



sobre el asesinato de la *tía Casca*. Tampoco se han recogido hasta ahora, mediante trabajos de campo, narraciones orales que refieran la tradición de la formación y origen del castillo de Trasmoz, ni de la historia de Dorotea. Pero, a pesar de todo, Gustavo Adolfo Bécquer supo hacerse eco a través de estas tres cartas dedicadas a las brujas de Trasmoz, de un buen número de supersticiones relacionadas con la brujería. Algunas de ellas siguen vivas en la zona. La prueba es que muchos de los cuentos de brujas recogidos por Herminio Lafoz Rabaza en el Alto Aragón no se narran como consejas o cuentos, sino como sucedidos, y de ello se han hecho eco también los testimonios de Humbelino Ayape y de Hilario Jarne, por ejemplo. En otros casos, algunos de esos motivos han pasado ya a formar parte de cuentos sobre brujas muy consolidados en la tradición oral y con un argumento que puede considerarse ya fijado. Sea como fuere, los testimonios etnográficos que recoge Bécquer en estas cartas *Desde mi celda* son dignos de ser tenidos en cuenta.

## TRAS LOS LÍMITES DEL LENGUAJE: LAS FUENTES DE LA POÉTICA MUSICAL BECQUERIANA

Mercedes Comellas

... nun aber nennt er sein Liebstes,  
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehn.\*  
Hölderlin, *Brot und Wein*.

Cada día con más insistencia la crítica advierte la necesidad de observar a Bécquer en su dimensión europea<sup>1</sup>. La problemática que plantea en términos periodológicos, considerado en el marco de la historia literaria española, parece resolverse al observarlo en más amplias fronteras: Bécquer adquiere inédito relieve en el contexto de la poética simbolista que germinara como prolongación del tercer Romanticismo francés, floración alimentada por aquella corriente subterránea a la que se refirieran Albert Béguin<sup>2</sup> o Jenaro Taléns<sup>3</sup> y que

\* «...entonces puede decir lo que quiere, / entonces, sólo entonces, se abren, como flores, las palabras».

<sup>1</sup> Véase el repaso de Iris Zavala en su introducción al capítulo sobre Bécquer y Rosalía de la *Historia y crítica de la literatura española 5/1*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 179 y ss., y sobre todo el estudio introductorio a la reciente edición de las *Obras* de Bécquer de Leonardo Romero Tobar (Madrid, Espasa-Calpe, 2000).

<sup>2</sup> A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México-Buenos Aires, F.C.E., 1954, p. 402.

<sup>3</sup> J. Taléns, *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico. Una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad de Valencia, 1975, p. 13, donde distingue un Romanticismo «subterráneo, semidesconocido y apenas apreciado en su tiempo, del que no obstante surgiría la gran literatura de vanguardia posterior». Como corriente romántica que sumergida atraviesa la literatura decimonónica hasta aflorar de nuevo en el fin de siglo la observa también Joan Maragall, por ejemplo en su reseña sobre Joan Sardá: «i si escolteu atentament, recollidament el tercer naturalista, hi sentireu passar per sota la gran corrent romàntica, que ha reaparegut entre nosaltres amb el nom de modernisme» (*Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1964, vol. I, p. 876).

surte de nutrientes románticos, desde su manantial escondido, las navegaciones literarias que recorren la poética desde los *Frühromantiker* de Jena hasta el Modernismo. De hecho, las propuestas y reflexiones del Círculo de Jena resultaron en su propio tiempo excesivamente revolucionarias, y fue en etapas posteriores cuando conocieron verdaderamente su expresión literaria<sup>4</sup>, brotando sus mejores frutos más allá de los supuestos confines temporales del Romanticismo tal como habitualmente se delimita.

Este trabajo pretende observar el parentesco de la poética becqueriana con algunos de los planteamientos más significativos del Romanticismo alemán, cuyo caudal estaba revelándose durante aquel tiempo también en otras literaturas como el más fecundo y renovador. Tal coincidencia de fuentes e intereses contribuirá a situar al poeta sevillano en simultaneidad con el movimiento general europeo de prospecciones líricas que, ahondando en aquellas primeras directrices románticas, acabaría forjando la poética del Modernismo<sup>5</sup>.

Probablemente como consecuencia del agotamiento del concepto de mimesis, desde los orígenes del Romanticismo dichas investigaciones tienen como motivo de sus afanes la palabra poética<sup>6</sup>: ahora que ni la finalidad ni la voluntad miméticas del arte pueden garantizar su utilidad, la equivalencia entre la palabra y la cosa se convierte en apremiante conflicto, y la consecuente inefabilidad en el más duro caballo de batalla de la experiencia creadora. El objeto, la realidad, es después de la metafísica kantiana un *Dasein* inescrutable, jirón de niebla más ajeno al corazón y la mente que los sueños e imaginaciones<sup>7</sup>; la palabra una herramienta arbitraria que no posee la cosa ni es capaz de traerla a la verdad literaria. Esta situación convierte la búsqueda de una nueva palabra integradora en tarea imperiosa y hasta agónica, en cuya persecución habrá de recurrirse a los resortes más enigmáticos y vías más recónditas. La nueva

<sup>4</sup> Manuel Asensi: *La teoría fragmentaria del círculo de Jena: Friedrich Schlegel*, Valencia, Amós Belinchón, 1991, y su *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1988, p. 344.

<sup>5</sup> Que el Modernismo supone la cúspide de ciertas revelaciones poéticas del Romanticismo alemán es tesis a la que se adhieren cada vez mayor número de estudiosos siguiendo las opiniones de R. Gullón, G. Allegra, Octavio Paz, Michael Predmore, Joaquín Marco, entre otros, o recientemente Dolores Romero, que define el Modernismo como «traducción hispánica de un movimiento internacional, que en literatura encuentra sus fuentes en el simbolismo francés y sus raíces hundidas en el Romanticismo alemán». Dolores Romero, *Una relectura del Fin de Siglo en el marco de la Literatura Comparada: Teoría y Praxis*, Berna, Peter Lang, 1998, p. 9.

<sup>6</sup> Silvio Vietta comienza su *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik* (Bab Homburg V.D.H. Gehlen, 1970, p. 11) afirmando: «Moderne Literaturkritik stellt ins Zentrum der Untersuchung die Sprache», y sitúa el origen de tal reflexión poetológica en el Romanticismo («die Sprachreflexion in der modernen Lyrik ist auf die Romantik zurückzuführen», p. 13).

<sup>7</sup> De ahí que, en palabras de Francisco Giner de los Ríos, «lo que el poeta lírico niega a esa realidad no es su existencia, sino su valor absoluto frente a frente de sus ideas e imaginaciones». F. Giner de los Ríos, «Del género de poesía más propio de nuestro siglo», *Estudios de Literatura y Arte III*, Madrid, La Lectura, 1919, p. 56.

palabra debería superar todos los defectos de la antigua, nacer como las flores, decía Hölderlin, como emanación espontánea del Ser -y no su representación vacua-, a una nueva vida que la libere del gastado intercambio en el que ha acabado por perder la luz de su origen, su vínculo natural con la cosa<sup>8</sup>. Su deslucido hábito como pieza de canje, como depreciado artículo de engranaje, no se adapta a las necesidades de la moderna herramienta de descubrimiento de la realidad: la imaginación romántica. Si frente a la antigua fantasía esta nueva imaginación anti-mecanicista no compone sus constructos por imitación de piezas, sino que recibe y revive los objetos como entes vitales<sup>9</sup>, en consonancia con ella, sus manifestaciones artísticas y literarias no pueden estar compuestas por partículas independientes o voces yuxtapuestas, sino que la palabra que les dé vida y expresión tiene que actuar como miembro de un organismo entero, sirviendo de nudo y enlace entre los mundos de la realidad y del sentimiento del Yo.

Sólo la tradición platónica podía ofrecer una fórmula para tamaña empresa, y a ella hubo de volverse para hurgar con denuedo en sus caudales esotéricos: entre las recuperaciones que el Romanticismo hizo de la poética neoplatónica, las que se refieren a la palabra como elemento mágico forjarían una de las rutas de exploración más sugestivas<sup>10</sup>. Y así, ahora que también busca defenderse una poética mágica, se vuelve y rescata, con intenciones en algo similares, aquella antigua teoría del lenguaje poético según la había reelaborado el neoplatonismo cristiano en la -ahora romantizada- Edad Media para exculpar el arte del verso<sup>11</sup>. Pero más que en el medioevo, es durante el Renacimiento cuando la doctrina de la lengua poética se recupera para la nueva tradición:

<sup>8</sup> Paul de Man, «Structure intentionnelle de l'Image romantique», *Revue internationale de philosophie* 14 (1960), pp. 69-70. De Man advierte la íntima contradicción de una literatura que recupera la presencia inmediata del objeto material, de los elementos físicos, y que potencia la imagen como principal recurso poetizador, y «qui dit image dit, par définition, non-présence de l'objet». Recuerda cómo la poesía del siglo XIX vivió dramáticamente la persecución de la esencia ontológica del objeto, convertido en motivo de nostalgia.

<sup>9</sup> Sobre la imaginación romántica para el caso becqueriano es imprescindible Leonardo Romero Tobar, «Bécquer, fantasía e imaginación», *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, Ejea de los Caballeros, Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 171-189, que recoge toda la bibliografía anterior. Véase también su trabajo «Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles», *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, II, pp. 581-593. También sobre Bécquer ha trabajado M<sup>a</sup> Soledad Fernández Utrera, «Poética de la imaginación en José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista Hispánica Moderna* XLVII (dic. 1994), pp. 289-305. Sobre la relación del nuevo concepto de imaginación con la filosofía del idealismo, ver Fernando Inciarte, *Transzendente Einbildungskraft: zu Fichtes Frühphilosophie im Zusammenhang des transzendentalen Idealismus*, Bonn, Bouvier, 1970.

<sup>10</sup> Sobre valores neoplatónicos en la poesía de Bécquer, véase F. López Estrada, «Hacia las hondas raíces del platonismo», en su *Poética para un poeta, Las «Cartas literarias a una mujer»*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 135-142. También J. M. del Pino, «Algunas observaciones sobre el neoplatonismo becqueriano», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 5 (1986), pp. 91-101.

<sup>11</sup> «...la qual çiençia [de la poesía] e avisaçion e dotrina que d'ella depende es avida e rreçibida e

Gómez Canseco y Márquez Guerrero señalan cómo «tanto en lo que se refiere a las funciones de la poesía, como a su origen y creación, los partidarios de la poética bíblica durante el Renacimiento van a ser continuadores directos de la tradición platónica, recogida por los cauces del neoplatonismo florentino y de la misma patristica»<sup>12</sup>. Fray Luis de León dedicó parte de su diálogo *De los nombres de Cristo* a tratar la cuestión:

La poesía [...] sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para, con el movimiento y espíritu della, levantarlos al cielo de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así en los profetas quasi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios como los que, incitados por otras causas sobrehumanas, hablaron, el mismo Espíritu que los despertava y levantava a ver lo que los otros hombres no vían, les ordenava y componía y como metrificava en la boca las palabras con número y consonancia devida, para que hablassen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejasse al sentir, y las palabras y las cosas fuessen conformes.»<sup>13</sup>

Fray Luis participó plenamente en la corriente que consideraba al hebreo modelo de la conformidad entre palabra y ser, y que, contra la arbitrariedad del signo lingüístico, creía que en esta lengua se establecía una correspondencia misteriosa entre sonido y cosa significada<sup>14</sup>. En *De los nombres de Cristo* autoriza su opinión en los textos sagrados:

alcançada por graçia infusa del señor Dios», escribe Juan Alfonso de Baena en el prólogo de su *Cancionero*. Ed. de F. López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1985, p. 37. Una de las defensas más antiguas y conocidas de la poesía era el recordar que las Sagradas Escrituras habían hecho uso del verso porque en ese modo eligió Dios revelarse a los profetas. En el *Prohemio e carta que el marqués de Santillana enbió al condestable de Portugal*, aduce Íñigo López de Mendoza la autoridad de «Ysidoro Cartaginés, santo Arçobispo yspalensy, [que ...] quiere que el primero que fizo rimos o cantos en metro aya seydo Moysén, ca en metro cantó e profetizó la uenida del Mexías; [...] E Salomón metrificados fizo los sus *proverbios*, e çiertas cosas de Job son escriptas en rimo». Véase, además, Juan del Encina en el *Arte de poesía castellana*, también ed. de López Estrada, pp. 79-81.

<sup>12</sup>Luis Gómez Canseco y Miguel Ángel Márquez, estudio introductorio a su ed. de B. Arias Montano, *Tractatus de figuris rhetoricis cum exemplis ex sacra scriptura petitis*, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1995, p. 43.

<sup>13</sup>Ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 253-4. La cursiva es nuestra. V. al respecto, L. Gómez Canseco y M. A. Márquez, introducción a B. Arias Montano, *Tractatus...* op. cit., pp. 47-50.

<sup>14</sup>Cfr. Eugenio de Bustos, «Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista I, Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 115 y 124 ss.

Porque si no es esto, ¿qué es lo que se dize en el *Génesi*, que Adam, inspirado por Dios, puso a cada cosa su nombre, y que lo que él las nombró, ésse es el nombre de cada una? Esto es dezir que a cada una les venía como nascido aquel nombre, y que era assí suyo, por alguna razón particular y secreta que si se pusiera a otra cosa no le viniera ni quadrara tan bien<sup>15</sup>.

Recoge aquí lo que era juicio general entre los humanistas, que entendieron que las raras virtudes de la lengua hebrea y las propiedades mágicas de que se investía residían en aquella correspondencia entre palabra y objeto; como recuerda Umberto Eco,

según Agrippa, Adán impuso los nombres a las cosas precisamente teniendo en cuenta estas influencias y estas propiedades de los cuerpos celestes y, por ello, *estos nombres contienen en sí las fuerzas admirables de las cosas significadas*. Por consiguiente, la escritura de los judíos debe ser considerada la más sagrada de todas, dada la perfecta correspondencia que establecía entre letras, cosas y números.<sup>16</sup>

En decir del *Discurso de las Buenas Letras Humanas* de Antonio de Toledo, el papel de Dios cuando ayuda a los poetas consistía precisamente en concederles esa identidad entre el objeto y el sonido con que el primero conoce expresión lingüística; pues Dios

les metrificaua [a los poetas], como si dixésemos, los conceptos con número y consonancia debida por soberana manera, para que fuessen muy parecidas las [cosas] y el modo de dezirlas.<sup>17</sup>

<sup>15</sup>Cristóbal Cuevas, en la introducción a su edición (p. 92) recoge en nota un lugar del *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan en que sigue la opinión aquí expresada por fray Luis, y Bustos añade otros del Brocense en el capítulo 1 de la *Minerva* y de Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro*. Trata concretamente sobre el asunto el trabajo de Esteban Torre, *Ideas lingüísticas y literarias del doctor Huarte de San Juan*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 73 y ss.

<sup>16</sup>*De oculta philosophia*, I, 70. Cit. por Umberto Eco, «Los nombres mágicos y el hebreo cabalístico»; en *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, pp. 107-112. Sobre la relación entre Biblia y poesía en los autores del humanismo, v. James Kugel, *The Idea of Biblical Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1981 y William A. Graham, «Scripture as Spoken Word», en M. Levering (ed.), *Rethinking Scripture*, Albany, State Univ. of New York, 1989.

<sup>17</sup>Antonio de Toledo, *Discurso de las Buenas Letras Humanas*, ms. 17.736 de la BNM, fol. 66v.-67r. Ed. crítica de M. Comellas Aguirrezábal, en prensa.

Esa correspondencia misteriosa es propiedad que se deriva directamente del sonido, de la condición musical de las voces, explotada concienzudamente y en todas sus posibilidades en la función poética. El carácter maníaco de la música se contagiaba a la palabra poética en una mezcla que desde los orígenes griegos no se quiso distinguir y que en la teoría platónica seguía siendo sustancial: el carácter musical era immanente a la poesía y le prestaba la pasión del arrebato; por la música conseguían las palabras elevarse sobre su plana significación prosaica.

Entre los autores que mejor sirvieron como transmisores a la poética romántica de estos planteamientos humanistas es inevitable recordar en el XVIII a Swedenborg y la trascendencia de su reafirmación de la palabra poética para la tradición moderna; en *Cielo e Infierno* propuso distinguir dos valores en la Palabra: un sentido literal y otro espiritual, unidos en una íntima correspondencia que sirve a su vez como eslabón para vincular el cielo y el hombre:

La Palabra fue escrita por puras correspondencias, como medio de unión entre el cielo y el hombre [...] Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la Palabra hay un sentido literal y otro espiritual.

Y éste segundo muestra las cosas tal como están en el cielo, poniendo aquella realidad trascendente en relación con la contingente a través de la palabra, convertida en puente mágico para encumbrarse a los mundos del más allá<sup>18</sup>.

La doctrina del pensador sueco encontró espacio entre los lingüistas que, como Süssmilch, defendieron que nuestro lenguaje procede de Dios y, más allá, en la obra de Hamann -al que tanta veneración rindieran Goethe, Jacobi o Schelling<sup>19</sup>-, nombre clave por la intensidad con la que renovó los ingredientes herméticos de la poética neoplatónica y cuya insólita y oscura *Aesthetica in nuce* (1762) ha de contarse entre los precedentes más influyentes de la teoría mágica del lenguaje en el Romanticismo. El lenguaje, organismo con vida propia y que preexiste al individuo, es expresión de la analogía entre Dios y el

hombre: aquel creó el universo mediante la palabra y éste lo abre a través del lenguaje, mundo simbólico que construye nuestra realidad. Hamann identifica 'logos', poesía y Dios:

La poesía es la lengua materna del género humano [...] Durante siete días [nuestros antepasados] permanecieron sentados en el silencio de la meditación o del asombro; y abrieron su boca a aladas sentencias<sup>20</sup>.

Poesía y religión se confunden en Hamann hasta hacer de la Biblia la suprema poesía y su lenguaje simbólico el lenguaje divino que sólo la naturaleza comparte. Para recuperar su destino como emisario de Dios, el poeta ha de volver a aquel lenguaje arquetípico con que Dios creó las cosas al nombrarlas, aprendiendo las hablas de la Naturaleza de las que se separó un día por «el uso antinatural de las abstracciones a través de las cuales quedan mutilados nuestros conceptos de las cosas»:

Sólo en el caso de que el poeta restituya el lenguaje parabólico y rico en imágenes puede volver a ser portavoz de Dios de la misma manera que la naturaleza y la Escritura lo son.<sup>21</sup>

En aquella lengua, «hablar es traducir [...] pensamientos en palabras –cosas en nombres, imágenes en signos»<sup>22</sup>, reconstruir el mundo en la identidad de un lenguaje que es exactamente aquello que significa.

Ya entre los románticos, Coleridge buscó también la palabra integradora por vías semejantes a las que había aventurado Hamann. Pero en su caso, los estudios de hebreo e investigaciones bíblicas ayudaron además a la forja del concepto de imaginación poética: gracias al valor simbólico de la lengua hebrea, que emplea imágenes puras como base de sus palabras, la poesía bíblica no está construida con la «fancy» –como ocurre con la mitología clásica, un «animated world»-, sino que al basarse en elementos vitales, trabaja con la verdadera «imagination». Cada cosa tiene allí vida verdadera: todo vive en relación y en correspondencia intensa con la vida y con Dios mismo. La palabra actúa como símbolo y por esa capacidad simbólica acaba siendo verdadero instrumento de la expresión poética, porque encierra la cosa misma<sup>23</sup>. A partir

<sup>18</sup> Anna Balakian (*El movimiento simbolista: juicio crítico*. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 22) recuerda que «los simbolistas y su camarilla internacional aceptaron unánimemente como origen común la filosofía de Swedenborg». Al asunto dedica en su trabajo el ensayo «El swedenborguismo y los románticos», de donde tomamos las citas.

<sup>19</sup> Sobre la influencia de Hamann trata Goethe en *Dichtung und Wahrheit* (capítulo XII), en conversación con Eckermann del 22 de junio de 1827 («Diesen Hamann hält Goethe für den größten Menschen des Jahrhunderts, er setzt ihn sogar über Kant») y en su correspondencia. Ver A. Henkel: «Goethe und Hamann. Ergänzende Bemerkungen zu einem denkwürdigen Geistesgespräch», *Euphorion Heidelberg*, 77, n° 4 (1983), pp. 453-469.

<sup>20</sup> Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística*. En A. G. Baumgarte, J. Winkelmann, M. Mendelssohn y J. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona, Alba, 1999, p. 275.

<sup>21</sup> *Aesthetica* II, p. 289.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 277.

<sup>23</sup> Ina Lipkowitz, «Inspiration and the Poetic Imagination: Samuel Taylor Coleridge», *Studies in Romanticism* XXX (1991) pp. 605-631.

de ahora, esa facultad expresiva quedará asociada a la poesía como vía de acceso al conocimiento del mundo<sup>24</sup> y a la imaginación como única herramienta capaz de ponerla en funcionamiento. Imaginación que Coleridge (y después Keats) caracterizara -en asociación metafórica muy significativa-, como *melo-día*<sup>25</sup>. Si el poeta romántico interpreta «l'acte de nommer -...- comme étant un retour à l'origine, au pur mouvement de l'expérience captée à sa source»<sup>26</sup>, el valor musical de la lengua, más que el significativo verbal, podrá proporcionarle aquella captación sentimental prelingüística de la experiencia, esa «iluminación» de carácter irracional que puede superar las interpretaciones conceptuales de la realidad.

La teoría de la correspondencia a través de cierta armonía musical entre la cosa y la palabra se fue construyendo como parte de una historia de la lengua que trazaba su recorrido según criterios pseudo-platónicos desde su original pureza mágica hasta la corrompida edad contemporánea. Hamann había ya identificado la palabra original y palabra poética al afirmar que la poesía es la lengua materna del género humano. En la misma línea, aunque negando su origen divino<sup>27</sup>, Herder esbozó para el *Sturm und Drang* y después el Romanticismo una evolución de las edades del lenguaje, que él denomina «Keimen, Knospen, Blühen, Verblühen», reducidas en estudios posteriores a las dos centrales. La más adecuada a la poesía es la de la adolescencia, «Knospen», durante la que todavía mantiene su don natural que trasmite a los hablantes, por lo que casi todos los hombres de aquel tiempo fueron poetas; es pues esta edad el momento original de la *Volkspoesie*. Después llegarán la pérdida de espontaneidad y el detrimento de su riqueza<sup>28</sup>. Como explicaría en su *Ensayo sobre el*

<sup>24</sup> Frente a Herder y otros teóricos románticos, Coleridge sostiene que la evolución degenerativa desde el lenguaje primitivo se debe al irreflexivo uso común, que desvirtúa los significados originales y los confunde. La misión terapéutica de poetas y pensadores ha de ser la de «contrarrestar esos efectos regresivos reconstruyendo constantemente las distinciones erosionadas y creando otras nuevas». V. José Luis González Escribano, «Coleridge y la teoría poética», *Home-naje a Esteban Pujals Fontrodona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981.

<sup>25</sup> «The «Melodies [...] nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!» is Coleridge's (and Keats's) favourite characterization of the faculty of imagination». Kaathleen M. Wheeler, *The creative mind in Coleridge's poetry*, Harvard University Press, 1981, pp. 75 y 76.

<sup>26</sup> Paul de Man, «Structure intentionnelle...», op. cit., p. 70.

<sup>27</sup> «El hecho es, pues, falso [...]: no lleva a un origen divino, sino todo lo contrario, a un origen animal». Johann Gottfried Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje (1770)*; en *Obra selecta*, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 139.

<sup>28</sup> Arthur Schopenhauer en su ensayo «El lenguaje y las palabras», estudio contenido en su *Parerga und Paralipomena* (en *Escritos literarios*, Madrid, Lípari, 1995, p. 65), sigue manteniendo la superioridad de las lenguas primitivas: «Nadie ignora que las lenguas, sobre todo desde el punto de vista gramatical, son tanto más perfectas cuanto más antiguas, y que no cesan gradualmente de deteriorarse, desde el elevado sánscrito hasta la baja jerga inglesa, ese vestido del pensamiento, compuesto de jirones de telas heterogéneas, cosidas con arbitrariedad». Cree sin embargo que la comparación del lenguaje con una planta, que se desarrolla y acaba declinando, es hipótesis arbitraria. Le parece más correcto admitir que «el hombre ha descubierto espontánea-

mente el lenguaje, en virtud de un instinto original» y «que tal instinto se pierde cuando, existiendo ya el lenguaje, queda terminada su misión». La teoría de Schopenhauer interesó y fue aprovechada por Humboldt en 1827 y antes por Schlegel; fue expuesta por Becker en su *Organism der Sprache* de 1841 y será reproducida por Renán en su *De l'origine du langage*. Edmundo González Blanco, traducción de Arthur Schopenhauer, *Escritos literarios*. Lípari, Madrid, 1995, p. 67: «Todos estos autores convienen en que las lenguas no llegaron a su incremento particular por grados lentos, sino que lo recibieron de cierta desconocida energía del espíritu humano, esto es, de un instinto».

origen del lenguaje de 1770, en las primeras lenguas naturales, según se observa en los pueblos primitivos<sup>29</sup>, se daba aquella correspondencia entre objeto y palabra porque éstas surgieron de los sonidos mismos de la naturaleza: «como toda la naturaleza suena, nada hay más natural para un ser humano dotado de sentidos que el hecho de que ella viva, de que hable, de que obre»<sup>30</sup>; y la adecuación a las melodías de la naturaleza se hizo posible gracias a un componente sonoro de carácter vocálico, altamente expresivo, que perdura en las onomatopeyas y que fue la causa de la extraordinaria viveza de la poesía y la música arcaicas, del efecto tan intenso que aún nos provocan. Aquel primitivo canto que fuera nuestro primer lenguaje, después de que evolucionara hacia lo abstracto, malograría fatalmente la capacidad de significar, perdiéndose la sensación a favor de la razón<sup>31</sup>. Por eso el «yo moderno» desconfía profundamente de la lengua, según la diferencia que estableciese Spender con respecto al «yo volteriano», que cree participar en la historia del progreso a través de su obra; pasada la Ilustración, siente cómo la lengua no es vehículo capaz de convicción<sup>32</sup>. Del antiguo lenguaje-canto nos quedan, sin embargo, su hermosa descendencia: la poesía y la música, que encuentran en él su origen, según Herder reconoce a Brown.

Probablemente de Herder parte la segmentación de la historia de la lengua en tres fases que propuso August Wilhelm Schlegel en las conferencias de

mente el lenguaje, en virtud de un instinto original» y «que tal instinto se pierde cuando, existiendo ya el lenguaje, queda terminada su misión». La teoría de Schopenhauer interesó y fue aprovechada por Humboldt en 1827 y antes por Schlegel; fue expuesta por Becker en su *Organism der Sprache* de 1841 y será reproducida por Renán en su *De l'origine du langage*. Edmundo González Blanco, traducción de Arthur Schopenhauer, *Escritos literarios*. Lípari, Madrid, 1995, p. 67: «Todos estos autores convienen en que las lenguas no llegaron a su incremento particular por grados lentos, sino que lo recibieron de cierta desconocida energía del espíritu humano, esto es, de un instinto».

<sup>29</sup> Manuel Serrat recuerda que «por todas las culturas del África subsahariana corre también el culto 'romántico' a la palabra poética, soporte de humanidad -...-, de sus 'correspondencias' con lo Absoluto» (en introducción a su edición de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 26). También menciona las tesis de Marcel Griaule y Geneviève Calame sobre el pueblo dogón y las canciones yoruba citadas en la ed. que Le Clézio hizo de Lautréamont (*Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1973). En todos estos casos la palabra posee propiedades mágicas por las que adquiere la capacidad de atraer el objeto.

<sup>30</sup> Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, op. cit., p. 169.

<sup>31</sup> La capacidad expresiva estaba alojada en esa fuerza tonal, en ese valor musical, que hoy sólo conservan los *sonidos naturales*: «Esos sonidos, esos gritos, aquellos sencillos movimientos de la melodía [...] producen mil veces más efecto del que produciría la verdad misma si hiciera sonar su suave y fina voz desde el cielo. [...] La palabra suena y, cual multitud de espíritus, se levantan todas ellas de repente con su sombría majestad desde la tumba del alma, oscureciendo la idea pura y clara de la palabra, idea que únicamente podía entenderse sin tales impresiones». «Cuanto más antiguas y originarias son las lenguas, tanto más se entrecruzan también los sentimientos en la raíz de sus palabras». *Ibid.*, p. 142.

<sup>32</sup> Stephen Spender, *The Struggle of The Modern*, Berkeley, University of California Press, 1965, p. 72.

Berlín: la primera y más importante (*Ursprache*), corresponde literariamente a la poesía antigua, o poesía elemental en lenguaje ordinario. Ahora la *Kunstpoesie* de los modernos debe contribuir a recuperar aquel lenguaje natural que expresaba el ánimo humano en su totalidad; para ello el arte poética debe comportarse siempre simbólicamente, pues sólo mediante el símbolo -lo habían dicho antes Hamann y lo repetirá después Coleridge- el lenguaje recobra la capacidad de poseer la cosa. Schlegel no hacía sino confirmar lo que se estaba convirtiendo en lugar común de la teoría romántica e idealista de la lengua, tal como la expresó después Hegel al trazar las fases de evolución del lenguaje correspondiéndolas, según había ya hecho Schlegel, con el mapa de las épocas del arte: también para Hegel -en las *Lecciones sobre Estética*- el primer periodo lingüístico usa la palabra como símbolo, y el arte poética que con ella se construye es por necesidad eminentemente simbólico, como el de la Biblia<sup>33</sup>. En aquella misma obra, Hegel había definido la poesía como «el arte del espíritu no vinculado a la materia sensible externa para su realización; sólo se produce en el espacio interior y en el tiempo interior de la representación y de las sensaciones»<sup>34</sup>; por su proximidad al pensamiento, la poesía resulta la más elevada de las artes, vecina de la filosofía y la religión<sup>35</sup>. Al encumbrarla así, la despoja de cualquier relación con el noumenon, elevándola al territorio de las ideas subjetivas, pero desgajándola de la sustancia que es su alimento primario.

Esta teoría no estaba sino reafirmando dos ideas fundamentales e íntimamente ligadas en el pensamiento moderno: el símbolo como único mecanismo competente para dotar de capacidad expresiva al objeto, y la convicción de la excelencia de los orígenes. Se vuelve con entusiasmo al antiguo mito de la Edad de Oro, según el cual el hombre primitivo vivió en armonía con su entorno y en entendimiento con lo trascendente. Cuenta Hölderlin que cuando el hombre decidió buscar palabras para los dioses y las cosas, cuando empezó a «nombrar» el mundo en busca del conocimiento, rompió la unidad original (*Trennung*, primera palabra) iniciando lo que Paul de Man ha llamado la «andadura excéntrica» y que Hölderlin llamó *Bildung*<sup>36</sup>. Para reconstruir aquella concordia que

<sup>33</sup> Hegel, *Lecciones de estética II. Desarrollo del ideal en las formas especiales del arte bello*, Barcelona, Península, 1991, p. 124.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>35</sup> Según la oposición que el mundo antiguo estableciese entre las dos maneras de relación del hombre con los objetos -producirlos o comprenderlos-, y dado que la poesía no puede considerarse una producción en el sentido material, frente a lo que ocurre con las artes visuales, se entiende que no pertenece al primer grupo, luego debe incluirse en la categoría de la cognición, donde se relaciona con la Filosofía, de la que la distancia mucho menos que lo que la separa de las artes visuales. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 113-4.

<sup>36</sup> Paul de Man, «Keats y Hölderlin», *Escritos críticos (1953-1978)*. Visor, Madrid, 1996, p. 128. Sobre el mito de la vuelta al Paraíso en el Romanticismo y en especial en Novalis, véase Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg, 1965.

ahora tanto se extraña, los poetas cuentan con el único instrumento que ha permanecido de la lejana edad: el símbolo, que por esta condición ha de constituirse en la piedra angular de una poética que necesitaba ante todo superar la frustrante inefabilidad provocada por la progresiva distancia entre objeto y palabra, tan ausentes el uno del otro que ni la palabra tiene posibilidades de significar ni el objeto de ser aprehendido por ella<sup>37</sup>.

Sobre el poder del símbolo como herramienta poética estaban de acuerdo todos los sectores de la modernidad, aunque no todos coincidieran en su concepción: Schiller en su famoso poema «Die Künstler» afirma que el arte logra captar lo trascendente gracias al símbolo; para Goethe el poeta se sirve del símbolo -motivo central de su teoría poética- para expresar lo permanente en lo cambiante<sup>38</sup>; según la doctrina de Schelling, el símbolo es la única posibilidad de representar el Absoluto en el arte, pero en su propuesta hay que anotar una elemental y alarmante variación: el símbolo deja de ser vínculo entre la cosa y la palabra para sustituir la cosa misma y convertirse en la materia del arte, ya que la materia pura resulta excesivamente ruda<sup>39</sup>. En la misma dirección avanza Novalis construyendo una teoría del lenguaje poético que convierte a la palabra en mágico signo del Absoluto, y a la poesía en «lo único absolutamente real» («Por todas partes buscamos el Absoluto y no encontramos más que objetos»), gracias a la ruptura de la arbitrariedad del signo: por el símbolo la poesía puede ejercer efectos similares a los de la música y al revelar el significado oculto de las cosas contribuir a la *romantización* del mundo en esa síntesis de naturaleza y espíritu que será la vuelta a la Unidad<sup>40</sup>. Sólo la palabra secreta («geheime Wort») posee la significación que se logra por la nueva

<sup>37</sup> La imagen hará las veces de nexo entre ambos, sobre todo a partir de la interpretación del símbolo -que ya intuyera Schubert en *El simbolismo del sueño* (1814)- no como objeto abstracto, sino concebido en términos de imágenes físicas, interpretación que se concretará en los nuevos usos lingüísticos de los autores simbolistas. La misma denominación de *simbolista* la usa C.M. Bowra en su *The Heritage of Symbolism* (London, MacMillan, 1973, reed.) para aquellos poetas postrománticos que emplean las palabras «no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos», una segunda realidad encarnada en representaciones imaginativas. V. también Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, op. cit., p. 199.

<sup>38</sup> Véase H. Fricke, «El símbolo en Goethe: evolución del concepto y valor en la estética de su tiempo», en *Símbolos estéticos*, ed. de Diego Romero de Solís, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

<sup>39</sup> Lección de Würzburg de 1804. F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, ed. de K.F.A. Schelling, Stuttgart, 1856-1861, secc. I, vol. 6, pp. 570-571.

<sup>40</sup> Novalis, *Schriften II: Das philosophische Werk I*, ed. de R. Samuel, H. J. Mähl y G. Schulz, Darmstadt, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1981, p. 647 y 545. Sobre la teoría de la palabra poética en Novalis, véase Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. op. cit., pp. 22-56. De la teoría musical en la poética romántica trata Manuel Maldonado Alemán, «Poesía y música en el Romanticismo alemán», en J. A. Pacheco Paniagua / C. Vera Saura (eds.), *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 51-67.

consonancia entre significante y significado, una palabra que no es *signo* de la realidad, sino su «tono»<sup>41</sup>.

Es más difícil percibir el efecto de la poética musical sobre el que según René Wellek constituye junto al símbolo el otro ingrediente característico del nuevo estilo, el mito, justificado, como en el caso del símbolo, por la moderna concepción romántica de la imaginación<sup>42</sup>. Sin embargo, si aceptamos que la nueva mitología se diferencia de la clásica, según piensa Arnold Hauser, en que si esta surgía de la simpatía y relación con la realidad, la romántica «surge de sus ruinas y hasta cierto punto es un sustituto de la realidad»<sup>43</sup>, cabría considerarla junto al símbolo, la imagen o los ingredientes musicales, como otra de las vías por las que la poética moderna mantuvo la tensión dialéctica con el objeto material y fue renunciando a él en aras de una persecución más elevada de las esencias metafísicas.

Es a través de los escritos del círculo de Jena, que en un crisol articularon una teoría más completa y revolucionaria, como gran parte de estas propuestas se difundieron por la geografía del Romanticismo europeo. Especialmente la teoría del lenguaje de A. W. Schlegel se incorporó a la teoría poética del hermano Friedrich y así conjugadas trascendieron a la poetología de la modernidad. Ya en las juveniles *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache* -donde puede bien rastrearse la presencia de Rousseau y Herder<sup>44</sup>- encuentra un origen común para la poesía y el lenguaje: en adelante siempre mantendrá que la poesía es aspiración a restaurar la original *Bildlichkeit*, el carácter figurado del lenguaje, a través de la ruptura de la arbitrariedad signica<sup>45</sup>. Uno de los puntos

<sup>41</sup>La «Geheime Wort» que se convertirá en *Zauberwort* en los famosos versos de Eichendorff: encontrando el poeta la palabra mágica, el mundo empezará a cantar la canción que duerme en su seno: «Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort». J. v. Eichendorff, *Werke* I, ed. de J. Perfahl, Munich, 1970, p. 132.

<sup>42</sup>René Wellek, «El concepto de Romanticismo en la historia literaria», *Historia literaria. Problemas y conceptos*; ed. de Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1983, pp. 147 y 161. Es interesante observar, sin embargo, según hace Manfred Frank en la séptima de sus Lecciones sobre la Nueva Mitología (*El Dios verdadero*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 191 y ss) que la Nueva Mitología no puede explicarse sólo como creación romántica, pues conecta de forma evidente con el pensamiento ilustrado a través de Lessing, a quien remite la *Filosofía de la Mitología* de Schelling y por supuesto los *Lessing Gedanken und Meinungen* de F. Schlegel.

<sup>43</sup>A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 401.

<sup>44</sup>En sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, A. W. Schlegel se refiere a la distinción de Rousseau entre los elementos rítmico y melódico propios de la Antigüedad frente a la armonía, caracterizadora de los modernos. Rousseau -y a través suya Leibniz- constituyó una de las fuentes principales del Romanticismo en lo que se refiere al origen del lenguaje y la importancia del elemento musical para devolvernos a la armonía de la naturaleza. Antes de él y desde el Renacimiento, los escritos sobre música estaban compuestos y destinados a músicos; después de él, se convierte casi en una moda entre los literatos escribir sobre música y emplear elementos musicales. V. Jean-Pierre Barricelli, «Romantic Writers and Music: The Case of Mazzini», *Studies in Romanticism*, XIV (1975-76), p. 97.

<sup>45</sup>Véase Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1989, vol. II, pp.

más interesantes y sobre los que Schlegel se distingue de los planteamientos ilustrados -con los que compartía la idea de que el lenguaje es imitación de los objetos a través de los signos- es el que hace referencia al carácter tonal de la lengua, gracias al cual se hace posible la expresión y transmisión de las emociones y que brinda su más alto rendimiento en la lírica, concebida como expresión musical de los sentimientos<sup>46</sup>. Si como había explicado Wackenroder, la principal característica de la música en relación con las demás artes es precisamente su competencia para articular directamente los sentimientos humanos a través del tono<sup>47</sup>, la capacidad sonora de la lengua, que la emparentaba con la música, debía potenciarse hasta arrancar de ella este enorme potencial expresivo. Herder ya había tratado de esa facultad musical que se derivaba del origen de la lengua ligado a la música: su misma concepción de la poesía («la poesía lírica es la expresión perfecta de una emoción o representación en la más alta eufonía del lenguaje») implicaba aquella ascendencia y la convicción de que la poesía asociada a la música alcanza sus efectos más poderosos<sup>48</sup>. También para A. W. Schlegel este valor tonal era de crucial importancia, pues en él reside el elemento poético del lenguaje, imposible de ejemplificar con palabras, y que otorga a la poesía su capacidad de expresión y de emoción: si originalmente los sonidos correspondían a los sentimientos que el hombre experimentaba ante los objetos, la nueva *Kunstpoesie* necesita recuperar aquel lenguaje natural para devolver a la lengua la expresividad perdida. En torno a esta identidad entre poesía y música, punto central de sus conferencias de Jena, se reúnen los demás fundamentos de la nueva poética: el encuentro del hombre con el mundo se realiza a través de la imaginación (*Einbildungskraft*)<sup>49</sup>, y se expresa como

51-2. En las Conferencias de Viena (*Über dramatische Kunst und Literatur*) A. W. Schlegel se refiere al «dreifachen Geburt des Wortes», «der geschichtliche, ewigen, un der innerlichen in der Seele»: además de su valor histórico, la palabra también posee un significado eterno capaz de hacerla recuperar el infinito, y una tercera fuente en lo más íntimo del alma que recoge los valores del individuo; su «triple linaje» la sitúa en posición de conectar lo individual con lo real y lo ideal: «In einem solchen literaturkritischen Versuch zur Versöhnung von Individualität mit Realität und Idealität ist Schlegels gesamte Literaturbetrachtung dieser Vorlesungen und seiner späteren Jahre gegründet». Gerhard Schulz, «Theoretische Grundlagen für die literarische Entwicklung nach 1806», *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration II. Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration, 1806-1830*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983, p. 244.

<sup>46</sup>Trata sobre ello en la tercera de las *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Conferencias de Berlín, 1803/4). A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, ed. de E. Behler y F. Jolles, Paderborn, Schöningh, 1989, vol. 1.

<sup>47</sup>«Im Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern, lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres». W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. de Silvio Vietta y R. Littlejohns, Heidelberg, Winter, 1991, p. 220.

<sup>48</sup>Vid. R. Wellek, *Historia de la crítica*, op. cit., vol. I, pp. 216-7.

<sup>49</sup>En las Conferencias de Berlín argumenta: «Der ursprüngliche Akt der Phantasie ist derjenige,



un sentimiento musical (*tönendes Gefühl*) y un signo racional (*rationalis Mitteilungszeichen*)<sup>50</sup>. Imaginación, música e ironía actúan en conjunción como las tres fuerzas que sostienen la actividad creativa: imaginación como método de gestación mental e impulso cósmico, música como elemento expresivo, e ironía como posición final del producto literario ante su propia realidad, por la que adquiere calidad de eterna reflexión.

La antigua asociación entre música y poesía que no supo distinguir ambos nombres en el mundo griego, se redescubre ahora invistiendo su íntima dependencia del mismo carácter maníaco que ambas poseyeron en aquel tiempo antiguo<sup>51</sup>; pero además, el valor musical proporcionaba a la poesía su calidad moderna, pues la música tenía lugar de privilegio entre las artes de la modernidad. En los *Fragmentos filosóficos* afirma Schlegel:

El carácter de la antigüedad es plas [escultura], gimnasia, arc [arquitectura], de la modernidad pintura y mons [música]. Carácter de Occidente = j [filosofía], p [poesía]; del Oriente = religión<sup>52</sup>.

Como recuerda Peter Szondi, «la posibilidad de imitación de los griegos desaparecía, por motivos evidentes, en la pintura y en la música»: las artes de la modernidad no pueden actuar imitativamente con respecto al pasado clásico, proporcionan así una libertad que «quiere decir al mismo tiempo desligamiento de la naturaleza exterior, de la corporalidad que condiciona la ley de la escultura, fantasía, por tanto. En ella reconoce el Romanticismo el medio del arte»<sup>53</sup>. Schopenhauer, que vio también en la música la más importante de las artes por su capacidad para encarnar la voluntad misma en su esfuerzo e impulso, señala precisamente que en ella «ya no encontramos una copia, una reproducción de una idea de la esencia íntima del mundo», pues aunque sí sostiene con el objeto una relación oculta, «muy íntima, infinitamente exacta y muy precisa», «va por encima de las ideas [y] es también del todo independiente del mundo fenoménico y podría, en cierto modo, seguir existiendo aunque el mundo no existiera». Si las otras artes no expresan más que sombras, la música, por la virtud de ser repre-

wodurch unsre eigne Existenz und die ganze Außenwelt für uns Realität gewinnt». A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, ed. cit., vol. I, p. 440.

<sup>50</sup> Véase Ernst Behler, «Sprache, Mythologie und Dichtung in A. W. Schlegels Theorie», en *Frühromantik*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1992, pp. 61-90; en especial, p. 76. Del mismo autor, «Die Lyriktheorie der Brüder Schlegel», en *ibid.*, pp. 192 y ss.

<sup>51</sup> James Anderson Winn, «The Poet as Singer: The Ancient World», *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1981, pp. 1-29. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, op. cit., pp. 71-76.

<sup>52</sup> Apart. V, n° 829-KA XVIII, 389; cit. por Szondi, Peter: *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid, Visor, 1992, p. 84.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

sentación de la voluntad misma, «habla de la realidad»<sup>54</sup>. De esta manera, podemos considerar el mundo fenoménico o naturaleza y la música como dos expresiones diferentes de la misma cosa». La música, convertida así por Schopenhauer en doble de la esencia ontológica del mundo («expresa lo metafísico de todo lo físico del mundo»), serviría, asociada a la poesía, para convertir a las palabras de sombras en objetos, en flores, en emanaciones del Ser.

Coinciden las afirmaciones de Schlegel, Schopenhauer y tantos otros contemporáneos sobre la música<sup>55</sup> con el nuevo valor que ha venido adquiriendo el sentido del oído frente al de la vista dentro de esa alternancia dialéctica que tantas veces se ha señalado en la historia de la estética<sup>56</sup>. Si en la época clásica y el Renacimiento predomina la vista, lo que se traduce en confianza en la experiencia directa, en la propia autoridad, durante otras (Edad Media, Barroco, Romanticismo), cuando se denuncia el «engaño a los ojos», vuelve a imponerse el oído<sup>57</sup>. Y no en vano Herder lo considera «la genuina puerta del alma, el lazo de unión entre los otros sentidos»<sup>58</sup>, o Hoffmann escribía que oír es una forma más perfecta de ver. Aquella misma imposibilidad de aprehender el objeto, la irremisible incomunicación con el *Dasein*, fuerza necesariamente a volver al oído, y con él, a los elementos estéticos que le corresponden: el ritmo, la música, la armonía, los elementos sonoros y sus variantes literarias<sup>59</sup>. ¿Acaso se pregunta Tieck,

<sup>54</sup> Arthur Schopenhauer, «La música en la jerarquía de las artes», en Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, pp. 153-157. La música tiene además la facultad de expresar «todo lo que no puede ser integrado dentro de las abstracciones de la razón», es decir, lo sentimental, «los más profundos secretos del querer y del sentir humanos».

<sup>55</sup> Recordemos muy brevemente a Goethe en las *Conversaciones con Eckermann* del 30 de marzo de 1831, a Coleridge y su afirmación «Music converses with the life of my mind, as if it were itself the Mind of my Life» (en *Inquiring Spirit*, ed. de K. Coburn, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951, p. 214); o a Keats en su *Lamia* describiendo la música como la fuerza que vibra en el oído interior en los momentos álgidos de creatividad artística. Los ejemplos podrían ser infinitos en poetas desde la Antigüedad hasta nuestros días.

<sup>56</sup> Pilar Saquero, «La disputa sobre el oído y la vista: dos formas distintas de acceso al conocimiento en el medievo y en el Renacimiento», *Actas del Congreso Internacional Humanismo y Renacimiento I*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, pp. 197-206.

<sup>57</sup> Ver L. Fernández Cifuentes, «Notas complementarias» a su ed. de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 281. Según Fernández Cifuentes, el verdadero enamoramiento de don Juan en la segunda parte es sobre todo por el oído, por las palabras, lo que confirma su carácter romántico frente al don Juan tradicional, que sólo se valía de la vista.

<sup>58</sup> Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, op. cit., p. 177. Y en *Una metacrítica de la «Crítica de la razón pura»* (en *Obra selecta*, ed. cit. p. 411) explica: «La voz llama al interior del corazón; resuena en el interior; se graba profundamente, mientras que las imágenes mentales que el ojo tiene presente pasan como una superficie pintada, sin decir nada al interior».

<sup>59</sup> Algunas de los más importantes elementos coincidentes de música y literatura (sonido, ritmo, armonía, temas) los trata Ramón Louzao en su trabajo «Pertinencia de elementos musicales en literatura», *1616*, III (1980), pp. 97-103.



es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!<sup>60</sup>.

La música, por lo demás, es capaz de significar precisamente aquello que el Romanticismo convierte en su nuevo objeto, habida cuenta de que se ha perdido la confianza o el interés en las antiguas medidas de la contingencia: el propio A. W. Schlegel, a pesar de toda la confianza idealista de sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, reconoce que el sentimiento de los modernos es más interior, sus fantasías más incorpóreas y sus pensamientos más contemplativos: mientras el ideal griego de la naturaleza humana –explica– proclamaba una unión perfecta y armónica de todas las facultades, los modernos han alcanzado la conciencia de una discordia interna que convierte aquel paradigma en imposible; de aquí que si para los antiguos forma y materia constituían una unidad primigenia e inconsciente, la labor de la poesía moderna se cifra precisamente en reconciliar esos dos mundos que nos dividen. Tal conciliación hace necesario recorrer las conexiones misteriosas y sagradas que unen las impresiones sensibles con los más altos sentimientos; en ese recorrido el alma encarnará en símbolos tomados del mundo visible sus presagios, sus inefables intuiciones de infinito. Se trata al fin de traer lo eterno a dimensiones finitas que, sin embargo, sean capaces de revivirlo. En palabras de José Luis Varela, «los románticos y sus sucesores inmediatos no amaron lo acabado y perfecto, sino lo infinito. Schlegel [...] aseguraba que la materia del sentimiento era el infinito» y la inefabilidad no es más que la incapacidad para representar las nuevas dimensiones de la naturaleza, intuida como un entrelazado de abigarradas correspondencias con el más allá. Si el Arte tenía la misión de ver y representar este infinito, como lo expusieron Schelling y sus colegas del círculo de Jena, porque sólo aquellas «dimensiones infinitas –es decir, ilimitaciones– eran escenario adecuado para sentimientos infinitos»<sup>61</sup>, el arte de la palabra habrá de recurrir en tal empeño a nuevos y extraordinarios recursos entre los que la

<sup>60</sup> «¿no está permitido pensar con tonos y componer música en palabras y pensamientos? ¡Oh qué terrible sería entonces para nosotros los poetas! ¡Qué lenguaje tan pobre, qué música más pobre aún». Cito por Ricarda Huch, *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Hamburg, 1985, p. 53; la traducción es nuestra. En el fragmento 351 del *Athenäum*, F. Schlegel concluía que nada hay más hermoso que cuando la poesía y la música crean una obra en dulce consonancia (*Athenäums Fragmente. En Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*; ed. de Hans Eichner para la *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, dirigida por E. Behler, vol. II, Munich-Paderborn-Viena, F. Schöningh-Thomas Verlag, 1967, p. 204).

<sup>61</sup> J. L. Varela, *Poesía y restauración de Galicia en el siglo XIX*. Madrid, Gredos, 1958, p. 190. Aunque Varela no lo especifica, Schelling se refiere especialmente a la lírica, que es figuración de

música proporcionaba algunos de los más capaces. Primero porque para el pensamiento romántico, la música tiene comunicación íntima con la realidad metafísica, ya que ella misma no es otra cosa, afirma Schelling, que el ritmo original de la naturaleza y del universo<sup>62</sup>; en segundo lugar, porque sugiere a la mentalidad romántica la idea de un organismo vivo, en constante cambio y evolución. Además, el ritmo en todas sus infinitas variedades, y el silencio –esos puntos suspensivos que siembran los versos de ansiedades sin palabras–, ofrecían posibilidades mucho más sugestivas que el lenguaje, sistema cerrado, pobre, concluso<sup>63</sup>. Precisamente en Hoffmann se confirma esa oposición entre el lenguaje musical y el verbal en la que éste, definitivamente a la zaga, no llegará nunca a lograr la magia que le confiere al primero la ausencia de los objetos; de Hoffmann es el precioso texto «*Über Beethovens Ins-trumentalmusik*» que convierte la música en puerta mágica a reinos superiores, ajenos al nuestro de los sentidos, y cuyas emociones son intraducibles a otro idioma cualquiera. Con esa convicción se pregunta en «*Der Dichter und der Komponist*»:

Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unsern Innern wiederklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken?<sup>64</sup>.

No es difícil reconocer todos estos elementos en la poética de Bécquer, que es también, en cierta medida, una teoría –o más bien una investigación–, sobre el lenguaje, en el sentido de una investigación sobre las vías desde las que enfrentarse a la inefabilidad<sup>65</sup>. Para este combate, su romanticismo<sup>66</sup> se pertrecha de

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>63</sup> Clemens Brentano fue sin duda uno de los poetas románticos que con más éxito investigó y cultivó las posibilidades musicales del verso; su poesía «strives to attain the quality of unearthly music –that is, poetry whose significance resides in the sounds of its words alone, in a sense a melic metapoetry which extends beyond the boundary of verbal meaning». J.P. Barricelli, «Romantic Writers and Music», op. cit., p. 98. Si en su correspondencia (*Briefe*, ed. de F. Seebaß, Nuremberg, Carl Verlag, 1951, vol. I, p. 121) Brentano afirma que la música procede «von der geheimen Werkstätte Gottes» que a través de sus tonos expresa sus deseos, puede entenderse que toda su poesía trate de ser una «musicalización de la literatura», «to elevate the verbal médium to the heights of music rather than drag the tonal art down to the level of rational comprehensibility». V. John Fetzer, «Clemens Brentano on Music and Musicians», *Studies in Romanticism VII* (1967-68), p. 230.

<sup>64</sup> E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, München, Winkler, 1963. Véase sobre Hoffmann y la música el capítulo que le dedica Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der Romantik*, Tübingen, Niemeyer, 1953, p. 162.

<sup>65</sup> Para Ricardo Senabre, toda la poesía de Bécquer «es un esfuerzo por dar realidad plástica a los «rebeldes hijos de la imaginación», por transformar en imágenes algo de esa poesía que existe en las sensaciones hondas, en la «aspiración melancólica y vaga» a «una perfección imposible»; R. Senabre. «Poesía y poética en Bécquer». *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, ed. de C.

los trebejos más sutilmente renovadores de aquella poética postkantiana<sup>67</sup>: centrándonos en los fundamentales que podían distinguirse en Schlegel, también para Bécquer el encuentro del hombre con el mundo se realiza a través de la imaginación como capacidad superior a la fantasía asociativa<sup>68</sup>. Los problemas aparecen cuando esas criaturas que en ella germinan no logran su traslado expresivo por la insuficiencia de la palabra antigua<sup>69</sup>; entonces recurre Bécquer, como sus antecesores y contemporáneos, al símbolo, que habrá de convertirse finalmente en herramienta central de su poética («el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea»)<sup>70</sup>, y en segundo lugar indaga con

Cuevas, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995, p. 97. Según Robert Pageard, Bécquer «multiplicó los experimentos de creación artística por la palabra» y lo compara con Verlaine en «el deseo de hacer prevalecer en el verso la música y la variedad métrica», asociándolo a Rimbaud en «la ansiedad y el sentido de las insuficiencias del lenguaje poético». R. Pageard, «Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística», *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, op. cit., págs. 31 y 32 n. Joseph R. Arboleda («Mi conciencia y yo, Bécquer's First Prose Work», *Studies in Romanticism XI* (1972-73), p. 30) señala que ya desde sus inicios «Bécquer is struggling with the limits of language and he is attempting to find the means to pure expression, an obsession that was to plague him all his life».

<sup>66</sup> Cristóbal Cuevas, en el Discurso de Apertura del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea dedicado al poeta sevillano, entiende que éste «no vino a destruir el Romanticismo, sino a darle cumplimiento», sacando «el máximo partido a la imaginación creadora, al misterio del arte, a los aspectos mágicos de la palabra». *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, op. cit., p. 8.

<sup>67</sup> Sin que esto signifique que Bécquer conociera directamente los textos alemanes, sino que como acepta López Estrada para la filosofía sensista -que R. P. Sebold considerará «otra de las columnas del pensamiento poético de Bécquer» (en su edición crítica de Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 47)-, «esto le llega a Bécquer rodado y a través de lecturas que no son sistemáticas, y que el conjunto se amontona y mezcla en su conciencia y en el sótano de ella». F. López Estrada, «Las cartas literarias a una mujer. Confesión pública de una fe poética», *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, op. cit., p. 82. Francia pudo haber funcionado, como era habitual, de medio difusor. Véase R. Senabre, «Poesía y poética en Bécquer», *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, op. cit., p. 96.

<sup>68</sup> Véase nota 9.

<sup>69</sup> «Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas? Imposible», (*Cartas literarias a una mujer*, en *Rimas y declaraciones poéticas*, ed. de F. López Estrada y M. T. López, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 235); «Pero, ¡ay! que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos» («Introducción sinfónica», *ibid.*, p. 80); «Adonde no alcanza, pues, ni la paleta del pintor... ¿cómo podrá llegar mi pluma, sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente?» (V de las *Cartas desde mi celda*, ed. de D. Villanueva; Madrid, Castalia, 1985, p. 146); «¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz sólo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?», *El Maestro Herold*; en *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*; ed. de L. Romero Tobar, Madrid, Espasa, 2000, p. 667.

<sup>70</sup> Trata brevemente el simbolismo becqueriano B. Brant Bynum, «Bécquer and the Search for

pasión en las posibilidades que confiere la capacidad musical de la lengua, y que aprovechará al máximo tanto en su poesía como en su prosa, según lo estudiara Cernuda<sup>71</sup>, hasta convertir su expresión en sugerencia o, en palabras de Jorge Guillén, «vaga sugestión más que estricta comunicación»<sup>72</sup>. El lenguaje becqueriano se comporta así como la música, adquiere «toda su eficacia irradiante y musical», decía Guillén, para hacernos intuir, presentir, los fantasmas inefables<sup>73</sup>. Pero no sólo a través de sus mecanismos, sino también como protagonista directa, la música tiene espacio privilegiado tanto en la obra lírica como en la narrativa becqueriana, con una función que en muchas ocasiones no queda muy lejos de aquella que le confirió Hoffmann, esto es, la de acompañar a las fuerzas misteriosas de lo sobrenatural (así ocurre por ejemplo en *El Miserere*, que comparte con el alemán su interés por la música como lenguaje mágico y vehículo de lo sublime)<sup>74</sup>. Incluso puede considerarse la presencia

Harmony: Moving toward Symbolism»; en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '89: Selected Proceedings*. New Orleans, Tulane University, 1989, pp. 45-51. No conozco la tesis de Efraín Erasmo Garza, *Las leyendas becquerianas: Gustavo Adolfo Bécquer a la vanguardia del simbolismo francés*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.

<sup>71</sup> Luis Cernuda, *Poesía y literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 70 y ss. Sobre la música en las *Leyendas* tenemos un trabajo en preparación y que quiere partir de la afirmación de Novalis de que en los *Märchen* (género cuya relación íntima con el de las leyendas consideramos en nuestro trabajo «El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la *Naturphilosophie* en las *Leyendas* de G. A. Bécquer», *La memoria romántica*, coord. por D. Romero de Solís y J. B. Díaz-Urmeneta, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 25-53) se descubre toda la intensidad evocadora de la palabra poética a través precisamente de su «*Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten -z.B. eine musicalische Fantasie*». Novalis, *Schriften III: Das philosophische Werk II*, ed. de R. Samuel, H. J. Mähl y G. Schulz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 454.

<sup>72</sup> Antonio Arnao, en su discurso de ingreso en la R.A.E. («Del drama lírico, y de la lengua castellana como elemento musical». *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado, 1873, p. 14) al explicar las diferencias entre el lenguaje de la música y el de la palabra califica al primero de «indefinido y vago», pues «no limita su sentido como la palabra; no analizando como ésta los sentimientos, sino pintándolos a grandes rasgos; no reproduciendo la naturaleza moral y física, sino despertando en el alma emociones análogas a las ocasionadas por las alteraciones de aquella y las maravillas de esta», de lo que se deriva su mayor capacidad de comunicación. En un posterior discurso (*Discurso del Sr. D. Antonio Arnao, de la RAE, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1876*), su fe en las posibilidades del lenguaje poético recuerda la confianza absoluta que manifestara A. W. Schlegel en la capacidad expresiva de la lírica (en la lección vigésimotercera de las *Vorlesungen* berlinesas), pues define la poesía como «expresión casi sobrenatural de ideas y sentimientos humanos» y su «divino instrumento de la palabra [...] es para ella en el mundo ilimitado del pensamiento, un medio de acercarse al prototipo de la belleza, más eficaz que lo son el pincel en manos del pintor y el cincel en las del estatuario. Todo lo que puede ser, es a su voluntad; y no hay ficción atrevida, idea profunda, espectáculo interesante que con inexplicable magia no haga visible al espíritu, valiéndose de medios invisibles».

<sup>73</sup> Jorge Guillén, «Bécquer o lo inefable soñado». En *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid, Alianza, 1969, p. 136.

<sup>74</sup> Del papel de la música en las *Lecciones* de Blair y su reflejo en Bécquer, vid. el breve apunte de

musical como criterio desde el que estructurar el entramado narrativo en casos como el de *Tres fechas*<sup>75</sup>. En versos y prosas, para Gerardo Diego «en la poesía española no hay, al menos hasta el siglo XX, otro caso de afición a la Música, de sensibilidad delicada para recibirla y gozarla, comparable al de Gustavo Adolfo»; la música «no es que le inspire, es que le abraza, le alimenta y, por decirlo así, le constituye»<sup>76</sup>.

Imaginación, símbolo y expresividad musical, elementos todos que la crítica ha observado muchas veces en su obra, comunican la poética becqueriana con las raíces protorrománticas; por fin queda ese «signo racional» schlegeliano (*rationalis Mitteilungszeichen*): la iluminación irónica, que terminaba de configurar la poética de Jena y que en Bécquer ha dado lugar a no pocas controversias, siendo con frecuencia interpretado como ingrediente realista<sup>77</sup>, o servido para entenderlo bajo el signo positivista<sup>78</sup>, cuando puede también considerarse acaba de vincularlo a la primera poética romántica<sup>79</sup>: al fin y al cabo, según la concebía uno de sus mejores teóricos románticos, Karl Solger, la ironía es la herramienta con la que el arte lucha por «expresar la esencia de las cosas con unos medios ineficaces»<sup>80</sup>.

Bécquer queda confirmado como eslabón hispánico de incuestionable relevancia en su función mediadora entre aquellas propuestas protorrománticas de las que bebe su poética y las indagaciones del Modernismo, cuya búsqueda continuará ahondando inagotable en la misma experimentación con el lenguaje,

---

Rubén Benítez «Huésped de las nieblas: Bécquer y Ossian», *El Gnomo* 6 (1997), p. 30. Sobre el valor de lo sublime en Bécquer y Hoffmann escribí con Helmut Fricke, «Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y *El Miserere* de Bécquer», *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2000, pp. 403-410. La asociación entre música y seres fantasmales en Hoffmann la estudia E. K. Bennet, *A History of the German Novelle*, Cambridge University Press, 1961, p. 63: «Art, and more particularly music, is the channel through which the daemonic, incalculable forces of the universe burst in upon the ordinary, calculable life of man, with an elemental force, and set up tremendous upheavals of the personality». Y sobre Bécquer, Antonio Risco, «El elemento maravilloso en las leyendas de Bécquer» (en *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, 116): «la música tiene un gran relieve y aparece como un medio idóneo de comunicación con el Más Allá».

<sup>75</sup> Lo ha propuesto, creo que con mucho acierto, M. Baquero Goyanes en *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Madrid, C.S.I.C., 1992, p. 62.

<sup>76</sup> Gerardo Diego, «Bécquer y la música», en G. A. Bécquer (ed. de R. P. Sebold), Madrid, Taurus, 1982, pp. 89-100. Sin embargo, no puede olvidarse que el interés por la música no es exclusivo de Gustavo Adolfo, sino que lo comparte con aquellos compañeros que se formaron en torno a las tendencias germanizantes del *Correo de la moda*, como recuerda J. F. Gómez de las Cortinas («La formación literaria de Bécquer», *Revista bibliográfica y documental*, IV (1950), p. 91, n. 33) y en general con los poetas de su generación.

<sup>77</sup> Véase J. Urrutia, «Bécquer, ¿poeta materialista?», *Boletín de la Real Academia Española* LIII (1973), pp. 399-410.

<sup>78</sup> Carlos Moreno Hernández, «Notas sobre Bécquer: Materialismo y romanticismo», *Castilla* 12 (1987), pp. 95-105.

<sup>79</sup> Véase por ejemplo Eugene del Vecchio, «Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer»,

en aquellas sus posibilidades simbólicas y musicales por las que las palabras podrían recuperar la capacidad para ser lo que significan. Su posición habría que buscarla, más allá de la confianza de aquel primer Romanticismo, en la desconfianza de los postrománticos que, como Heine, sintieron ya que el estado de armonía era una quimera imposible, que aquella filosofía empeñada en coser los agujeros del mundo con la que el alemán representa la inútil búsqueda de la unidad<sup>81</sup>, ha de dejar paso a la nueva visión fragmentaria donde todas las artes de la música y las capacidades de la lengua no podrán servir ya para restaurar una cosmovisión ideológica o metafísica, sino apenas para comunicar sensitivamente<sup>82</sup>. Después del Romanticismo, el Simbolismo convierte la literatura en espacio de la imagen, espacio por tanto de la ausencia del objeto, si aceptamos, con Paul de Man, que «l'existence d'une image poétique naturelle révèle elle-même l'absence de l'Être, et l'emploi répété d'une telle image comme constituante d'un style poétique constitue l'admission de cette absence».

Por otra parte, Baudelaire había demostrado «cómo la realidad exterior realiza su más estrecha correspondencia con la vida interior del poeta cuando se encarna en las formas estructurales de los sonidos musicales»<sup>83</sup>; pero en Baudelaire, el sistema de las correspondencias no alcanzaba a ponernos en comunicación con el mundo de lo infinito: se queda reducido al ámbito terrenal de las experiencias sensoriales<sup>84</sup>, percepciones que incluso no pretenden acercarnos el referente, sino eclipsarlo, desvanecerlo, abandonarlo como ingrediente *extraliterario* más allá de los márgenes de lo poético; en su ausencia impera

---

*Hispania* 72, 2, (1989), pp. 220-5. A la herencia española de la ironía schlegeliana reflejada en la obra de Campoamor dedicó Ricardo Navas Ruiz el excelente artículo «Campoamor y la ironía romántica. Reflexiones sobre *El licenciado Torralba*», *Salina* 11 (noviembre 1997), pp. 76-84. Sobre la ironía becqueriana espero concluir en breve un trabajo.

<sup>80</sup> Pere Ballart (*Eironeta: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 68.

<sup>81</sup> «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!

Ich will mich zum deutschen Professor begeben,

Der weiß das Leben zusammen zu setzen,

Und er macht ein verständlich System daraus;

Mit seine Nachtmützen und Schlafrocketzen

Stopft er die Lücken des Weltenbaus.»

*Die Heimkehr* (1823-24). H. Heine, *Gedichte Auswahl (antología poética)*, ed. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995, pp. 92-93.

<sup>82</sup> Valle-Inclán en la «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro» que prologa *Corte de amor* (1908) afirma que el Modernismo se define por el empeño en expresar más sensaciones que ideas. En R. Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 192.

<sup>83</sup> Anna Balakian, «Baudelaire», *El movimiento simbolista*, op. cit., p. 59.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 52. Contra la opinión de Balakian, el propio Baudelaire había afirmado, «Es al mismo tiempo por la poesía y merced a la poesía, por la música y merced a la música como el alma vislumbra el esplendor que se esconde más allá de la tumba». Sobre los experimentos musicales de Baudelaire la bibliografía es extensísima. Puede encontrarse un correcto resumen en David M.

«the irreducible, the sonorous vibration, with its peculiar hollowness and muffled impact», que nos introduce en un juego laberíntico de simulaciones y asociaciones posible precisamente por la retirada del objeto<sup>85</sup>. No extraña que Nietzsche, distinguiendo de nuevo entre lenguaje verbal y música, desconfíe de la capacidad del primero, frente a la segunda, para interpretar el simbolismo cósmico: si la música vive en el corazón de la Unidad Primigenia y desde allí simboliza la esfera anterior a todos los fenómenos, el lenguaje es posterior a ese mundo fenoménico y no puede sino imitarlo, en una relación superficial con los objetos<sup>86</sup>.

Las doctrinas se van perdiendo al cabo -los versos se hacen no con ideas, sino con palabras, explica Mallarmé a Degas, presumiendo con esa oposición palabras despojadas de ideas<sup>87</sup>-, mientras las emociones y las sensaciones ocupan el lugar de privilegio; en este proceso el lenguaje tiene un nuevo empeño, una nueva función que ya no es la de reproducir ingredientes conceptuales, sino la de convertirse en un medio de expresión de la intimidad emocional («...pudiera, al oído, cantártelo a solas»). Bécquer no confía en poder reproducir el mun-

---

Hertz, *The Tuning of the Word. The Musico-Literary Poetics of the Symbolist-Movement*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1987, capítulo I. Son especialmente interesantes los poemas sobre los «siete faros», donde aplica la teoría de las sinestesias que anunciaba en su poema «Correspondencias» asociando planetas, colores, vocales y notas musicales. También se ha observado cómo cada ciclo de *Las flores del mal* está dominado por un sistema vocálico fijo, aplicación de teorías musicales que Villiers de l'Isle Adams supo reconocer.

<sup>85</sup> Fredric Jameson, «Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of the Referent and the Artificial «Sublime»», *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. de Chaviva Hošch y Patricia Parker; Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, p. 254. Jameson defiende que «before Baudelaire and Flaubert there are no physical sensations in literature», en el sentido de que «free-floating bodily perception was not, until now, felt to be a proper content for literary language». La nueva retórica «sensitiva» que ellos inauguran produce un nuevo referente de la palabra poética que oscurece, eclipsa el significado como tal: «The whole drama of modernism will lie here indeed, in the way in which its own peculiar life and logic depend on the reduction of reference to an absolute minimum and on the elaboration, in the former place of reference, of complex symbolic and often mythical frameworks and scaffolding» (ibid., p. 255).

<sup>86</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. En *Das Hauptwerk III*, ed. de Jost Perfhahl, Munich, Nymphenburger, 1995, pp. 467-474. Cita y comenta un largo pasaje de Schopenhauer, con el que comparte en gran medida su teoría musical. Compárese el pesimismo de Nietzsche con la confianza de A. W. Schlegel en las posibilidades de un lenguaje poético musical declaradas en la vigésimotercera lección impartida en Berlín (*Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, que comenzaba precisamente preguntándose «was die Poesie sei?»): «Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Erscheinung der menschlichen Natur in der Poesie sich mehr vergeistigen und verklären kann als in den übrigen Künsten, und daß sie bis in mystische geheimnisvolle Regionen eine Bahn zu finden weiß. Si hat nicht bloß das körperlich wahrnehmbare Universum vor sich, sondern alle Kunstbildungen...»

<sup>87</sup> En H. Friedrich, *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 80. Precisamente es de lo que Antonio Machado culpará al Simbolismo (en especial a Rimbaud y Mallarmé): de eclipsar las ideas por las palabras, de su ruptura con el mundo de las realidades; el lenguaje de Mallarmé, piensa Machado, fabrica «mis-

do en la palabra, aunque convierte esa aspiración en el sentido de su poética. Pero si el proyecto literario moderno «comienza cuando los escritores renuncian a reflejar en sus obras las correspondencias entre el mundo y las cosas en el texto, o a encontrarlas originales», según Gonzalo Navajas<sup>88</sup>, tiene razón Germán Gullón al señalar precisamente como ejemplo de esta renuncia al Bécquer de las leyendas, «donde la realidad se divide en dos; bajo la capa superficial (...) se encuentra el mundo del misterio, al que el autor capta mediante la superposición de un discurso firmemente anclado en lo poética, el símil, la metáfora se convierten en los elementos o espejos que vierten la realidad en el texto»<sup>89</sup>.

El Romanticismo puede interpretarse como el intento de, superada la mimesis, reconciliar arte y naturaleza, lenguaje y realidad. Por ese deseo de hacer al lenguaje participe del noúmeno, sea no su re-presentación, sino la vivificación misma de las cosas (*Darstellung* y no *Vorstellung* en la oposición schlegeliana<sup>90</sup>), es por el que la música se hace imprescindible. Pero todo esfuerzo del lenguaje por acercarse al *status* ontológico del objeto resultó fallido y, perdida la cosa, quedó la palabra, presa y colmada de su mismo anhelo de realidad<sup>91</sup>. Los románticos son, para Paul de Man «probablemente, los primeros escritores que, dentro de la tradición helénica occidental y la cristiana, [pusieron] en duda, en su lenguaje poético, la primacía ontológica del objeto sensible»: el lenguaje termina siendo, por encima de las cosas, esencia sonora. Con

---

teriosas baratijas [...] pero los enigmas no son de confección humana; la realidad los pone y, allí donde están, los buscará la mente reflexiva con ánimo de penetrarlos, no de recrearse en ellos». V. Antonio González, «Antonio Machado y la tradición romántica», *En torno a Antonio Machado*, ed. de F. López, Madrid, Júcar, 1989, pp. 39-44.

<sup>88</sup> De ello trata G. Navajas en el segundo capítulo de su *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*, Londres, Tamesis, 1985.

<sup>89</sup> G. Gullón, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1992, p. 36.

<sup>90</sup> En el frag. 238 del *Athenaeum* Friedrich Schlegel (ed. cit.) define la poesía moderna como la que en cada una de sus presentaciones (*Darstellungen*) se presenta también a sí misma (*selbst mit darstellen*), siendo al tiempo poesía y poesía de la poesía: «so sollte wohl auch jene Poesie, die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der Künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pidar, den lyrischen Fragmenten der Griechen und der alten Elegie, unter den neuern aber in Goethe findet, vereinigen in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein». En el fragmento 116 aprovecha la oposición de Schiller entre poesía ingenua y poesía sentimental para distinguir la clásica, basada en la teoría mimética y que es *Vorstellung* (representación) de la realidad exterior; y la moderna, romántica, que tiene como atributo la reflexividad y es *Darstellung* (presentación) de sí misma. Desde el punto de vista teórico al menos, Schlegel resuelve así la agónica persecución de la realidad ontológica de la literatura romántica y postromántica.

<sup>91</sup> «Die Bedeutung gehört zum Wort, aber sie verselbständigt sich gegenüber den Meinungen, Vorstellungen des Autors, sie hebt sich ab von der Welt der Dinge». S. Vietta, *Sprach und Sprachreflexion*, op. cit., p. 12.



el tiempo, acabando el siglo, el objeto será tan leve, que apenas pesará en el verso («sans rien en lui qui pèse ou qui pose»), los viejos intentos de hacer corresponder la cosa y la palabra reducidos al juego modernista de las vocales de colores que convierten aquel ideal neoplatónico de preñar de significación el significante en deporte intrascendente; quedará sólo la música, como lo exigía Verlaine en aquel *Arte poética* que sirviera de faro a los modernistas españoles: «De la musique avant toute chose». Y antes que ellos, en el camino, Bécquer, entre la música y las realidades que empiezan a desvanecerse.

## GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: LAS RIMAS, POESÍA Y POÉTICA (SOBRE EL LENGUAJE DE LO INEFABLE)

Juan José Lanz

Desde la publicación póstuma en 1871 de sus *Obras*, la figura de Gustavo Adolfo Bécquer fue objeto de una reconstrucción ideológica acorde a los gustos de la época y a la consideración social del escritor en el último tercio del siglo XIX y acorde también a las concepciones de sus principales amigos y recolectores de su obra dispersa<sup>1</sup>. Estas consideraciones han condicionado muchas de las lecturas e interpretaciones de la obra becqueriana hasta nuestros días. A su muerte, Bécquer deja publicadas quince rimas en diversas revistas y periódicos de la época y un puñado de leyendas, narraciones y textos diversos, que van desde el artículo de costumbres a la crítica literaria y el artículo de variedades, además de un texto manuscrito, el *Libro de los gorriones*, donde reúne una serie de «poesías que recuerdo del libro perdido». En los días inmediatos a su muerte<sup>2</sup>, sus amigos, Augusto Ferrán, Ramón Rodríguez Coire y Narciso Campillo, reúnen todo este material publicado e inédito con el ánimo de publicarlo en una edición sufragada mediante suscripción pública. Algunos de los juicios y prejuicios biográfico-literarios que van a condicionar la lectura e interpretación posterior de la obra y de la figura becqueriana, aparecen ya en las páginas que firman sus amigos. Dos son por ahora los juicios que

<sup>1</sup> Vid. Estruch Tobella, Joan. «Bécquer, ¿un romántico rezagado?» en Cuevas García, Cristóbal (ed.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Málaga, 1995, págs. 293-301.

<sup>2</sup> Montesinos, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer. (Ensayos y esbozos, 1970-1991)*. Ed. El Museo Universal. Madrid, 1992; pág. 78-79. Para los datos biográficos vid. Montesinos, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Ediciones RM. Barcelona, 1977. Pageard, Robert. *Bécquer. Leyenda y realidad*. Espasa-Calpe. Madrid, 1990.