

Una distracción apasionada y melancólica: la personalidad literaria de Gil

BORJA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

ABSTRACT

Escritor plenamente inserto en el movimiento romántico, Enrique Gil se interesa ante todo por los sentimientos. La ponencia hace un recorrido por toda su obra, deteniéndose en los aspectos de su personalidad sentimental que influye en su personalidad literaria, incidiendo especialmente en la pasión y la melancolía. Estos dos extremos de sensaciones, la pasión lacerante y dolorosa y la melancolía, en cierto modo consoladora, dan forma a lo más importante de su obra literaria.

Fully inserted into the Romantic movement, Enrique Gil writer primarily concerned with feelings. The paper makes a journey through all his work, stopping at its sentimental aspects of personality that influences their literary personality, with special emphasis on the passion and melancholy. These two extremes of sensation, searing and painful passion and melancholy, in a comforting way, shape most important of his literary work.

KEYWORDS: Enrique Gil y Carrasco. Melancolía. Romanticismo

Siempre había dormido en lo más recóndito de su alma el germen de la melancolía producido por aquel deseo innato de lo que no tiene fin; por aquel encendido amor a lo desconocido que lanza los corazones generosos fuera de la ruindad y estrechez del mundo en busca de una belleza pura eterna, inexplicable, memoria tal vez de otra patria mejor; quizá presentimiento de más alto destino. (Gil: 2015-VII: 328).

Al final del *Señor de Bembibre*, Gil y Carrasco se detiene con especial delectación en la enfermedad y muerte de Beatriz Osorio. En un alarde de necrofilia literaria, la acción de la novela se detiene en una morosa y



morbosa, casi podríamos decir que sádica, contemplación de la lenta agonía, del final de la vida de la joven protagonista. Muerta sin razones para ello, en realidad. Muerta cuando la trama de la novela ya se ha resuelto y todo conduce a un final feliz. Muerta cuando su amado Don Álvaro ha regresado de entre los muertos para volver a ella. Muerta cuando los buenos oficios de ese factótum de la novela, que es Gutierre de Saldaña, ha conseguido que la condición eclesiástica del Señor de Bembibre haya desaparecido y nada impida que los enamorados se unan en matrimonio.

Pero Gil y Carrasco comprende a la perfección a la hija de su ingenio. Sabe que en ella hay algo más que el pararrayos de las desdichas que ha sido a lo largo de la novela. Personaje esencialmente pasivo, sumisa ante su padre, incapaz de rebelarse, a merced de las acciones de unos y de otros, sin posibilidad de controlar, ni de decidir, su propio destino, Beatriz, no es, sin embargo, para su autor, una mera imagen femenina necesaria para desarrollar el conflicto novelesco. Es un personaje fundamental; en realidad el personaje central de la novela. Podríamos considerar que toda la estructura narrativa, el conflicto templario, las maldades del Conde de Lemos, las aventuras de Don Álvaro Yañez, las astucias de Saldaña, la despótica autoridad del padre de Beatriz, todo está destinado a crear esa situación, esa agonía de Beatriz que Gil y Carrasco nos cuenta dejando a un lado cualquier otro elemento de la novela.

Y es aquí, mientras el novelista va desgranando lentamente, una a una, las etapas de esa muerte inevitable, cuando se nos da la clave del personaje, cuando se nos dice que más allá de las vicisitudes que han llenado su vida de tristeza, hay una razón fundamental, básica, inevitable que la lleva a la muerte: su condición de ser excepcional. Esa condición que le da el tener la melancolía clavada en su corazón: “el deseo innato de lo que no tiene fin”. Así define Gil a Beatriz y así se definió a sí mismo presa de su “distracción apasionada y melancólica” a bordo de una barca, muy similar, quizás la misma que aquella en la que Beatriz veía en las aguas el sombrío camino hacia la muerte.

“¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, bien a la ciencia del estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos?” (2007: 79). Así comenzaba Aristóteles (si es que él fue, verdaderamente, el autor del texto) el *Problema XXX, El hombre de genio y la melancolía*. Desde entonces la asociación de melancolía y creatividad, capacidad artística, genio creador ha sido una constante en nuestra cultura. Y así, más de 2000 años después, al consultar en la Revista de la Asociación española



de Neuropsiquiatría un artículo, “La melancolía, una pasión inútil” de Francisco Ferrández, nos encontramos con que las palabras clave del artículo que constan en los índices de búsqueda son tres: melancolía, depresión y genio.

Esa idea era bien conocida de los románticos. La conciencia romántica es una constante contemplación del «yo», de un yo que se supone, que se desea, único, diferente, genial. La autorreflexión va a llevar al irremediable conflicto entre el contemplante y el contemplado, a observar el curso del propio pensar, sentir y actuar. Esta hiperconciencia generará efectos en la estética romántica: la sobreestimación del propio yo, y, como consecuencia, la gravedad que se cierne sobre la persona y la dificultad e importancia de la obra artística. No se puede separar el romanticismo del examen detenido, obsesivo, del propio yo. El tema del doble, tan bien representado por el *William Wilson* de Poe, es característico de esta introspección. Hay un hombre oculto dentro del romántico, que el hombre exterior no llega a entender y a veces, cuando este doble toma el control, el romántico se siente perdido: «¡Soy lo que parezco y no parezco lo que soy; soy un enigma que ni yo mismo sé resolver!» dice Medardo en *Los elixires del diablo* de Hoffmann.

La imaginación, el genio, va a ser consecuencia de la presencia de esos impulsos desconocidos que brotan en el interior del hombre. Frente a la observación y a la clasificación opondrá la creación y la espontaneidad. Frente a la imitación, la inspiración. Buscará la originalidad y no la sumisión a un modelo o a una naturaleza previa. Se guiará por la intuición y no por la deducción, por el sentimiento y no por el razonamiento. La melancolía como estado de ánimo, como personalidad, por su carácter intuitivo y sentimental, por no depender de una causa, por ser atributo de unos pocos, de seres excepcionales, de “corazones generosos” como el de Beatriz Osorio, como el del propio Gil y Carrasco se aviene a la perfección con la consideración que tiene el romántico de sí mismo. La autocontemplación romántica de sí mismo que hace Gil y Carrasco se convierte en un autocompasión melancólica que está presente a lo largo de toda su obra.

Estoy planteando, de esta manera, una identificación de la agonizante Beatriz Osorio, con Enrique Gil y Carrasco. Interpretando pues, este personaje, no como una figura narrativa, sino como un trasunto de la personalidad del autor.

Evidentemente, ello está dentro de las posibilidades de interpretación del crítico, o, mejor dicho, del lector, pues siempre debemos ser lectores antes de ser críticos. Y, ante las obras literarias del romanticismo, el



crítico literario que analiza hará bien en no olvidar lo que sintió cuando, como simple lector, quedó preso de las emociones románticas, so pena de convertir la obra analizada en una compleja construcción de mecano sin espíritu. Pero hay además apoyos textuales, elementos que el autor nos ofrece y que podemos ir interpretando y argumentado en esta presentación de la personalidad melancólica del escritor Enrique Gil.

Estaba el cielo cargado de nubes de nácar que los encendidos postreros rayos del sol orlaban de doradas bandas con vivos remates de fuego; las cumbres peladas y sombrías del Monte de los Caballos enlutaban el cristal del lago por el lado del norte, y en su extremidad occidental pasaban con fantasmagórico efecto los últimos resplandores de la tarde por entre las hojas de los castaños y nogales, reverberando allá en el fondo un pórtico aéreo, matizado de tintas espléndidas y enriquecido con una prolija y maravillosa crestería.

El lago, iluminado por aquella luz tibia, tornasolada y fugaz, y enclavado en medio de aquel paisaje tan vago y melancólico, más que otra cosa parecía un camino anchuroso, encantado, místico y resplandeciente que en derecha guiaba a aquel cielo que tan claro se veía allá en su término. Por un efecto de la refracción de la luz, una ancha cinta de cambiantes y visos relumbrantes ceñía las orillas del lago, y la falúa parecía colgada entre dos abismos, como un águila que se para en mitad de su vuelo. (Gil: 2015-VII: 327).

Ante esa escena, ante ese camino al cielo que se ofrece a la vista de Beatriz, muere un fugaz momento de alegría en el corazón de la joven. Gil nos ofrece un paisaje claramente moldeado por la imaginación y la sensibilidad de quien lo contempla, de Beatriz, y hace ver al lector el paisaje con los ojos de la moribunda. Así las montañas no dan sombra, sino que “enlutan”, la luz del atardecer no da aquí ninguna impresión positiva, sino que, se convierte en “fantasmagórica”, el paisaje adquiere un aire “vago y melancólico” y el agua se convierte en un camino hacia la muerte, rodeado de abismos.

Peró veamos este otro texto, en el que ahora es el propio Gil quien viaja en barca por el sombrío lago.

Estaba el cielo cargado de nubes de nácar que los encendidos postreros rayos del sol orlaban de doradas bandas con vivos remates de fuego: las cumbres peladas y sombrías del Monte de los Caballos enlutaban el cristal del lago por el lado del Norte, y en su extremidad occidental pasaban con fantasmagórico efecto los últimos fuegos de la tarde por entre los desnudos ramos de los castaños y nogales, reverberando allá en el fondo un pórtico aéreo



y milagroso de espléndidas e imaginarias tintas matizado y de prolija y maravillosa crestería enriquecido. [...]

El lago iluminado por aquella luz tibia, tornasolada y fugaz, y enclavado en medio de aquel paisaje tan vago, tan agraciado y tan triste, más que otra cosa parecía un camino anchuroso, encantado, solitario, místico y resplandeciente, que en derecho guiaba a aquel cielo que tan claro se vela allá en su término, y que cruzaba la imaginación en su desasosegado vuelo, complaciéndose en adornarlo con sus galas más escogidas, y en colorarlo con sus más hermosos matices. (Gil: 2014-II: 23-24).

Pertenece este otro fragmento a la presentación inicial del relato *El Lago de Carucedo*, presentación en la que Gil recurre, como tantos románticos, a la estrategia del “manuscrito hallado”. El autor se encuentra a bordo de una barca que cruza el lago y va a ser el barquero quien le va a entregar el manuscrito. Pero antes de ese momento, Gil se detiene en una descripción, una más, del paisaje berciano en la que, como muchas otras veces, el aparece como contemplador, como un contemplador que, luego veremos, se identifica con el paisaje, le da sus sentimientos y recibe de él profundas impresiones.

El Lago de Carucedo es de 1840, *El Señor de Bembibre* se escribe entre 1842 y 1843. Gil, describiendo la agonía de Beatriz, queriendo presentar un paisaje que le hable de muerte, que llene de tristeza el alma de la joven, que aleje de su mente para siempre el “fugaz relámpago de alegría que había iluminado su alma por un instante”, reproduce, casi palabra por palabra, la escena en la que se había presentado a sí mismo perdido en la melancolía del paisaje berciano, producto, me atrevo a decir, de una experiencia personal que dejó en él honda huella. Autor y personaje comparten la misma esencia, romántica y melancólica. Beatriz, llena de melancolía, siente la presencia de la muerte en el paisaje que se abre ante ella. Gil, contemplador obsesivo del paisaje proyecta en él su propia melancolía, una melancolía de la que nunca está ausente el sentimiento de la muerte.

Las músicas de la vida,
el silencio del no ser
y la amarga despedida,
y la queja dolorida
de las hojas al caer

(“La campana de la oración”. 2014-I: 94).



El otoño viene con la muerte y con el dolor. La contemplación del paisaje es una experiencia melancólica que Gil revive una y otra vez, con un embeloso autodestructivo, a la busca de la sensación de la proximidad de la muerte, buscando el placer del dolor al que se entrega con ansia de adicto. El Sil, la niebla, la nube blanca, la violeta, la gota de rocío, la mariposa, el cisne, las hojas... Son todos los elementos del paisaje y la naturaleza en los que Gil se detiene, se recrea y los recrea hasta convertirlos en depositarios, testigos a agentes activadores de sus arrebatos de pasión melancólica.

Dulce es vagar por la noche
por la llanura desierta;
ver sobre el lago pasar
en vapor y espuma envueltas,
confusamente borradas,

las flores de la existencia
y en las grutas de las rocas
oir vaga y casi muerta
del arpa de juventud
la voz del viento en las cuerdas.

(“El cautivo”. 2014-I: 198).

El placer del paisaje y la muerte o de la muerte en el paisaje. Del dejar de ser uniéndose a esa naturaleza en la que todo habla de muerte, de desaparición tranquila, de no ser, ni pensar. Gil, como muchos románticos, acaba considerando su melancolía como su seña de identidad, como el núcleo de su personalidad. De ahí a la perversión masoquista y a la monomanía depresiva sólo hay un paso. Otros poetas románticos compartieron estas sensaciones entre sedantes y melancólicas de la espera de una próxima muerte. John Keats nos ofrece esta estampa en la que pinta todas las bellas cosas que nos trae un soleado día de otoño:

Juguetean los párpados con el frescor que pasa,
cual pétalos de rosa con las lluvias de estío.
Nos rodean tranquilos pensamientos: las hojas
que despuntan, el fruto que madura, el ocaso
de otoño que sonrío a las quietas gavillas,
Safo y su dulce rostro, la sonrisa de un niño,
la arena en el reloj que pasa lentamente,
un arroyo del bosque, la muerte de un Poeta.

(Keats, 1995, 75).



Una muerte lenta suave, un deshacerse en la nada mezclado en la tranquilidad del universo: un hermoso fin para el melancólico gozosamente engolfado en su lastimosa y aristocrática condición que Gil y Carrasco hubiese abrazado sin dudarlo. Un poeta solo tres años menor que Keats y diecisiete años mayor que Gil, Giacomo Leopardi, en *L'Infinito*, se entrega igualmente a la delicia de la desaparición tranquila. Como en sus compañeros espirituales, el inglés y el español, es la tranquilidad de una naturaleza lo que provoca su deseo de ser uno con la naturaleza, de hundirse en ella y así dejar de ser:

Siempre caro me fue este yermo cerro
este seto, que priva a la mirada
de tanto espacio del último horizonte.
Mas, sentado y contemplando, interminables
espacios más allá de aquéllos, y sobrehumanos
silencios, y una quietud hondísima

en mi mente imagino. Tanta, que casi
el corazón se estremece. Y como oigo
el viento susurrar en la espesura,
voy comparando ese infinito silencio
con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno,
y de las estaciones muertas, y de la presente
y viva, y de su música. Así que, entre esta
inmensidad, mi pensamiento anego,
y naufragar me es dulce en este mar.

(Leopardi, 2006, 177).

Leopardi, Gil y Keats sucumben a la atracción de la inmensidad, a la llamada de la naturaleza que parece reclamar su vida, ante la inefable calma que les rodea, tan distinta de la agitación interior de estos poetas. Esa calma que su dolorido sentir les hace percibir, esa calma a la que ellos solos en la inmensidad tranquila de la naturaleza, solos en comunión con lo inexplicable, solos, en diálogo de iguales, con la enormidad, pueden asomarse porque su dolorida y privilegiada condición se lo permite. Solo a quien se atreve a contemplar el abismo, como Keats, como Leopardi, como Beatriz, como Enrique Gil le seduce la atracción de ese abismo.

La atracción del abismo se encuentra por doquier en la poesía de Gil. El berciano contempla una y otra vez su propia muerte. En “La caída de las hojas” (Gil: 2014-I: 234)



El poeta, decidle, nos envía,
que en tinieblas sin fin se quedó allá,
su amor, su pena y soledad cantando;
mas canta, blanco cisne, en su agonía,
Y su cítara en breve callará.

En “La nube blanca” (2014-I: 164)

...dile que en el mundo sin ventura
se arrastra mi doliente juventud,
y en largo paso hacia la sombra oscura
marchando voy del lúgubre ataúd!

En “El Sil”:

Que tus aguas corren hoy
como corrían ayer;
solo yo mudado estoy,
porque los pasos que doy
son pasos hacia el no ser.

Para el poeta la muerte y la poesía van de la mano. En “El cisne” Gil se personifica a sí mismo: “Cantar, dejar de existir / palabras iguales son”. De nuevo coincide con un Keats que apela así a Lora Byron: “¡Sigue cantando, cisne moribundo, y contando / el cuento encantador, el del dolor amable”. (Keats; 1995: 29) Parafraseando, en burdo anacronismo, a Jean-Paul Sartre, podríamos decir que para Enrique Gil el poeta es un ser para la muerte y que esa muerte, y esa conciencia de su mortalidad es lo que constituye el núcleo de su creatividad. La melancolía que, recordemos a Beatriz, es un deseo innato de lo que no tiene fin, es en Gil ese deseo de la muerte que le aqueja desde sus inicios como escritor.

La monomanía melancólica de Gil se proyecta, de forma privilegiada sobre el paisaje y sobre todo, sobre su paisaje, sobre el paisaje del Bierzo que describe una y otra vez. Paisaje, para Gil, lleno de dulzura y de tristeza, más hermoso cuanto más melancolía provoca. Consumado paisajista, el máximo paisajista del romanticismo literario español, Gil mira al paisaje como un pintor. Como un pintor romántico. “El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debe dejar de pintar lo que ve ante sí” (Montiel: 2010: 81). Son palabras de Caspar David Friedrich, el gran pintor romántico, que convirtió sus paisajes en un mensaje que sacude con fuerza al contemplador. Según explica Norbert Wolf (2012: 8-9), a Friedrich no le interesaban los paisajes realistas sino los “paisajes de estados de ánimo” que constituyeran cajas de resonancia psíquica, y en la busca de esas cajas de resonancia se entrega a esa autocontemplación de



sí mismo que todo romántico afronta continuamente. El paisaje pintado por Friedrich no es un reflejo de la naturaleza, sino el resultado de un complejo proceso en el que interviene la observación directa y visual, pero también una profunda reflexión emocional. Para Friedrich, una pintura, para constituirse en auténtica obra de arte, debe causar una impresión anímica. Una impresión profunda que hable directamente a las emociones.

De esta manera afronta Gil y Carrasco sus pinturas verbales del Bierzo. Proyecta en ese paisaje su propia melancolía. Entregado a la contemplación de su estado de ánimo, nos presenta un paisaje en el que la tristeza siempre está presente, en el que la melancolía es una constante, en el que breves momentos de luz solo sirven para acentuar más la tristeza que aguarda bajo los árboles, entre las hojas, en el río, en las nubes...

Hemos concluido un desaliñado bosquejo de un país de casi todos desconocido a pesar de sus bellezas, al cual están ligados los recuerdos de nuestra infancia, las puras alegrías del hogar doméstico, las ilusiones generosas de la primera juventud, a vueltas de memorias de pesar y de pérdidas dolorosas harto mayores en número. A medida que los pensiles del alma van perdiendo sus hojas y sus flores, sus valles se revisten a nuestros ojos de formas de una hermosura casi mística, y los murmullos de sus aguas y arboledas despiertan los ecos adormecidos del corazón con música inefable y melancólica. (Gil: 2014-III: 85)

En este final del *Viaje a una provincia del interior* la hermosura casi mística va de la mano de la melancolía. Gil insiste una y otra vez en ello: “los mismos empinados montes y el mismo río con su voz lejana y doliente vuelven a derramar en su alma la anterior impresión de melancolía” (2014: 54) nos dice en su descripción de la llegada al Valle del Silencio. La sensación del paisaje es una sensación melancólica y Gil se encuentra a disgusto cuando la naturaleza se muestra activa, cuando la fuerza y el movimiento de los elementos naturales no hacen posible esa inmovilidad, esa suavidad, ese silencio que él asocia a la melancolía. De ahí su reproche al Sil: “¿Por qué pasas turbulento / con tu espuma y tu arrogancia? / ¿Desdeñarán tus cristales / ser espejo de tristeza?” (“El Sil”, 2014-I: 151).

No es paisajista Enrique Gil de aguas embravecidas, ni de mañanas luminosas y alegres. El agua inmóvil en un atardecer, la niebla, la bruma, la lluvia, el lejano sonar de un río escondido son los elementos con los que construye su paisaje interior. Y aunque se aleje del Bierzo, aunque se enfrente a otras tierras, otras aguas y otros tiempos, ese paisaje interior



siempre aparece, superponiéndose al real, presentado aquello que Gil puede ver entregado a la contemplación del nuevo paisaje preso de la “distracción apasionada y melancólica” que es la clave de su personalidad literaria.

La lluvia había cesado por entonces, y aunque el cielo estaba encapotado todavía, los nublados se habían remontado. Del lado de poniente venía una claridad pálida y extraña que revestía todos los objetos de un tinte indefinible. Los cabellos goteaban mucho: el heno de las extensas praderas en la orilla izquierda yacía abatido por el peso de la lluvia: los marineros descogían sus velas para sacarlas aprovechando una brisa que venía del mar: el silencio era sumo en ambas orillas y sólo algunas barquillas que se desplazaban como otros tantos ánades silvestres, y dos bergantines que subían muy lentamente de El Havre con las velas extendidas y tirados por pesados caballos normandos, turbaba el espejo de las aguas. Era una escena como hay pocas o por lo menos de las que no había presenciado todavía. (Gil: 2015-VIII: 302).

El fragmento forma parte de un artículo, *Rouen*, publicado en la revista romántica *El Laberinto* en 1844. Han pasado cuatro años desde la publicación de *El Lago de Carucedo* y una desde la aparición de *El Señor de Bembibre*. Y de nuevo Gil queda preso en la magia del agua inmóvil en un atardecer, en el silencio y la quietud que están tan unidas en su alma a la sensación melancólica de la existencia. Por más que al final del fragmento diga que “Era una escena como hay pocas o por lo menos de las que no había presenciado todavía”, lo cierto es que se trata de una de sus pinturas paisajísticas predilectas, sobre la que vuelve una y otra vez y que habla con elocuencia a la melancolía que acecha en su corazón, a ese deseo innato de lo que no tiene fin. En realidad, salvando la referencia a El Havre, Gil nos presenta un paisaje descontextualizado, que no tiene ningún elemento identificador de país o de localidad, y cuya importancia es que sintoniza con la melancolía siempre presente en su espíritu, y por ello produce una impresión más honda en el autor que otros elementos presumiblemente más importantes. Todavía bajo esta impresión el autor regresa a la estación de ferrocarril, mientras la noche se va cerrando lentamente.

Un tren que salía para París arrancó con su acostumbrada velocidad, pero con un estrépito infinitamente mayor a causa de la pesadez del aire y del silencio de la noche, y sembrando el camino de chispas bullentes que caían de la máquina, y alumbrando con los faroles encendidos de sus carruajes en medio de la oscuridad, desapareció con la rapidez de un meteoro, dejando tras de sí un



surco luminoso que las tinieblas se tragaron al instante. Imagen más fiel que el destino del hombre en la tierra apenas puede ofrecerse a la imaginación de nadie. (Gil: 2015-VIII: 302)

El destino concreto del viaje ya no tiene importancia frente a las impresiones que experimenta el viajero. La pintura no es pintura del exterior, sino del interior del escritor. Gil, lo hubiera leído o no, no hace sino aplicar lo que otro escritor romántico, Heinrich von Kleist, decía en su *Carta de un joven poeta a un joven pintor*: “La tarea no consiste en ser otro, sino vosotros mismos y en haceros visibles vosotros mismos, lo más peculiar y lo más íntimo de vosotros mediante el contorno y los colores” (Montiel: 2010: 81).

Gil hace visible, no mediante el contorno y los colores, sino mediante los elementos naturales que escoge para representar la realidad, su personalidad, lo más peculiar e íntimo de ella. Por ello vuelve una y otra vez sobre el paisaje, sobre su paisaje, sobre sí mismo y su ser, su auténtico ser. Y así, al final de *El Señor de Bemibre*, cuando sólo queda por transcribir un segundo manuscrito hallado, gracias al cual sabremos el destino final de Don Álvaro, Gil nos regala otra bella descripción paisajística, en este caso del Monasterio de San Pedro de Montes:

Su situación, en medio de las asperísimas sierras que ciñen el Bierzo por el lado de mediodía, revela bien el terrible ascetismo de sus fundadores, pues está montado sobre un precipicio que da al riachuelo Oza y por todas partes le cercan montes altísimos, riscos inaccesibles y oscuros bosques. El rumor de aquel arroyo, encerrado en su hondísimo y peñascoso cauce, tiene un no sé qué de lastimero, y los pájaros que comúnmente se ven son las águilas y buitres que habitan en las rocas. (Gil: 2015-VII: 346)

No se resiste Gil a darnos una nueva visión de un paisaje melancólico y oscuro. Y añade a continuación el autor, quizá consciente de su reiteración, más lírica que narrativa, “Hechas, pues, estas explicaciones que hemos juzgado necesarias, volvamos al código latino” (Gil: 2015-VII: 347)

Las explicaciones no eran necesarias en buena técnica narrativa, pero eran muy necesarias para un poeta del paisaje oscuro, para un alma melancólica que se goza en su propia tristeza, para un escritor fascinado por el viaje por un agua inmóvil y oscura que lleva a la muerte.

Y esperando la muerte, sin duda, estuvo ese escritor a lo largo de su vida. “Joven y pensativo y solitario” se presenta a sí mismo en “Un recuerdo de los templarios”. Ese joven pensativo y solitario, habló un día con la niebla, con esa misma niebla que un viajero contempla fijamente



en uno de los más célebres cuadros de Caspar David Friedrich. Era entonces el alma de Gil un alma sedienta “de sombras y de misterios”, según nos dice en el poema. Pero muy pronto ni la sombra ni el misterio, ni la vida, ni la propia poesía, que dejó de cultivar para concentrarse en su pintura de la melancolía del paisaje, fueron suficiente para borrar ese deseo de la muerte que latía en su corazón, esa distracción apasionada y melancólica con la que vivía, esa “negra sombra” que como bien sabía Rosalía de Castro, nunca dejaba de estar ahí. Y a la niebla le confiesa, a esa niebla que quizás esconde el mismo camino de la muerte que cortó la última alegría de Beatriz Osorio, el profundo deseo de su corazón.

Pasó mi infancia muy triste,
más pasa mi juventud,
que entonces tú me acogiste
y hoy mi ventura consiste
en la paz del ataúd.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (2007) *El hombre de genio y la melancolía. (Problema XXX)*
Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Barcelona. Libros El Acantilado.
- FERRÁNDEZ, Francisco (2007) “La melancolía, una pasión inútil”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXVII (99), pp. 169-184.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. (2014-I). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen I. *Poesía*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- . (2014-III). *Obras Completas*, BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen III. *Viaje a una provincia del interior*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. *Lecturas* de José Antonio Carro Celada, Paz Díez-Taboada, Epicteto Díaz Navarro y Aniceto Núñez García. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- . (2014-IV). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen IV. *Crítica teatral*. Edición y notas de Valentín Carrera. Estudio preliminar de Miguel A. Varela. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- . (2014-V). *Obras Completas*, BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen V. *Miscelánea*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. *Lecturas* de César Gavela, Noemí Sabugal y José Luis Suárez Roca. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- . (2015-VII). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen VII.



El Señor de Bemibre. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. Prólogo de Ramón Carnicer (1971). Estudio de Juan Carlos Mestre y Miguel Ángel Muñoz Sanjuán (2015). Láminas de Juan Carlos Mestre. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.

KEATS, John (1995) *Odas y sonetos*. Introducción, traducción y notas de Alejandro Valero. Madrid: Hiperión.

LEOPARDI, Giacomo (2006) *Cantos y pensamientos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.

MONTIEL, Luis. (2010) “El nacimiento de la psicología en el espíritu de la literatura. Los orígenes literarios de la psiquiatría alemana decimonónica.” *Frenia*. X 75-94

WOLF, Norbert (2003) *Caspar David Friedrich*. Köln: Taschen.

Borja Rodríguez Gutiérrez



Director del IES Alberto Pico (Santander), y profesor asociado de la Universidad de Cantabria. Investigador de la literatura española de los siglos XVIII y XIX (Menéndez Pelayo, Torrente Ballester), autor de *Historia del Cuento Español. 1764-1850* (Ed. Iberoamericana) y de antologías de cuentos del siglo XVIII y XIX, en las que ha seleccionado la novela corta de Gil, *El Lago de Carucedo*.

