilidad de múltiple —y personal— interpretación: "Un poeta, un artista que de repente se hallara transportado a aquellas riberas salvajes, enmudecería de admiración al ver un tan grandioso desorden (...) Y, sin embargo, todos los que se hallaban allí, mudos testigos de tan conmovedor espectáculo, no veían más que truenos y relámpagos que les causaban miedo" (*La hija del mar*, cap. I, p. 676).

(17) "Daydreams present a recognizable reality, and fantasies present a recognizable psychic reality. Dreams, however (...) present no recognizable reality at all, but only a cooled version of it" (Meridith Anne Skura, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 126).

(18) Citado por Rudolf Binion, *op. cit.*, p. 55.

El simbolismo latente en todos los fenómenos de la naturaleza puede haber motivado las innovaciones en la escritura: el uso de símbolos polisémicos. Es una puerta que se abre para salir de la cárcel: "Mi pensamiento se lanzaba con los alegres pájaros por aquel espacio inmenso, que yo deseaba cruzar ligera como ellos" (cap. V, 704). Esta simbiosis se manifiesta sobre todo en los personajes femeninos: Esperanza subiendo sobre el Peñón de la Cruz; Flavio errando por el bosque; la loca que "huyendo de los hombres se refugiara entre sus hermanas las flores" (p. 790). La dualidad y el ansia de libertad, se trasluce incluso en detalles nimios, por ejemplo, al comparar una tumba en un cementerio abierto con un nicho: "¡Ni siquiera pueden ya crecer flores alrededor de tu sepulcro! ¡Me causan miedo esas anchas paredes atestadas de cadáveres, que duermen en fila su sueño eterno!" (*Flavio*, cap. XXVII, p. 982). Todo vuelve constantemente a la imagen primordial de la cárcel.

La evasión es sólo posible interiorizándose. Alguna vez se sirve de la imagen tradicional de los místicos: "ni puede el alma gozar del cielo / mientras que vive envuelta en la carne" (p. 599). Rosalía, sin embargo, no quería rechazar todo lo mundano. Debíó buscar, pues, la espiritualidad por otros caminos. La realización de su ser y de sus sueños, la unión de los dos mundos que se presentaban en lucha perpetua sólo era posible a través de la palabra. Pero así como Bécquer, quien se quejaba de coger sólo el oro de las alas de la mariposa, no llegó a adquirir confianza completa en el poder de su propia palabra:

¡"Palabras", e "palabras", e "palabras"!  
Da idea a forma inmaculada e pura,  
¿onde quedou velada? (429)

De aquí su inclinación, tan característica de todos los románticos, hacia el pesimismo, y la recurrencia de la imagen de la "negra sombra". Los muros de la "cárcel estrecha" que, según Bachelard, era para los románticos el lugar más auténtico de la creación, se revelan más fuertes que su fantasía y dictan el tono predominante de su obra: "por eso vive triste, porque te busca siempre, / sin encontrarte nunca" (p. 627).