

Diego Romero de Solís e  
Inmaculada Murcia Serrano  
(coords.)

EN NINGÚN LUGAR  
(El paisaje y lo sublime)



SEVILLA 2015

## BÉCQUER: LO SUBLIME Y EL PROCESO CREATIVO

MERCEDES COMELLAS  
Universidad de Sevilla

“esta inminencia de una revelación, que no se produce, es,  
quizá, el hecho estético”  
Borges, *La muralla y los libros*

“Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca  
llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre”  
Bécquer, prólogo a *La soledad*

El proceso creativo es uno de los motivos recurrentes –casi obsesivos– de la obra becqueriana. Con la modernidad literaria se había sellado la alianza de la Poética con la práctica creativa: la reflexión e incluso la teorización sobre la literatura pasa de los filósofos o de los preceptistas a ser cosa también y sobre todo de los escritores, que convierten en creativas las preguntas sobre el origen del arte, la naturaleza de la escritura, la condición de la belleza o la sustancia de la poesía<sup>1</sup>. “Sobre la poesía no ha dicho nada casi ningún poeta; pero en cambio hay bastante papel emborronado por muchos que no lo son”, afirmaban las *Cartas literarias a una mujer* desde la convicción de que tratar de la poesía desde la propia voz poética constituía una novedad<sup>2</sup>. En aquellas cartas, en las

1. Peter Szondi, *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, 15; M. Comellas y H. Fricke, “La teoría literaria de Goethe”, *Tropélicas* 12-14 (2001-2003), 91-116.

2. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*, I, 4581. Las obras becquerianas se citarán siempre por la edición de Joan Estruch, *Obras Completas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Cátedra, 2007 (en adelante OC). Como estudió F. López Estrada, la pregunta de qué es la poesía se la habían hecho antes otros poetas, entre ellos los muy cercanos a Bécquer Narciso Campillo y Antonio Trueba. Vid. F. López Estrada, *Poética para un poeta. Las Cartas literarias a una mujer de Bécquer*. Madrid, Gredos, 1972 v, del mismo autor, “Las *Cartas literarias a una mujer*, confesión

rimas, en artículos y narraciones legendarias, Bécquer indaga en la naturaleza del arte y su encarnación a través del fenómeno de la creación y de su propia experiencia creativa, cuya dificultad máxima encuentra en la distancia entre la experiencia emocional e imaginativa, vivida como iluminación, y su materialización lógico-verbal<sup>3</sup>. La primera se presenta con los ingredientes del éxtasis y el rapto:

un mundo de ideas confusas y sin nombre se elevaron en tropel de mi cerebro, y pasaron volteando alrededor de mi frente como una fantástica ronda de visiones quiméricas. Un vértigo nubló mis ojos.

El linaje sublime de este vértigo cegador se confirma en su condición *misteriosa, infinita y santa*:

El espíritu tiene una manera de sentir y comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano; inmensa, porque él es infinito; divina, porque su esencia es santa.

¿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<sup>4</sup>.

El sentimiento, para Bécquer primera materia poética y sustancia de la que se alimenta el hálito creativo, no se comprende en términos racionales ni se conoce con argumentos lógicos (de ahí que se resista a ser cifrada o encarnada en el *logos*, ese “círculo de hierro de la palabra”<sup>5</sup>). Bien al contrario, su naturaleza participa de “las cosas sublimes”, sobre las que afirmara Longino que “no llevan sino al éxtasis”<sup>6</sup>, y en cierta manera apelan al arrebatado de raíz religiosa que era la marca del artista poseído en el *Ión* platónico. Pero, a diferencia de la versión platónica, en la teoría de lo sublime esa experiencia radical termina por asociarse a un proceso último racional. Como en Longino, Burke

pública de una fe poética”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, ed. de Cristóbal Cuevas, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1985, 76ss.

3. El asunto ha sido tratado en numerosas ocasiones por los becquerianistas desde distintas perspectivas. Entre los trabajos más sobresalientes han de mencionarse los de Leonardo Romero, Marie-Linda Ortega o Jesús Rubio. José Pedro Díaz (*Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, 327) considera que frente a las primeras reflexiones sobre el arte, de tono más riguroso, el Bécquer posterior se deja conducir por una psicología “de retraimiento e introversión” que le lleva a analizar “los procesos interiores de la creación, pero le hace sentir desdén y acaso repugnancia por el proceso de su plasmación objetiva, formal”.

4. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*, II, OC, 461.

5. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*, II, OC, 461.

6. Longino, *De lo sublime*, traducción de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1980, I, 4.

y Kant, también en la teoría becqueriana aquel vértigo que es primera fase creativa, chispa que enciende la imaginación poética, requiere el correlato racional para encarnarse en la materialidad artística. Las coincidencias entre la teoría de lo sublime y la explicación becqueriana del proceso creativo no son fortuitas. En su parentesco tiene un papel importante Alberto Lista, para quien la fuerza creadora de la *inspiración poética*, “hija del entusiasmo propio” y de condición irracional, debía someterse a la fuerza razonadora para encarnarse en verbo<sup>7</sup>.

La herencia de Longino –en parte asociada a la platónica o la neoplatónica– había sido recuperada y reivindicada plenamente cuando la estética reflexiva y meditativa de la última Ilustración y del primer Romanticismo se preguntó por la condición del arte, su sustancia y su función; su difusión moderna sin embargo comenzó incluso antes, pues *De lo sublime* fue releído con especial interés a finales del siglo XVII, siendo paradójicamente Boileau uno de los escritores que más contribuyeron a su divulgación con una traducción al francés de 1674<sup>8</sup>. Pero sería con la teoría psicologista del empirismo inglés y sobre todo con Kant, cuando lo sublime se acabara forjando como categoría estética fundamental del arte moderno<sup>9</sup>. Probablemente su éxito se debió a que contribuía a una visión del arte “en sentido fuerte”, que reclamaba para lo artístico una función religiosa, esencial, salvadora, en coincidencia con el trascendentalismo de la estética romántica<sup>10</sup>.

En estos términos recibe el concepto Bécquer –indirectamente– de manos de Alberto Lista, como trató de explicarse en un trabajo anterior<sup>11</sup>. Baste recordar aquí cómo Bécquer demuestra conocer bien los mecanismos literarios

7. Vid. Alberto Lista, “Del sentimiento de la belleza”, Artículo III; en A. Lista, *Ensayos*, ed. de Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación Lara, 2007, 215; y del mismo, “De la poesía considerada como ciencia”, *Ensayos*, cit. 313-317. Citaremos por esta edición todos los artículos de Lista en ella recogidos, recurriendo a la edición decimonónica de los *Ensayos* (Sevilla, 1844) para los demás casos.

8. Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York, MLA, 1935, 20-32; y Federico Castro Morales, “Au-delà du classicisme: Fortune critique de la traduction française *Le Sublime* de Boileau”, *Cuadernos de Filología Francesa*, 11 (1999), 65-88; 66.

9. Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006, 99-100.

10. Vid. Ilija Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addis, Burke y Kant*, Madrid, Universidad Carlos III, 2002, 16.

11. Mercedes Comellas y Helmut Fricke, “Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y *El Miserere* de Bécquer”, *XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999, 403-410. Sobre la presencia de Lista en la formación becqueriana a través de su discípulo Rodríguez Zapata, profesor de Gustavo Adolfo, traté brevemente en M. Comellas, “El rastro de la memoria: de Herrera a Bécquer”, *El siglo que viene. Especial Fernando de Herrera*, nº 30 (1997), 51-55.

de la estética de lo sublime difundida en España desde tiempos de Jovellanos<sup>12</sup> y explotada en la poesía de las ruinas, en los espacios de la novela histórica o incluso en la escenografía del drama romántico. Porque no faltaron a los románticos españoles traducciones de los principales textos sobre lo sublime: el ensayo de Burke fue vertido al castellano ya en 1807 por Juan de la Dehesa<sup>13</sup> y Munárriz tradujo las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* de Hugh Blair a finales de siglo (1798-1801)<sup>14</sup>, convirtiéndolas en el tratado de estética más difundido en España, como texto que fue obligatorio en la enseñanza de Humanidades hasta que se sustituyese por el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla (cambio del que se quejaba todavía Menéndez Pelayo)<sup>15</sup>. En el segundo número de *El Europeo* (1824), Buenaventura Carlos Aribau trataba sobre la "Teoría de Schiller sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas"<sup>16</sup>, se iniciaba así en la prensa literaria una secuencia intermitente pero sostenida de artículos en los que se recogen distintas aproximaciones al concepto, acompañados a veces por fragmentos literarios o traducciones diversas de Burke, Blair o incluso Schiller. Todavía es perseguible la presencia de la teoría de lo sublime en las publicaciones teóricas de los años becquerianos, e incluso en varios de los escritos del propio poeta, como demostró Julián Junquera Llorens al estudiar su huella en las *Cartas*<sup>17</sup>.

12. Jovellanos debía conocer bien las teorías de lo sublime, según se deduce de la lectura de su *Carta de Philo Ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*, 1805 (en *Obras escogidas*, ed. de Á. del Río, Madrid, Clásicos Castellanos, vol. III, 323-336). Véase el trabajo de Ana Rueda, "Jovellanos en sus escritos íntimos: El paisaje y la emoción estética de 'lo sublime'", *Revista de Literatura*, 68, 136, (2006), 489-502. Rueda observa en el *Diario* del asturiano rasgos de la estética sublime burkiana y kantiana, particularmente en las emotivas descripciones de paisajes agrestes, en las que, además del término *sublime*, encontramos rasgos de una subjetividad epifánica y de un entusiasmo que anuncia los impulsos románticos.

13. Vid. A. Gil Novales, "Burke en España", *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Universidad de Oviedo, 1981, 63-75.

14. D. P. Abbott, "The Influence of Blair's *Lectures* in Spain", *Rethorica* VII, (1989), 275-289.

15. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* I, Madrid, CSIC, 1974, 1161, 1441 y 1445. Menéndez Pelayo sigue aún entonces prefiriendo la obra de Blair: "Yo dudo mucho que los tratados de Retórica que corren hoy en nuestras aulas elementales valgan lo que el Blair, ni con mucho, a pesar de la total renovación de la ciencia estética". El *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla representaba una vuelta al *Arte de escribir* de Condillac y a las teorías materialistas de Destutt de Tracy, que reducían lo literario a lo formal y material. Sobre el cambio de manuales, vid. también Pedro Auillón de Haro, "La categoría de lo sublime", estudio introductorio a Schiller, *Lo sublime*, Málaga, Ágora, 1992, 34. Del mismo, *La sublimidad y lo sublime*, op.cit., 112.

16. H. Koch, *Schiller und Spanien*, Munich, 1973; traducción española en Madrid, Cultura Hispánica, 1978; Juan de José Prades, "Obras de Schiller impresas en España", *El libro español*, diciembre 1959, 749-756.

17. Julián Junquera Llorens, "Desde mi celda: paisaje y preludio de miedo", *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, ed. de J. Rubio, Zaragoza-Tarazona, Centro de Estudios Turia-sonenses e Institución Fernando el Católico, 1992, 341-350.

Por su parte, Philip W. Silver ha defendido la filiación prerromántica de Bécquer basándose en su empleo de la retórica dieciochesca de lo sublime en la *Historia de los templos de España*<sup>18</sup>. Tanto Junquera al hacer hincapié en el pintoresquismo, como Silver en su afirmación de "la modalidad dieciochesca 'primitiva' y religiosa" de lo sublime becqueriano, tratan del concepto en su consonancia inglesa con lo pictórico, que de hecho tiene un valor especial en el Bécquer hermano e hijo de pintores, y gran aficionado él mismo a la pintura<sup>19</sup>. Desde una visión más general, Rubén Benítez demuestra la profundidad con que Bécquer conocía las *Lecciones* de Blair a través de los *Ensayos* de Lista<sup>20</sup>, asunto que entronca con el papel de Rodríguez Zapata en la educación becqueriana. Como explica Leonardo Romero (quien ha estudiado la presencia del sensismo de Condillac y Destutt de Tracy en la formación filosófica del estudioso sevillano)<sup>21</sup>, "los consejos literarios de Lista al hermano de su amigo, más tarde repetidos en páginas de su crítica literaria públicamente conocida, se pueden leer casi literalmente en algunos textos becquerianos"<sup>22</sup>. Sobre ello intentaremos abundar en lo que sigue, persiguiendo la estirpe de lo sublime desplegada en la poética becqueriana en torno a la creación.

### Del sensismo y la asociación de ideas al «hilo de luz»

Esta línea de magisterio, desde Blair y Lista a Rodríguez Zapata y Bécquer, sirve para demostrar la asociación entre la versión moderna de la teoría

18. Philip W. Silver, "Bécquer sublime, entre dieciochesco y *symboliste*", *Ínsula* 528 (1990), 11-2; y del mismo *Ruina y restitución: reinterpretación del Romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996, 126-132. Según Silver, la imaginación de Bécquer aún no es la de Coleridge, sino más bien una compositiva fantasía (una opinión contraria en Leonardo Romero Tobar, "Bécquer, fantasía e imaginación", *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, op.cit., 171-189; es la que seguimos en nuestro trabajo "El rastro de la memoria: de Herrera a Bécquer", cit.). Vid. nota 118.

19. Ver Darío Villanueva, "Ut Pictura Poesis: La creación artística de los Bécquer", *Actas del Congreso de los Bécquer y el Moncayo*, op.cit., 91-113. Sobre la relación entre pintura y poesía en la doctrina de lo sublime, vid. Matthew Brennan, *Wordsworth, Turner and romantic landscape: a study of the tradition of the picturesque and the sublime*, Camden House, Columbia, 1987.

20. Rubén Benítez, "Huésped de las nieblas: Bécquer y Ossian", *El Gnomo* 6, (1997), 27-39.

21. Véase su introducción a Alberto Lista, *Ensayos*, op.cit.; especialmente las páginas sobre la "Formación filosófica" del maestro. La colección incluye el ensayo "De la sublimidad", 223-228.

22. Leonardo Romero Tobar, "Bécquer, fantasía e imaginación", *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, op.cit., 186. Esta afirmación del prof. Romero Tobar ha servido de origen y acicate para estas páginas.

de lo sublime y el sensismo, cuyo interés por lo psicológico –y en particular por las facultades de la memoria y la imaginación– generaría las propuestas más fértiles de la modernidad estética. El sensismo fue también la doctrina psicológico-literaria de mayor difusión en la España de la primera mitad del siglo XIX, como puede comprobarse en las gramáticas, retóricas y poéticas de la época, que fundamentan sus doctrinas lingüísticas, estéticas y literarias en las concepciones filosóficas de aquella escuela<sup>23</sup>. Baste citar al respecto títulos de José Reinoso (*Ideología de la práctica*, 1816), Juan Manuel Calleja (*Elementos de gramática castellana*, 1818), Luis de Mata y Araujo (*Elementos de retórica y poética*, 1818), José Justo García (*Elementos de verdadera lógica*, 1821), José Muñoz Capilla (*Arte de escribir*, 1831), Gerónimo de La-Cal (*Lecciones elementales de ideología, gramática general y dialéctica*, 1839) o Basilio García (*Teoría del discurso o Elementos de ideología, gramática, lógica y retórica*, 1848). Incluso Martínez de la Rosa defendió en la Universidad de Granada una “tesis de filosofía analítica y condillaquista”<sup>24</sup>.

Menéndez Pelayo fue probablemente el primero en señalar la profunda influencia de esta doctrina en España, y en particular en el colegio gaditano San Felipe Neri –en su opinión, foco principal de la ideología–, donde Lista fue regente y redactor de un plan de estudios<sup>25</sup> para cuya defensa escribió la “Apología del colegio de San Felipe Neri, de Cádiz, contra las inculpaciones de sus adversarios”; en ella sostiene el progresismo de aquel plan pedagógico argumentando que Locke, Condillac y Laromiguière son las autoridades que guían las clases de física y lógica<sup>26</sup>.

23. María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, 15 y 16.

24. M. Menéndez Pelayo, “Martínez de la Rosa”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria IV*, Madrid, CSIC, 1942, 269.

25. Según el erudito santanderino, “el sensismo mitigado o sentimentalismo de Laromiguière, que tuvo su principal foco en el Colegio de San Felipe, de Cádiz, y contó por intérpretes a Lista en la teoría estética y de los sentimientos morales”, se presentaba como un progreso con respecto a la que él llama “degradación intelectual” de Condillac y Destutt-Tracy y Bentham. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, VI, Madrid, CSIC, 1948, 342. Cfr. García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, cit., 42. A estos años en el colegio gaditano dedica Hans Juretschke varias páginas en su clásica monografía sobre Lista en la que incluye el Plan de estudios. Vid. Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, 190-199.

26. Para José Matías Gil González (*Vida y personalidad de Alberto Lista*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994, 131) la referencia a estos autores demuestra que “el maestro sevillano ha evolucionado desde el trienio constitucional y la base ideológica y la práctica de San Felipe son diferentes de las de San Mateo”, también porque el colegio concede ahora mucha mayor importancia a los estudios religiosos sobre los políticos. Las circunstancias del país habían cambiado, y con ellas los intereses pedagógicos; el pensamiento de Lista había ido variando de forma pareja y sobre

Lista llegará a ser en España uno de los principales valedores de las doctrinas más avanzadas del sensismo y, al mismo tiempo, uno de los mejores concedores de los escritos teóricos sobre lo sublime: en carta a su amigo Félix José Reinoso hace un entusiasta elogio de las ideas de Blair que, frente a las de Batteaux, “son nuevas y eminentemente filosóficas”; significan una muy importante y novedosa doctrina desde la que abordar lo literario, una manera más profunda de concebirlo<sup>27</sup>. De hecho, supo aprovechar las posibilidades renovadoras que advirtió en la teoría de lo sublime y que le permitían trasladar lo literario del ámbito de la preceptiva formalista al dominio de lo filosófico y lo psicológico, alcanzando los misterios del sentimiento y de la conciencia y, desde ellos, el territorio de lo moral y de lo sagrado.

En relación con ese viaje hasta el último espacio sublime son interpretables muchos de los escritos que Bécquer dedica a la creatividad –y en los que la herencia de Lista es bien visible. Y ello desde el mismo interés en la reflexión sobre lo literario, que en tiempos de Lista era clara demostración de actualidad<sup>28</sup>. Precisamente la Academia de Letras Humanas sevillana (con la que mantuvo una importante relación y a la que dedicaría un ensayo años después)<sup>29</sup> se había propuesto, además de las ambiciones creativas, “el examen de los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras”, esto es, la difusión de una teoría literaria novedosa, a la altura de las innovaciones europeas. En ellas había hecho especial efecto el éxito del concepto de sublimidad, verdadera carga de profundidad contra el orden preceptivo y la norma absoluta de lo bello. Lo sublime obligaba a replantearse la poética para abordarla como teoría literaria, exigía entrar en territorios psicológicos, filosóficos y morales, y llevar la indagación de la literatura desde la técnica hasta la metafísica. Al calor de lo sublime se fue generando lo que Juan Bautista de Arriaza despreciase –refiriéndose entre otros al grupo de eruditos sevillanos– como la “nueva secta” literaria, “la cual vendremos a llamar *filosofismo*” por el abuso de lo especulativo frente a las reglas<sup>30</sup>. El empeño de Lista no es, pues, personal, sino que corresponde a una voluntad de cientifismo que se fue haciendo extensiva en España desde comienzos de siglo y reivindicaba la trascendencia

todo después de 1820 demuestra un nuevo sistema crítico, cada vez más tendente al espiritua-  
lismo. Cfr. Juretschke, *op.cit.*

27. Leonardo Romero Tobar, introducción a Lista, *Ensayos, op.cit.*, XXII.

28. En palabras de Romero Tobar, Lista “introdujo en sus trabajos de crítica [...] una amplia reflexión teórica sobre los estudios literarios, planteamiento que no se encuentra ni en los tratados del siglo XVIII (...) ni en los de la primera mitad del XIX”; vid. Romero Tobar, ed. de Lista, *Ensayos, op.cit.*, 182, n. 43.

29. Alberto Lista, “De la moderna escuela sevillana de literatura”, *Revista de Madrid*, 1838. Recogida por Leonardo Romero en su ed. de los *Ensayos* de Lista, *op.cit.*, 154-181.

30. Cito por M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España I, op.cit.*, 1427.

filosófica de los estudios literarios en el marco disciplinar. De hecho, la característica más importante de las nuevas poéticas y retóricas de nuevo cuño es su dependencia directa de doctrinas filosóficas coetáneas y la voluntad, más o menos explícita, de abordar desde las ideas de belleza y arte, una concepción del conocimiento, de la verdad, del mundo y del hombre<sup>31</sup>. Así, en el prólogo a su traducción –o versión– de los *Principios filosóficos de la literatura* de Charles Batteux, García de Arrieta, a pesar de ser autor apegado a la tradición neoclasicista, defendía que

El estudio de la literatura es más profundo y filosófico de lo que se cree comúnmente. La razón, cuando está ilustrada con los conocimientos necesarios para discernir lo que desagradaba en una obra de gusto, abraza toda la metafísica del espíritu y del corazón [...]. Pero una cosa es sentir las bellezas y otra conocer el manantial y principio de ellas: aquello se llama *gozar*, esto *saber*<sup>32</sup>.

La misma pasión por el conocimiento de lo que hay más allá de las puras reglas la demuestra Sánchez Barbero al dividir sus *Principios de Retórica* (1805) en dos partes: la primera dedicada a las reglas, pero la segunda a la especulación sobre la esencia y naturaleza de lo poético, ofreciendo a los lectores una suma de las doctrinas estéticas de su tiempo. Sánchez Barbero, como Munárriz en su traducción de Blair, pretendía hacer frente a aquella caduca poética escolástica y normativa (cuyo más conspicuo representante fue por entonces el padre Hornero) con la que se muestra claramente enfrentado: “es preciso

31. Véase al respecto el trabajo de J. A. Hernández Guerrero y M<sup>a</sup> del Carmen García Tejera, “Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX”, en *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der ‚Ideologie‘*, ed. de Brigitte Schlieben-Lange et al., Münster, Nodus, 1991, 65-66. María José Rodríguez Sánchez de León explica cómo “al acabar el siglo que nos ocupa surgió entre los teóricos de la literatura una nueva reacción antiescolástica cuyo fin último consistió en propugnar una formulación filosófica del conocimiento literario y cómo de ésta derivó la inclusión de la teoría de la literatura entre las ciencias que contribuyen al progreso del hombre y de la sociedad”; vid. su “La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII”, en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, vol. 2, Madrid, Universidad Complutense, 1996, 1135-1148; 1136. María José Rodríguez Sánchez de León explica cómo “al acabar el siglo que nos ocupa surgió entre los teóricos de la literatura una nueva reacción antiescolástica cuyo fin último consistió en propugnar una formulación filosófica del conocimiento literario y cómo de ésta derivó la inclusión de la teoría de la literatura entre las ciencias que contribuyen al progreso del hombre y de la sociedad”; vid. su “La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII”, en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, vol. 2, Madrid, Universidad Complutense, 1996, 1135-1148; 1136.

32. Prólogo a su traducción del Abate Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura... Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Don Agustín García de Arrieta*, Madrid, Sanja, 1797-1801, I, IX.

confesar que la mayor parte de los escritores en este ramo han ido descarriados. Ellos de los efectos deducen las reglas, y prescindiendo de las pasiones y de la imaginación no consideran más que su resultado: para mí no hay más que imaginación y pasiones, de éstas procuro deducir su lenguaje”, escribe en las “Reflexiones sobre la Retórica”<sup>33</sup> con términos propios de la estética sublime. Según argumenta, las artes de las letras no se reducen a los preceptos, ni la belleza puede explicarse por la técnica, pues “la Poesía es el lenguaje del entusiasmo y la obra del genio”<sup>34</sup>.

Por su parte, Alberto Lista contribuyó generosamente con sus ensayos teóricos al nacimiento de la teoría literaria en España, que en breve dejaría obsoleta la vieja poética de carácter técnico. Ese espíritu especulativo e inquisitivo (visible también, aunque con muy distinta actitud y carácter, en las inquietudes de Bécquer a propósito de la naturaleza de la poesía y del proceso creativo) era precisamente el que Lista exigía al echar en cara a la “actual escuela romántica” que se quedase sólo en la sensación y el impulso, sin voluntad de llegar al *conocimiento*:

No creemos que el hombre sienta una emoción, sea la que fuere, por mucho tiempo, sin pedirse cuenta a sí mismo de ella, de su causa, de sus modificaciones, de la esencia y accidentes de los objetos que la causan, no creemos que nuestra alma se contente con gozar, necesita además *conocer*. / Por esa razón no aceptamos las definiciones que Hugo Blair da a *lo bello* y a *lo sublime*, no hace más que tomarlas de los efectos que causan en nosotros: o lo que es lo mismo, asigna el hecho, y le da un nombre. Esto no basta para satisfacer la curiosidad<sup>35</sup>.

Arrieta buscaba el principio del *saber* más allá del goce estético; Sánchez Barbero rechazaba deducir las reglas poéticas de los efectos; Lista desdeña el mismo tipo de inferencia. La “curiosidad” a la que apela le hizo progresar hacia nuevas y más difíciles preguntas que avanzaban sobre la retórica de los “efectos” hacia la nueva filosofía de lo literario. En cualquier caso es claro que para estos autores el perímetro del conocimiento no puede reducirse a la estrechez de la

33. Sánchez Barbero, “Reflexiones sobre la Retórica”, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Real Beneficencia, 1805, 140.

34. Sánchez Barbero, “De la elocuencia en general”, *Principios de Retórica y Poética*, op.cit., 5. María José Rodríguez Sánchez de León, que ha estudiado la obra en el entorno de su tiempo, afirma que los *Principios* “ejemplifican el deseo de revitalizar el estudio tradicional de la poética en función de los cambios experimentados en los planteamientos e inquietudes artísticas de aquellos años”. María José Rodríguez Sánchez de León, “Los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Antonio Vilanova, Vol. 2, 1992, 1439-1450; 1445.

35. Lista, “De los sentimientos humanos”, *Ensayos*, op.cit., 199.

erudición, sino que aspira a llegar a las raíces mismas del saber, a sus orígenes. La misma aspiración había llevado a la escuela sensista a fundar años atrás la ciencia de la *Ideología* con el propósito de perseguir, más allá de las palabras y sus códigos exteriores, los impulsos interiores de los que se alimentan: las ideas. Y todavía Bécquer se queja de los que con envejecido y ciego afán se entregan a la erudición de aparato, sin penetrar en lo que en la cita anterior Lista exigía del conocimiento verdadero y sin hacer demostración de esa *curiosidad* a la que aludía el maestro y que la esterilidad de los datos no puede saciar:

A mí me hace gracia observar cómo se afanan los sabios, qué grandes cuestiones enredan y con qué exquisita diligencia se procuran los datos [...], cómo se remontan y se pierden de inducción en inducción, por entre el laberinto de las lenguas caldaicas, sajonas o sánscritas, en busca del origen de las palabras, en tanto que se olvidan de investigar algo más interesante: el origen de las ideas<sup>36</sup>.

Bécquer ha heredado la inquietud especulativa de lo literario, que no le serviría para el "tomo de filosofía lacrimosa" que nunca pretendió escribir<sup>37</sup>, pero a la que convierte en materia del ejercicio creativo mismo. Anduvo persiguiendo sin descanso aquel "origen de las ideas" a que se refiere –usando una expresión de la escuela sensista– en formas poéticas y narrativas, unas *ideas* que ya no son meramente intelectuales, sino de incierto origen sentimental e incluso metafísico, y que se esconden en los más "tenebrosos rincones del cerebro"<sup>38</sup>.

Porque una distancia importante separa la estirpe francesa de los *ideólogos* de las nuevas propuestas con las que se inaugurara el siglo XIX y que son las que ha de recibir Bécquer: para Lista, como para Goethe (que puede servir en este caso de paradigma en lo que se refiere al nuevo modelo de poeta), y después para el propio Bécquer, lo fundamental de ese nuevo planteamiento por el que lo poético pasa de ser una preceptiva formalista a convertirse en análisis teórico, es su relación con la psicología sentimental –desde la que alcanzará después la ontología y la filosofía moral. En este sentido argumentaba el primero de ellos en su artículo "De la poesía considerada como ciencia":

36. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, IV, OC, 410.

37. Bécquer, "El rayo de luna", OC, 154.

38. Bécquer, "Introducción sinfónica", OC, 53. R. P. Sebold anotó que "la filosofía sensacionalista a lo Locke y Condillac es otra de las columnas del pensamiento poético de Bécquer", en su ed. de las *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 47. Por su parte, R. Pageard ha insistido en que una de las líneas fundamentales de influencia que recibió Bécquer fue la de la escuela sevillana, fundamental en su formación. Robert Pageard, "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística", en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, op.cit., 13, 15, 23.

Siendo el objeto de las bellas letras halagar y elevar nuestros ánimos con la representación de las cosas bellas y sublimes, hecha por medio del lenguaje, ha de contener necesariamente el examen de las sensaciones, que produce en nosotros la belleza y la sublimidad. El examen de pensamientos más propios para producir aquellas sensaciones en los lectores y el examen del orden, colocación y forma de las palabras más propias para expresar aquellos pensamientos. El primer examen pertenece a la ideología (psicología), el segundo a la lógica, el tercero a la gramática y a la música. Los lugares, pues, de las bellas letras se toman de ciencias muy conocidas y, por consiguiente, las bellas letras son una ciencia, nacen de un sentimiento, como la ética, la psicología, la física, etc.<sup>39</sup>

Es interesante que Lista, al afirmar que las bellas letras definen su *objeto* en la representación de lo bello y lo sublime, considere que *por ello* es fundamental el análisis de las sensaciones que producen en nosotros, como si lo bello y lo sublime fueran *sensaciones psicológicas* cuya resonancia constituyera la materia estética misma (vale recordar aquí los becquerianos *hijos de la sensación*). De ello se deriva que el artista deba hacerse consciente de los mecanismos psicológicos que necesita estimular en su receptor (y en este caso no puede olvidarse el fundamental papel del *tú* becqueriano sin cuya complicidad es imposible la comunicación poética). Por fin, la gramática –el orden y la música –el ritmo– colaboran en la parte constructiva de la expresión, esa segunda fase creativa que da encarnadura lógica y verbal a la primera. En todo el proceso, sin embargo, lo más significativo resulta la relación íntima de lo poético y lo psicológico, primer componente de lo literario e incluso garante de su naturaleza científica, que se confirma porque "las bellas letras [...] nacen de un sentimiento". En esta poética teórica, psicológica y sentimental, el concepto de lo sublime juega un papel medular.

En los dos trabajos que publicó sobre lo sublime, se observa cómo Lista lo vincula a la teoría que sobre la asociación de ideas recogió del sensismo de Condillac, así como a los estudios de Psicología e *Ideología* (en el sentido de "ciencia de las ideas"<sup>40</sup>), que afectan a la *impresión* y el *efecto* de las *sensaciones*

39. Lista, "De la poesía considerada como ciencia", *Ensayos*, op.cit., 313.

40. Antoine Destutt de Tracy fundó con la *Ideología* un nuevo estudio que pretendía el análisis de las ideas y conocimientos humanos, de sus orígenes y fundamentos lógicos, cuyos principios expuso en los cuatro volúmenes de los *Eléments D'Ideologie* (1801-1815). En España se difundieron a través de la traducción de Jaime Pujol (Mallorca, Imp. de Felipe Guasp, 1821) y sobre todo en los manuales de Gerónimo de la Cal, *Lecciones elementales de Ideología, Gramática General y Dialéctica arregladas al estado actual de la Ciencia Lógica*, Granada, Sanz, 1839; y Melchor Ignacio Díaz, *Elementos de ideología y gramática general: arte de pensar e Historia de la Lógica*, Granada, Sanz, 1841. Sobre los "ideólogos" y su influencia en la pedagogía, vid. entre otros Joaquín García Carrasco, "Reflexiones histórico-pedagógicas ante los *Eléments d'Ideologie* de Destutt de Tracy", *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 1 (1982), 219-228.

sublimes. El primero de ellos, "De la belleza y la sublimidad", constituyó la segunda de las *Lecciones del Ateneo* de 1822<sup>41</sup>. El segundo, "De la sublimidad", que amplía y completa el primero, se publicó en *El Tiempo* de Cádiz, como parte de una colección de artículos que salieron entre 1838 y 1840 y recogió Eugenio de Ochoa en los *Artículos críticos y literarios* (Palma de Mallorca, 1840)<sup>42</sup>, y después José Joaquín de Mora en la edición de los *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844), donde el prologuista incorpora nuevos trabajos y suprime algunos de los incluidos por Ochoa en la anterior.

Tanto en estas páginas como en los muchos otros lugares en los que Lista volvería a tratar de lo sublime es siempre visible, como decíamos, la ligazón con que el concepto aparece vinculado a las bases teóricas del sensismo; sin embargo, los conceptos de lo bello y lo sublime sirven, además y precisamente, para superar el materialismo de aquella escuela y fundar las bases de una psicología estética y sentimental de más altas aspiraciones conceptuales y espirituales, de la que Bécquer será después lúcido portavoz<sup>43</sup> y que debe probablemente mucho al sentimentalismo de Laromiguière, citado como una de las tres autoridades fundamentales del plan de estudios que Lista diseñó para el colegio San Felipe Neri. Pierre Laromiguière (1756-1837) fue representante de la tercera generación de ideólogos; su sentimentalismo espiritualista intenta avanzar sobre la psicología fisiológica y materialista del sensismo de Condillac

---

Sobre la influencia en España: Richard Baum, "Destutt de Tracy en España", *Iberorromania* 3 (1971), 121-131; José Quintana Fernández, "En los albores de la Ideología en España", *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2007), 2/3, 205-211; Quintana anota las primeras traducciones, observa la llegada de la doctrina y termina con la polémica Campos-Alea (1803-1804), que sobrevino con motivo de la aplicación de los principios de la Ideología al terreno pedagógico. Por su parte, Vera Eilers ha estudiado "La recepción de la Ideología en la gramática española del siglo XIX", en *Ideas y realidades lingüísticas en los siglos XVIII y XIX*, coord. por José María García Martín y Victoriano Gaviño Rodríguez, Universidad de Cádiz, 2009, 107-122. Otros trabajos interesantes se reúnen en *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der 'Ideologie'*, op.cit., como los de Elisabeth Volck-Duffy sobre "Die Rezeption der «Ideologues» in Spanien...", o Ramón Sarmiento, "La presencia de los ideólogos en la gramática española del XIX".

41. El ensayo fue recogido por Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, op.cit., Apéndice III; también en García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, op.cit., 42-45.

42. Para R. P. Sebold, la edición de esta recopilación de artículos fue el acontecimiento más importante de la historia de la crítica literaria española desde la *Poética* de Luzán, un siglo antes. Vid. R. P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, II, 1985, 160-176.

43. No en vano, según recuerda Robert Pageard, Bécquer representa todavía hoy, como también para sus contemporáneos, "la naturalidad del sentimiento", frente a "la profundidad de la idea" de Campoamor. R. Pageard, "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística", en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, op.cit., 14.

(de quien sin embargo parte y al que dedica una difundida respuesta en *Les Paradoxes de Condillac*, 1805), llevada al extremo por Cabanis. Tuvo por mayor valedor español a Juan José Arbolí, precisamente director del colegio de San Felipe Neri, que defendió su sentimentalismo en un *Compendio de Filosofía* (1844). Para Laromiguière, explica Arbolí, "el sentimiento es el primer fenómeno que se declara en el hombre", anterior a la actividad intelectual, lo que demostraría que las ideas -y piénsese ahora en el uso becqueriano del término *idea*- son resultado de los sentimientos y se confunden con ellos, pues pueden ser independientes de las sensaciones y tener naturaleza puramente espiritual<sup>44</sup>.

Lista coincide con Laromiguière en distinguir los fenómenos explicables desde las causas físicas, de otros más complejos que implican al espíritu y van más allá de la razón. Para Lista lo literario representa precisamente la actividad intelectual que permite demostrar los límites del materialismo, pues "la ciencia de la poesía" se diferencia de la ideología en que "esta se versa acerca de ideas, y aquella acerca de sentimientos e imágenes"; es por tanto la poética "ciencia más difícil, porque el criterio de la belleza no se fija por raciocinio como el de la verdad, y es más delicado y fugitivo; pero ciencia no menos cierta y exacta, porque se funda en hechos que pasan en nuestro interior, y de los cuales todos tenemos conciencia"<sup>45</sup>. Frente a la idea de belleza reducida a lo sensible que Gómez Hermosilla copiaba de Condillac o Destutt de Tracy en su citado manual (*Arte de hablar en prosa y verso*, 1826), Lista propone un acercamiento a la materia poética de carácter psicológico, pues su fundamento son esos "hechos que pasan en nuestro interior". La dificultad de la poesía será entonces aquella de la que tanto se dolió Bécquer: la de trasladar esa materia interior y comunicarla. Por eso Lista, en su ensayo "De la poesía considerada como ciencia", se pregunta, más que sobre la naturaleza de lo bello y lo sublime, por los sentimientos de la belleza y la sublimidad que surgen en la esfera de la conciencia, y por la posibilidad de compartirlos (pregunta por excelencia becqueriana):

¿Posee el hombre la facultad de transmitir a sus semejantes por diversos medios y con distintos instrumentos las impresiones que los objetos de la naturaleza han producido en él? ¿Puede su imaginación, eligiendo diversos rasgos y cualidades del variado espectáculo del universo, crear seres ideales que produzcan en el ánimo impresiones de la misma especie que los objetos bellos y sublimes de la naturaleza?<sup>46</sup>

---

44. Juan José Arbolí, *Compendio de las lecciones de Filosofía que enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe Nery de Cádiz*, Cádiz, Sociedad de la Revista Médica, 1844, 16-17 y 19.

45. Lista, "De la poesía considerada como ciencia", *Ensayos*, op.cit., 316.

46. Lista, "De la poesía considerada como ciencia", *Ensayos*, op.cit., 315.

Recordemos que en lo sublime el objeto de arte no es exterior al propio artista: se genera en su conciencia y agita la conciencia del lector en resonancia musical. La posibilidad de despertar esos ecos en el receptor, de transmitir el poeta los objetos imaginativos de su propio mundo interior, sus propias resonancias a las impresiones que sobre él ha generado la naturaleza, es lo que tantas veces, especialmente en las *Cartas literarias a una mujer* y en las escritas *Desde mi celda*, se preguntará el poeta en la soledad de sus meditaciones.

En el artículo III de "De los sentimientos humanos", Lista distingue las fases de desenvolvimiento de la capacidad estética: en la primera, que llega hasta la adolescencia, se reciben las "impresiones de los objetos sublimes y bellos, [la] imaginación ha creado fantasmas [...]; pero estas imágenes y aquellas impresiones tienen todavía mucho de *sensual*", de materia sin purificar por los afectos. "Sólo cuando el joven empieza a sentir un encanto indefinible, y que no puede referir a ninguno de sus sentidos, sino que penetra toda su existencia y se fija en su fantasía, [...], sólo entonces se despierta en él el instinto poético"<sup>47</sup>. Es decir: la fase sensual es una fase prepoética y en la que aún los *sentimientos* de lo bello y lo sublime no tienen manifestación. Sólo cuando se "excita en nuestra imaginación cierto placer con independencia absoluta de los sentidos", llegamos a la verdadera experiencia estética, pues "el placer producido por la belleza pertenece exclusivamente a la imaginación"<sup>48</sup>. Como anota Romero Tobar, Lista "se adapta a la argumentación de la escuela sensualista para conducir su visión espiritualista del mundo a una experiencia humana de carácter universal" y "hasta una conclusión de signo idealista"<sup>49</sup>.

De forma muy similar se explica el maestro en otro de sus artículos, "Del sentimiento de la belleza", donde distingue dos planos: el primero, que afecta a lo sensual, y el segundo, que corresponde a la categoría de la belleza y la sublimidad. En lo bello y lo sublime intervienen, además de las sensaciones producidas por los sentidos externos, una *impresión* de la fantasía imaginativa, "cuyas fruiciones resultan siempre de las *armonías que descubre entre las ideas que forma y combina*, y los objetos a que las refiere", esto es: tras la primera fase sensorial, es necesario un proceso imaginativo que vincule por asociación y combinación diversas ideas y sentimientos entre sí y con sus referentes; el verdadero placer estético surge de la armonía —y secreta— relación que se establece entre ellos<sup>50</sup>.

La capacidad para generar esa conexión entre ideas y sensaciones, o entre sentimientos e ideas, entre imágenes y sentimientos, es para Lista la condición

47. Lista, "De los sentimientos humanos", *Ensayos, op.cit.*, 197.

48. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos, op.cit.*, 210 y 204.

49. Romero Tobar, en Lista, *Ensayos, op.cit.*, 188, n. 44.

50. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos, op.cit.*, 204-5.

necesaria para que una materia sensual adquiera la naturaleza artística, en sus dos posibles versiones: bella o sublime. Por eso "Los humanistas creen, y con razón, haber analizado suficientemente las bellezas de un escrito, cuando han hecho notar las armonías que se hallan en la obra con nuestros afectos y nuestra fantasía"<sup>51</sup>. La asociación de ideas, asunto nuclear del sensismo de Condillac, es llevada así por Lista al terreno de lo artístico para fundar una teoría estética novedosa y completar la *Ideología* con una *Psicología* del arte de la que, según veremos enseguida, la poética becqueriana es en todo deudora.

Ello es evidente sobre todo para el caso de lo sublime, en la que esa necesaria asociación y correspondencia entre los elementos no está guiada por un orden claro, por un sistema de "inducción y analogía", de la manera que sí ocurre con los objetos bellos: "un montón inmenso de peñascos hacinados por un terremoto es ciertamente un objeto sublime: ¿dónde está su belleza? En las ideas de orden físico *que asocia inmediatamente nuestra fantasía a aquel caos*, a aquel montón de partes incoherentes"<sup>52</sup>. Por eso también el efecto de lo sublime es más poderoso que el de lo bello, porque la *unidad* a la que corresponde su esencia última no se somete a las reglas de la analogía o de la lógica, ni se reduce a un principio común, sino que nos pone en comunicación con los misterios de la conciencia. La percepción de "las relaciones mutuas entre un todo y sus partes", tan "agradable a la inteligencia humana"<sup>53</sup>, se resiste en el caso de la sublimidad y obliga a un proceso imaginativo superior (que será clave de la fórmula creativa becqueriana):

Parece imposible, en efecto, hallar la ley de la unidad en objetos que superan la capacidad de nuestra alma, y no se someten, por decirlo así, al compás mezquino de nuestra imaginación. Dimensiones sin término, masas inmensas, acciones y cualidades superiores a las de la humanidad, la oscuridad, el silencio, la nada, las potestades invisibles, en fin, el Ser supremo, no presentan ciertamente caracteres de *variedad reducida a unidad*<sup>54</sup>.

Pero es precisamente esa condición difícil, el carácter misterioso de esa *unidad espiritual* que acaba iluminando lo sublime y lo hace artístico y moral, la que reconoce como una puerta hacia los laberintos de la conciencia<sup>55</sup>. Lista está aplicando los criterios románticos por los que la Staël, en *De l'Allemagne*,

51. Lista, "De la elocución poética" II, en *Ensayos, op.cit.*, 359.

52. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos, op.cit.*, 204-5. La cursiva es nuestra.

53. Lista, "Del sentimiento de la belleza", Artículo III, *Ensayos, op.cit.*, 212.

54. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos, op.cit.*, 204-5.

55. "Nos parece, pues, que todos los objetos bellos tienen por forma la unidad, y que si no es fácil hallarla y delinearla en los objetos sublimes que tienen una belleza de orden superior, no es difícil de encontrarla en las ideas que de estos objetos forma nuestra alma, elevada por el sentimiento de la sublimidad". Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos, op.cit.*, 210.

entiende que la imaginación y sobre todo las analogías son las armas superiores de los sabios sobre los eruditos para penetrar la naturaleza<sup>56</sup>. Colaborarán con el poeta para hacerle ver la unidad última que subyace a la variedad, y que se manifiesta en la enigmática correspondencia entre sonidos, formas y colores:

Les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création: la variété dans l'unité, et l'unité dans la variété. Qu'y a-t-il de plus étonnant, par exemple, que le rapport des sons et des formes, des sons et des couleurs?<sup>57</sup>

La teoría swedenborgiana de las correspondencias, de poderosa influencia en Goethe, Schelling, Schiller o Hoffmann, venía a sustituir los mecanismos de análisis del conocimiento meramente mecánico, por una forma superior de asociación de extraordinarias oportunidades literarias: si "l'univers est fait sur le modèle de l'âme humaine, et l'autre, que l'analogie de chaque partie de l'univers avec l'ensemble est telle que la même idée se réfléchit constamment du tout dans chaque partie, et de chaque partie dans le tout". De estas analogías, explica Staël, surge la posibilidad de leer el mundo como un poema cuyas metáforas hacen corresponder los fenómenos sentimentales con los elementos de la naturaleza: la tristeza con el cielo cubierto, la calma con los rayos de la luna, la cólera con las olas agitadas por el viento. El pensamiento del creador se traduce en dos lenguajes distintos, y el uno puede servir de intérprete al otro<sup>58</sup>.

La posibilidad de vincular, asociar y unir los efectos e impresiones, las emociones y las ideas generados por lo sublime, no termina de resultar clara en la psicología poética de Lista, pero conoce un desarrollo becqueriano muy interesante. Porque también para Bécquer es necesaria la unidad del conjunto, la relación -misteriosa, íntima- entre todos los ingredientes, para dar cuenta del valor estético del objeto. En las abundantes páginas que el poeta dedicó a describir el proceso creativo se insiste siempre en la necesidad de buscar un orden, una suerte de vínculo, que asocie los elementos dispersos originados por la emoción o la imaginación durante el estado prepoético. Esa asociación,

56. "cela ne peut être ainsi depuis que la philosophie centrale établit une relation d'une nature sublime entre toutes les pensées. Les savants pénètrent la nature à l'aide de l'imagination. Les poètes trouvent dans les sciences les véritables beautés de l'univers. Les érudits enrichissent les poètes par les souvenirs, et les savants par les analogies". Mme de Staël, *De l'Allemagne*, cap. X, "Influence de la nouvelle Philosophie", Paris, H. Nicolle, 1813, vol. III, 164.

57. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, cap. X, "Influence de la nouvelle Philosophie", *op.cit.*, vol. III, 149.

58. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, cap. X, "Influence de la nouvelle Philosophie", *op.cit.*, vol. III, 148.

de carácter muchas veces extraordinario, que obedece a un orden secreto e inefable, proporcionará el sentido del todo, lo hará germinar y brotar: es el alumbrar de la creación. Así por ejemplo sucede en "La noche de difuntos":

Estas palabras sin ilación, sin sentido, que flotan desasidas en el espacio, acompañadas de suspiros apenas perceptibles y de largos sollozos, comienzan a reunirse unas con otras, como se reúnen al despertar las vagas ideas de un sueño, y ya reunidas forman un inmenso y doloroso poema, en el que cada campana canta su estrofa, y todas juntas interpretan por medio de sonidos simbólicos el pensamiento que hierve callado en el cerebro de los que las oyen sumidos en profunda meditación<sup>59</sup>.

Encontrar la unidad en la variedad, como solicitaba Lista especialmente para el caso de los paisajes sublimes, es lo que también necesita el yo becqueriano para que la obra de arte emerja de la oscuridad. La diversidad de la información ofrecida por los sentidos necesita una reunión que la conjunte y haga un todo, que de su variedad logre arrancar la unidad última y con ella su verdad escondida:

Cuando se acomete la difícil empresa de descomponer esa extraña armonía de la forma, el color y el sonido; cuando se intenta dar a conocer sus pormenores, enumerando unas tras otras las partes del todo, la atención se fatiga, el discurso se embrolla, y se pierde por completo la idea de la íntima relación que estas cosas tienen entre sí, el valor que mutuamente se prestan al ofrecerse reunidas a la mirada del espectador<sup>60</sup>.

En "La mujer de piedra" encontramos un magnífico ejemplo de esta posibilidad de hallar la unidad en la variedad, cuando tras la relación de elementos dispares y en desorden se adivina por fin una secreta alianza, que es la que proporciona a la "la redonda clave del arco de la iglesia" su brillantez y su misterioso arte. Las "interminables hileras de figuras enanas y características de aquel siglo, las más extrañas fantasías de[l] cerebro" del "tosco picapedrero del siglo XII", "se veían interpolados con un desorden, del cual, no obstante, resultaba cierta inexplicable armonía"<sup>61</sup> en la que reside la extraordinaria emoción artística de la obra. En otras páginas, buscando la inspiración para escribir sobre el monasterio de San Juan de los Reyes, el poeta vela en la noche. El aparato de la sublimidad se expresa con violencia en la naturaleza, y la tormenta exterior coincide con la tormenta sublime del proceso creativo.

59. Bécquer, "La noche de difuntos", OC, 602.

60. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, V, OC, 413.

61. Bécquer, "La mujer de piedra", OC, 371.

El poeta, convertido en segunda persona, se observa a sí mismo buscando en la confusión la conexión del todo, la combinación que dé forma al conjunto y que se escapa en aquella enloquecida agitación. Necesita encontrar el *todo* en el que las *partes* se unan, y las persigue con la mente mientras la fuerza del viento las agita y dispersa:

El vendaval silba al estrellarse contra las agujas de los campanarios y estre-  
mece los vidrios de tu ventana; la lluvia cae en turbiones y Toledo duerme. Tú  
no, un mar de lava arde en tu fantasía y entre las hirvientes crestas de sus olas se  
agitan y confunden las partes del todo que buscas. Tú las sigues con la mirada  
inquieta, las ves unirse, deshacerse, tornarse a encontrar y desencajarse de nuevo,  
formando cien y cien combinaciones de cada vez más extravagantes y locas, [...].  
En tanto la luz chisporrotea, la lluvia cae en turbiones, el vendaval que silba en los  
campanarios azota los vidrios de tu ventana y Toledo duerme<sup>62</sup>.

La coexistencia de imágenes, sentimientos, ideas dispares, incoherentes e incluso contrarias, excita la sensibilidad poética, genera la ansiedad sublime y despierta esa necesidad de investigar propia del poeta moderno. Su posible, oculta e inefable concordia última promete convertir las en poéticas cuando la conciencia del artista logre encontrar el sentido que les dé forma. Pero a veces esas ideas que quedan dispersas, “como flotando en la memoria y sueltas de la masa general”, “carecen en sí de interés” por sí mismas, pero lo adquieren en grado máximo cuando se trenzan, se reúnen súbitamente y revelan su íntima asociación, cuando “se han ofrecido a mi imaginación en conjunto y contrastando entre sí de un modo tan extraordinario y patente”<sup>63</sup>, explica Bécquer. Precisamente ese contraste, incluso de los contrarios más radicales, resulta estimulante, como en “La cruz del diablo”:

—¡La cruz del diablo! —repetí, cediendo a sus instancias, sin darme cuenta a  
mí mismo del involuntario temor que comenzó a apoderarse de mi espíritu, y que  
me rechazaba como una fuerza desconocida de aquel lugar—. ¡La cruz del diablo!  
¡Nunca ha herido mi imaginación una amalgama más disparatada de dos ideas  
tan absolutamente enemigas! ... ¡Una cruz... y del diablo!<sup>64</sup>

En este caso esa imposible conjunción (“la amalgama disparatada”) es la que despierta el impulso de conocer, la necesidad de buscar el hilo que asocie

62. Bécquer, “San Juan de los Reyes. Reflexiones sobre sus ruinas”, *Historia de los templos de España*, OC, 949.

63. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, OC, 382.

64. Bécquer, “La cruz del diablo”, OC, 111.

ambos contrarios, el mismo hilo con que se concibe la propia narración de la leyenda.

No siempre ello es posible, y de hecho las experiencias más sublimes y las obras de arte más delicadas son las que con mayor recelo guardan el secreto del sentido que asocia todos sus ingredientes entre sí y con las emociones consecuentes. El artista sufre intentando desvelar ese misterio que se resiste, como en “La mujer de piedra”:

por más que buscaba la cifra del misterio sumando y restando la entidad de aque-  
lla figura con las que la rodeaban, por más que trataba de encontrar una relación  
entre ella y las creaciones de los capiteles y franjas, algunas de efecto microscó-  
pico, y combinaba el todo con la idea del diablo que abrazaba el escudo gimiendo  
bajo el peso de la repisa, nunca veía claro, nunca me era posible explicarme el  
verdadero objeto, el sentido oculto [...].

Cierto que algunas veces creía ver flotar ante mi vista el hilo de luz que había  
de conducirme seguro a través del dédalo de confusas ideas de mi fantasía y por  
un momento se me figuraba encontrar y ve palpable la escondida relación de los  
versos sueltos de aquel maravilloso poema de piedra [...]; pero también es verdad  
que, después de vislumbrar todo un mundo de misterios, como iluminado por la  
breve luz de un relámpago, volvía a sumergirme en nuevas dudas y más profunda  
oscuridad<sup>65</sup>.

La asociación de ideas en la sublimidad, esto es, la dificultad para fraguarla en el caos de lo sublime, llega a generar un significativo lugar becqueriano que el último fragmento acaba de presentarnos, pues en relación con la asociación de ideas de Lista y su fundamental papel en el proceso precreativo o prepoético ha de interpretarse la experiencia psíquica que Bécquer convirtió en una de sus más simbólicas expresiones: el *hilo de luz*. Con ella hizo referencia en páginas diversas —rima III, leyendas, relatos, cartas— a una súbita revelación, a una iluminación ilógica coligada al territorio imaginativo. El *hilo de luz* vincula, enlaza, hilvana elementos muy diversos que se conectan en “la extraña lógica del absurdo”<sup>66</sup>, desvelando sus recónditas relaciones gracias a la asociación fúlgida de imágenes dispares provenientes de la memoria, los sentidos o el deseo<sup>67</sup>. Corresponde a un proceso mental contrario al pensamiento analítico, cuya misión es distinguir y separar; el *hilo de luz*, por el contrario, “ata entre sí los pensamientos más absurdos, que nadan en su caos”<sup>68</sup> y hace que lo disperso y

65. Bécquer, “La mujer de piedra”, OC, 377.

66. Bécquer, “Historia de una mariposa y de una araña”, OC, 339.

67. Véase el revelador trabajo de Luis Caparrós Esperante, “La expresión becqueriana *hilo de luz* y la visión analógica”, *Bulletin Hispanique* 93, 2 (1991), 365-381.

68. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 461.

distante adquiera una extraña coherencia y sentido bajo aquella fosforescencia repentina, tan cercana a la *chispa eléctrica* de la inspiración<sup>69</sup>.

Pueden observarse interesantes concomitancias de esta idea becqueriana con lo que para Lista es la esencia del sentimiento poético y el sentido general de toda manifestación artística: “la idea de *orden*”; un orden indudable en el caso de lo bello, pero de naturaleza misteriosa e invisible en lo sublime. Antes que Bécquer, Lista expresó la función de ese *hilo* conector para la experiencia sublime cuando afirma que “en el *desorden* mismo de los pensamientos que *agitan* al poeta lírico, ha de haber una cadena *oculta*, pero perceptible, que los ligue entre sí”<sup>70</sup>.

El *hilo de luz* –o esta *cadena oculta* de la que, con una imagen menos sutil, hablaba Lista– está asociado por lo general a ese estado de recepción de lo sublime en el que el artista vive la experiencia prepoética, por la que entra en disposición creativa. Comienza como una vivencia difusa de desorden imaginativo, de cierto caos o confusión mental y sentimental, en una agitación intensa que tiene evidentes similitudes con el momento del rapto o el éxtasis, a los que se asocia la posterior iluminación –la chispa, el hilo luminoso– que conecta sensaciones, ideas, imágenes y sentimientos entre sí y les concede un íntimo y vago sentido. La semejanza con la vivencia romántica de las correspondencias es patente: el espíritu genera en sí la unidad del yo con el alma del mundo.

La voz narrativa de *Tres fechas* promete al comienzo del relato desplegar “tres puntos aislados que yo suelo reunir en mi mente por medio de una serie de ideas como con un hilo de luz [...] en las que pudiéramos llamar absurdas sinfonías de la imaginación”. Esa manera de presentar los *hilos de luz*, a medio camino entre la asociación de ideas de stirpe sensista (la “serie de ideas”) y la intervención de la libérrima imaginación romántica (las “absurdas sinfonías”), se completa páginas después, al cerrar el relato, con una revelación del *hilo* luminoso que tiene más que ver con la magia de las correspondencias:

Un hilo de luz, ese hilo de luz que se extiende rápido como la idea y brilla en la obscuridad y la confusión de la mente, y reúne los puntos más distantes y los relaciona entre sí de un modo maravilloso, ató mis vagos recuerdos y todo lo comprendí o creí comprenderlo<sup>71</sup>.

Además de subjetivas e individuales, las asociaciones que suscita el *hilo de luz* son intensas y verdaderas en el instante, pero frágiles en la duración,

69. La *chispa eléctrica* aparece en el prólogo becqueriano a *La soledad* de Ferrán y de nuevo en las *Cartas literarias*; vid. Caparrós, “La expresión becqueriana *hilo de luz* y la visión analógica”, *op.cit.*, 372 y n. 9.

70. Lista, “De los sentimientos humanos”, *Ensayos, op.cit.*, 200. Las cursivas son nuestras.

71. Bécquer, “Tres fechas”, OC, 326.

como corresponde a la atemporalidad de la experiencia sublime. El hilo proporciona una iluminación momentánea tras la que de nuevo pueden volver las tinieblas, como confesaba arriba el poeta: “después de vislumbrar todo un mundo de misterios como iluminado por la breve luz de un relámpago, volvía a sumergirme en nuevas dudas y más profunda oscuridad”<sup>72</sup>. Su naturaleza es vertiginosa y huidiza, sus conexiones tan inexplicables y confusas como las del sueño: la “escondida relación” que infunde la coherencia y el significado del todo como un poema, como una obra artística, se revela en el instante, “por un momento”. Bécquer compara ese momento de iluminación con el movimiento del mar y el aleteo inconstante e imperseguable de la mariposa:

Eran tan rápidas las ideas, que se atropellaban entre sí en la imaginación como las leves olas de un mar que pica el viento; tan confusas, que deshaciéndose las unas con las otras, sin dar espacio a completarse, huían como esos vagos recuerdos de un sueño que no se puede coordinar, como esos fantasmas ligerísimos, fenómenos inexplicables de la inspiración, que al querer materializarlos pierden su hermosura, o se escapan como la mariposa que huye dejando entre las manos que la quieren detener el polvo de oro con que sus alas se embellecen<sup>73</sup>.

La misma imagen del polvo de oro entre los dedos aparece en la introducción a “Tres fechas”, cuando la voz narrativa comienza renunciando al “libro disparatado, pero original y acaso interesante” que podría haber escrito con sus delirios, pues aquellas “historias cuyo vago desenlace flota por último indeciso” son “como las mariposas, que no pueden cogerse en las manos sin que se quede entre los dedos el polvo de oro de sus alas”<sup>74</sup>. Y vuelve a aparecer en el artículo de “Crítica literaria”, donde de nuevo “la mano grosera que intenta detener a una mariposa solo consigue quedarse con el polvo de oro de sus alas entre los dedos”<sup>75</sup>. El *hilo de luz* acaba siendo tan sutil que se confunde con el *polvo de oro* de las alas de la mariposa. La idea no encuentra su forma ni su asidero; permanece etérea e inconstante, como el haz de luz perseguido por Manrique en la leyenda “El rayo de luna”. Pero la misión del poeta, ambiciosa, trágica y sublime, es capturar lo inefable y lo fugitivo, expresar lo vago e inexpressable, describir lo indescriptible<sup>76</sup>.

72. Bécquer, “La mujer de piedra”, OC, 377.

73. Bécquer, “Basílica de Santa Leocadia”, *Historia de los templos de España*, OC, 954.

74. Bécquer, “Tres fechas”, OC, 313.

75. Bécquer, “Crítica literaria”, OC, 474.

76. Vid. Miguel González-Gerth, “The Poetics of Gustavo Adolfo Bécquer”, *Modern Language Notes* 80, 2 (1965), 185-201.

si tú supieras qué diáfanos, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea [...]; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos, que nadan en su caos<sup>77</sup>.

Estas emociones becquerianas responden no sólo a una experiencia creativa real, sino a toda una teoría literaria que venía manejando los valores de la unidad, el orden, la variedad y el contraste, además del importante principio de la *sugestión*, expresada en los *Principios de Retórica* de Sánchez Barbero (1805) en términos similares a los del poeta (no en vano, Sánchez Barbero coincide en muchos aspectos con la línea teórica de Lista y con su manera de entender la especulación literaria). Para Sánchez Barbero –cuyo texto se presenta nada menos que como “historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación”<sup>78</sup>, demostrando el parentesco de su autor con las doctrinas psicologistas inglesas, especialmente de Blair, y el platonismo de Vico, a través de Gaetano Filagieri–, *sugerir* implica presentar rápidamente ideas que han de alcanzar pleno desarrollo en el ánimo del lector o receptor de la obra: la sorpresa de éste causará un placer asociado al efecto de lo sublime.

Decíamos que el efecto del *hilo de luz* limita, por un lado, con la asociación de ideas de la tradición sensista y de lo sublime, y por otro con las *correspondencias* del Romanticismo y el Simbolismo. En el caso de la rima III parece emparentado con las conocidas dificultades para trasladar la informe materia poética al *vaso* del logos, aquel motivo central de la teoría creativa becqueriana. En este y en otros lugares demuestra el interés por los procesos mentales y psicológicos de la creatividad –y de la recepción estética–, que fueron básicos en la reinterpretación que de la teoría de lo sublime se hizo en la versión kantiana y romántica. De hecho, este proceso mental demuestra su fuertes deudas para con lo sublime en cuanto significa una asociación de elementos radicalmente dispares que entran en relación de manera súbita y no buscada, una iluminación ilógica, pero cargada de una coherencia que resuelve el caos en orden misterioso. Y, sobre todo, el *hilo de luz* pone en comunicación, igual que la experiencia de lo sublime, lo material y lo espiritual, lo sensible y lo intangible, lo inconsciente y lo consciente, la experiencia y la dimensión trascendente. Como en lo sublime, este puente entre ambos territorios adquiere una función cognoscitiva, pues también su aparición repentina y radiante lleva a una comprensión tan omnímoda como fenoménica (“y todo

77. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 461.

78. Sánchez Barbero, “De la elocuencia en general”, en sus *Principios de Retórica y Poética*, op.cit., 5.

lo comprendí o creí comprenderlo”<sup>79</sup>) que concede a la poesía su moderna condición epistemológica.

La vía hacia el conocimiento ha incorporado a la imaginación; el *hilo de luz* brilla cuando los sentidos se apagan y la percepción deja de ser la fuente de información. Entonces las ideas –desatadas de lo sensible– adquieren esa luminosidad que las conecta como en un fugaz relámpago:

Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho<sup>80</sup>.

Los eslabones, la conexión, el hilo que va enhebrando los retazos y generando el sentido son de naturaleza efímera y delicada, y ajeno por completo a la fuerza de la razón y a la voluntad. Los vínculos que concibe no se sostienen en la lógica vulgar, sino en la citada “extraña lógica del absurdo”:

he aquí que comienzo a perder el hilo invisible de las misteriosas relaciones de las cosas, y que al volver a la razón empieza a faltarme la extraña lógica del absurdo, que también la tiene para mí en ciertos momentos<sup>81</sup>.

Precisamente había escrito Lista que “lo que se llama pensamiento en poesía, ha de resultar precisamente de las *relaciones y armonías íntimas* que existen entre el asunto y los afectos humanos. Estas relaciones, *hasta cierto punto misteriosas*, no las halla el raciocinio, sino la inspiración”<sup>82</sup>. La inspiración corresponde también en Bécquer con un proceso asociativo de carácter inconsciente que conduce a la visión refulgente, permite el vuelo poético, da sentido al caos y lo ordena en sutiles y transparentes redes de conexiones. Después, el poeta recupera en el proceso de escritura aquella asociación que ha ido germinando luminosa.

El caos se ordena en un proceso que Bécquer volvió a dejar reflejado en distintos lugares: esa asociación extraña, esa conjunción secreta propia de la experiencia sublime, es siempre la que confiere su condición poética al resultado. En la segunda de las cartas *Desde mi celda* la voz lírica experimenta el nacimiento del misterio estético en la misma naturaleza, en la armonización de su propio pensamiento con las voces de las hojas y el arroyo, con las de las campanas llamando a la oración:

79. Bécquer, “Tres fechas”, OC, 326.

80. Bécquer, *Cartas desde mi celda* I, OC, 386.

81. Bécquer, *Historia de una araña y una mariposa*, OC, 339.

82. Lista, “De la elocución poética” II, en *Ensayos*, op.cit., 359. La cursiva es nuestra.

Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua, fresco, sonoro y continuado, a cuyo compás, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa, que languidece al par de la música, hasta que, por último, se aguzan unas tras otras, como esos puntos de luz apenas perceptibles que de pequeños nos entreteníamos en ver morir en las pavesas de un papel quemado. La imaginación entonces, ligera y diáfana, se mece y flota al rumor del agua, que la arrulla como una madre arrulla a un niño. La campana del monasterio, la única que ha quedado colgada en su ruinosa torre bizantina, comienza a tocar la oración, y una cerca, otra lejos, [...] les responden las otras campanas de los lugares del Somontano. [...] Parece una armonía que a la vez baja del cielo y sube de la tierra, y se confunde y flota en el espacio, mezclándose al último rumor del día que muere, al primer suspiro de la noche que nace<sup>83</sup>.

En la "armónica confusión" se entremezclan sensaciones diversas (rumores, murmullos, compases suaves) y se ordenan las ideas a la manera de los *puntos de luz*, en un caos que sin embargo se ha hecho significativo. Salta la imaginación "ligera y diáfana", e incorpora las voces de las campanas, cuyas correspondencias entre sí y con lo sagrado internan la experiencia en un encuentro espiritual entre lo terreno y lo celeste, entre la luz y la oscuridad, el día y la noche, reunidas todas las dualidades y resueltas todas las divergencias: el doloroso dualismo becqueriano se ha superado en la unidad del Todo. La experiencia sublime de las correspondencias es el alma de la Poesía. Los *hilos de luz* conectan el universo, y vinculan a los hombres con el trasmundo celeste, como cuando el personaje de "Creed en Dios" "vio los hilos de luz imperceptibles que atan los hombres a las estrellas, y vio el arco iris, echado como un puente colosal sobre el abismo que separa al primer cielo del segundo"<sup>84</sup>. Esa unión entre ambos mundos es la que logra la poesía, que en la rima V (62) se presenta como escala que une cielo y tierra, puente sobre el abismo, anillo invisible que enlaza idea y forma:

Yo soy sobre el abismo  
el puente que atraviesa;  
yo soy la ignota escala  
que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible  
anillo que sujeta  
el mundo de la forma  
al mundo de la idea<sup>85</sup>.

83. Bécquer, *Cartas desde mi celda* II, OC, 395-6.

84. Bécquer, "Creed en Dios", IV parte, OC, 168.

85. Bécquer, *Rimas* V (62), OC, 89.

El momento de la inspiración sublime es vertiginoso —como corresponde al ritmo del estado prepoético becqueriano—, pues el dinamismo y la agitación son integrantes fundamentales de la experiencia sublime, según Burke y Schiller. De ahí el tipo de movimiento con que Bécquer suele asociarlo: las mariposas que se agitan sin reposo, los fugaces y volátiles puntos de luz, las olas inestables y cambiantes. Después llega un segundo *tempo* más lento, espacioso, en que el ritmo se va aminorando, se hace pausado. Con esa progresiva desaceleración el poeta alcanza o se acerca a la asociación de las ideas e imágenes dispersas, que se harán finalmente una sola en el momento de la iluminación, estático por definición, pues sucede en el instante. Son muchos los casos en los que vemos ese paso desde el vértigo primero de la experiencia sublime a la más pausada asociación de ideas y su iluminación final en el éxtasis atemporal. Si en la rima III (42) la inspiración es el "caballo volador", "sin riendas que le guíen", la razón le pone freno después con la "brillante rienda de oro" que "poderosa enfrena / de la exaltada mente", "hilo de luz que en haces / los pensamientos ata"<sup>86</sup>. También en la rima LXXI (76) se describe ese progresivo descenso del ímpetu con que las ideas "daban vueltas en torno a mi cerebro" y

poco a poco en su danza se movían  
con un compás más lento<sup>87</sup>.

Lo explica de nuevo la voz que acabamos de escuchar en la segunda de las cartas *Desde mi celda*, cuando experimenta su propia conjunción con los ritmos de la naturaleza: "Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua [...] a cuyo compás, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa". El cambio de ritmo, que se va haciendo "vago y suave", ayuda a ordenar las ideas, que terminan acercándose en la luz. Es la hora de la imaginación.

### La psicología creativa

En la manifestación, impresión, efecto y representación de lo sublime, operan, entiende Lista, elementos que pertenecen a lo más profundo de la conciencia, al mundo interior, ese "vastísimo campo abierto a las indagaciones de los psicólogos"<sup>88</sup> al que el estudioso sevillano se asoma con extraordinario interés

86. Bécquer, *Rimas* III (42), OC, 77-78.

87. Bécquer, *Rimas* LXXI (76), OC, 100.

88. Lista, "De los sentimientos humanos", Artículo II, *Ensayos, op.cit.*, 195-6.

y muchas precauciones. Es en las páginas que dedica a tratar de lo sublime o en relación con ello cuando Lista muestra su curiosidad por el proceso creativo, que observa e interpreta en términos psicológicos, según se vio arriba. Ello encaja con los intereses de la rama del sensismo que mejor arraigó en España, a la que Menéndez Pelayo se refiere como "sensismo mitigado o sentimentalismo", centrada en las relaciones –a menudo interpretadas confusamente como indistinguibles– entre los sentidos y el sentimiento, observado como "el primer fenómeno que se manifiesta en el hombre", sobre el que se asientan su inteligencia y su actividad<sup>89</sup>.

Paul Hazard se refirió en su clásico estudio sobre *La crisis de la conciencia europea* a esta trayectoria que llevó del análisis de la sensación al estudio del sentimiento: las propuestas de Locke, al demostrar el papel fundamental de la emoción, la sensación y la impresión, y convertirse en puntos de partida de la actividad cognitiva, anteriores a la razón o las ideas, trastornaron toda la jerarquía de los valores firmemente admitidos: las ideas más puras y nobles, la moral, lo espiritual, todo resultó ser producto de las sensaciones; la vida racional se demostraba hija de la sensitiva, de la afectiva, de los deseos, de lo subjetivo. De estos planteamientos mana una literatura que registra las reacciones del yo ante los fenómenos que lo impresionan, sean estas reacciones coherentes ideológicamente o no<sup>90</sup>. Como explica el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, la inquietud que un hombre siente en sí mismo por la ausencia de una cosa es lo que se llama deseo, "porque es un malestar de la mente a causa de un bien ausente". Ese malestar del que desea lo que no posee es el motor de la actividad humana:

Lo determinante de la voluntad no es, según se supone generalmente, el más grande bien a la vista, sino que es algún malestar (y las más de las veces el malestar más premioso) que el hombre experimente. Eso es lo que sucesivamente determina la voluntad y nos pone en trance de realizar las acciones que realizamos. A ese malestar podemos llamarle, como lo es, un deseo, porque es un malestar de la mente a causa de un bien ausente [...] y a él va siempre unido un deseo igual en proporción al dolor o a la inquietud que se sienta, y apenas se pueden distinguir las dos cosas. [...] ¿Dónde está aquel que no ha sentido con el deseo aquello que dice el sabio respecto a la esperanza (que no difiere mucho), que su aplazamiento hace languidecer al corazón? [...] La vida misma y todos sus gustos se convierte en una carga que no puede soportarse [...] De ahí que ese malestar sea el que determina la voluntad en las acciones voluntarias sucesivas que ocupan la mayor parte de nuestras vidas<sup>91</sup>.

89. Vid. nota 23 y García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX*: Alberto Lista, *op.cit.*, 17.

90. Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Pegaso, 1988, 373ss.

91. John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 232-233.

Las reflexiones del *Ensayo* abren el peligroso camino hacia *Las penas del joven Werther* y su aledaña literatura subjetiva, centrada en el mismo malestar e idéntica insatisfacción que Locke exponía como causa última de la actividad humana, incluida la creativa. Sus protagonistas y autores explicarán con muy distintas voces y maneras cómo ese desasosiego y el deseo de apaciguarlo son ahora el móvil principal de la escritura. A esa necesidad compulsiva se referirá también Bécquer tantas veces como una obsesión: la ausencia, la insatisfacción vital excitarán su creatividad:

sentí en mi interior un fenómeno inexplicable. Sentí, no diré un vacío, porque sobre ser vulgar, no es ésta la frase propia; sentí en mi alma y en todo mi ser, como una plenitud de vida, como un desbordamiento de actividad moral, que no encontrando objeto en que emplearse, se elevaba en forma de ensueños y fantasías, ensueños y fantasías en los cuales buscaba en vano la expansión, estando como estaban dentro de mí mismo.

Tapa y coloca al fuego un vaso con un líquido cualquiera. El vapor, con un ronco hervidero, se desprende del fondo, y sube, y pugna por salir, y vuelve a caer deshecho en menudas gotas, y torna a elevarse, y torna a deshacerse, hasta que al cabo estalla comprimido y quiebra la cárcel que lo detiene. [...] Mis deseos comenzaron a hervir y a levantarse en vapor de fantasías<sup>92</sup>.

El proceso de la creación, la actitud con la que se vive y la sustancia de la que se alimenta despertaron ya el interés de la teoría gnoseológica ilustrada y del psicologismo sensista<sup>93</sup>, pero sobre todo se convirtieron en asunto privilegiado del Romanticismo. La pregunta pasó entonces de ser «¿qué es el arte?» a «¿cómo surge el arte del genio artístico?, ¿por medio de qué procesos mentales?». Las nuevas teorías estéticas que fueron apareciendo tenían más el propósito de dar respuesta filosófica a estos dilemas que turbaban a los artistas, antes que influir en las obras de arte o prescribir sus tipologías<sup>94</sup>. Como ha estudiado Peter Szondi, en aquella renovación filosófica, estética y literaria que significó el nacimiento de la Modernidad, el cambio más trascendente no se dio sólo en el ámbito de la creación, sino más aún en la actitud con la que ésta se vive, y que tiene su origen en la nueva alianza de la poética con la práctica creativa. A partir de 1770 la doctrina del arte poético

92. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 466.

93. Vid. por ejemplo el trabajo de José Antonio Hernández Guerrero, "El sensualismo en los preceptistas españoles", en *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der "idéologie"*, *op.cit.*, vol. 4, 177-190; también: José Cepedello Boiso, "El sensualismo en la teoría literaria y política de Antonio de Capmany", en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coord. por Dominique Bonnet, María José Chaves, Nadia Duchêne, Universidad de Huelva, 2007, 35-42.

94. H. Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1989, 20.

va viéndose progresivamente barrida por la filosofía poética, mientras la dependencia mutua entre pensadores, teóricos de la estética y poetas configura un sistema filosófico completo de la poesía y del arte en general<sup>95</sup>. La discusión teórica acabó instalándose en el campo de la experiencia estética y del impulso creador, replanteando desde esa nueva perspectiva las relaciones entre naturaleza y arte y propiciando una profunda transformación de la literariedad<sup>96</sup>. Para una investigación de esta envergadura en el abismo de la mente, las armas del psicologismo dieciochesco resultaban escasas y pobres. De ahí que se abrieran nuevas rutas de exploración, como las de las pseudociencias, pero también las que inauguró la estética de lo sublime. Lo sublime es precisamente una estética reflexiva, pues “la cualidad que debe acreditar la obra literaria sublime es su potencia para superar y dejar atrás el sentido de lo meramente descrito, de los elementos perceptivos del relato, y dar pie a una verdadera reflexión”<sup>97</sup> que no podía sino internarse en territorios oscuros y desconocidos.

En este recorrido se sitúa el Lista interesado en aquellas demarcaciones, pero consciente de que ese espacio de la conciencia es aún *terra incognita*. Se pregunta por los mecanismos que llevan a la creación y la explica en los términos más difundidos de la psicología coetánea, distinguiendo entre la contemplación natural, no estética, y el deseo propio del artista de darle forma creativa a aquello que contempla:

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido a reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazón, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operación del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida<sup>98</sup>.

95. Szondi, *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*, op.cit., 15-16, 125ss.

96. Vid. M. Comellas, “Cualquier memoria es literatura: memoria literaria y proceso de la creación”, *Philologia Hispalensis* XV/2 (2002), 49-69.

97. José Luis Villacañas Berlanga, “Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica”, *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la “Crítica del Juicio” de Kant*, coord. por Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar, Barcelona, Anthropos, 1992, 243-296; 247.

98. Lista, “De la elocución poética”, *Ensayos*, cit., 355-6. Podría relacionarse esta diferenciación de Lista con la que presentara Schelling entre imaginación primaria y secundaria: la primera creatividad inconsciente, implicada en toda percepción como proceso natural; la segunda expresión consciente del artista en la creación concreta. Vid. Monroe C. Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1990, 66.

El aguijón creativo, ese afán del poeta que se siente “compelido” a crear belleza, se revela a la fantasía (“pintándose en aquella”), domina los sentimientos (“el corazón”), y busca con ansia encarnadura formal (“las formas nuevas”) y el verbo (“pugnando por lanzarse de nuestros labios”). Toda la descripción coincide con las ilustraciones que Bécquer fue esbozando de la misma *terra incognita*, para dejar constancia de sus vislumbres en las *Cartas literarias a una mujer*, en varias de las cartas *Desde mi celda*, en diversos artículos, en la “Introducción sinfónica”, en algunas de las rimas y también en distintas *Leyendas* que presentan en forma narrativa sus ideas sobre la creatividad. La afirmación de Lista sobre el misterio de “la operación” por la que el genio “transmite la vida” coincide con la visión becqueriana sobre la fuerza genial del poeta, capaz de conceder vida a la manera de la naturaleza (“la vida de la idea” becqueriana). En ambos la potencia creativa y su encarnación quedan inexplicadas en su misterio último, aquel por el que asocian el proceso a la sublimidad. Piensa Lista que

La inspiración produce necesariamente las ideas y pensamientos que nuestro autor llama *divinos*, porque se apartan de la combinación sabida y usual de las reflexiones humanas. Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos<sup>99</sup>.

La respuesta a las preguntas sobre el proceso creativo, de dónde viene el deseo de crear y cómo se pone de manifiesto, se plantea en términos de la estética sublime, puesto que lo sublime es una experiencia de trascendencia y superación de los límites de lo razonable; representa un intento de abordar lo inefable, una espiritualización del proceso estético y una aniquilación vivida como insuficiencia del lenguaje<sup>100</sup>. En particular esta última condición de lo sublime –en la que tanto insiste Bécquer cuando trata sobre la creatividad– es una de las más significativas en la evolución del concepto desde su versión dieciochesca a la romántica: en la primera lo sublime se recibe y expresa en un mundo de significados relativamente estables, donde la interpretación no queda abierta y las descripciones inspiran emociones poderosas, pero no arcanos misterios. Por el contrario, lo sublime romántico implica una experiencia que tanto en sus términos como en sus imágenes resulta de una inestabilidad radical, su significado es cuestionado y no puede fijarse; promete nuevas dimensiones de entendimiento o bloquea la mente inesperadamente en una

99. Lista, “De la elocución poética”, *Ensayos*, op.cit., 355-6.

100. Vid. James Mandrell, “The Literary Sublime in Spain: Meléndez Valdés and Espronceda”, *Modern Language Notes* 106, 2, (1991) 294-31; 298-290.

invitación al sujeto a redescubrirse, en un ejercicio de desintegración y reconstrucción. Por eso es característica de lo sublime la frustración ante la dificultad de la expresión. La insuficiencia del poeta se resuelve en vaguedad, los sentimientos se desdibujan indeterminados y confusos, las palabras no se ajustan a los límites convencionales y se hacen imprecisas e irresolutas, como las que intentan apresar un sueño: “¿Al despertar te ha sido alguna vez posible referir con toda su inexplicable vaguedad y poesía lo que has soñado?”, preguntaba el poeta en una de sus *Cartas literarias*<sup>101</sup>.

En estos textos se observa cómo la afición o el interés de Bécquer por el proceso creativo se presenta en términos afines a los que estableció Lista, cuando definió la ciencia de la poesía como “el sistema de hechos y fenómenos psicológicos a que da motivo la propiedad que tiene nuestra alma de sentir y reproducir la belleza y la sublimidad”<sup>102</sup>, esto es: planteando la poética como una ciencia psicológica que investiga en primer lugar la capacidad anímica de sentir, pero también la fuerza que reproduce y contagia esos sentimientos a través de las palabras<sup>103</sup>. Sentimiento y verbalización, observados como fenómenos psicológicos complejos sobre los que se inquiere y razona, corresponden en la teoría creativa de Bécquer a dos fases distintas pero comunicantes<sup>104</sup>. En el caso becqueriano, el proceso aparece sesgado hacia la experiencia que para Lista pertenecía a la *sublimidad*: la *cadena oculta*, esa confusa y desordenada asociación de ideas que se generaba en la experiencia sublime, es ahora el *hilo de luz* becqueriano.

### Dualismos y fases de la creación. La memoria

Bécquer encara lo que para otros era asunto de orden teórico desde la perspectiva del autoanálisis creativo y traslada las especulaciones literarias al mismo ejercicio lírico. Así ocurre con el proceso comunicativo literario: Lista se preguntaba por la función comunicativa de la poesía y Sánchez Barbero había reclamado entre las “Cualidades del poeta”, además de la sublimidad de las ideas, la invención, el entusiasmo, la imaginación o la música, sobre todo, la capacidad para comunicar el sentimiento:

101. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 461.

102. Lista, “De la poesía considerada como ciencia”, *Ensayos*, op.cit., 315. La cursiva es nuestra.

103. La psicología de las facultades se desarrolló en el periodo moderno al lado de la epistemología, interesada como ésta en los procesos por los que se alcanza el saber.

104. V. Margaret Jones, “The role of memory and the senses in Bécquer’s poetic theory”, *Revista de Estudios Hispánicos*, IV, 2, (1970), 281-91; 287.

¿Quién merece el nombre de poeta? El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos siente elevarse sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía; cuyo juicio presenta los objetos por el lado más interesante y favorable; y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica a los demás las conmociones que experimenta y las coloca en la misma situación en que él se halla<sup>105</sup>.

Pues bien, cómo comunicar ese himno resonante, esa experiencia interior era una de las mayores preocupaciones becquerianas, y su empeño encontrar el puente entre los términos que siempre presenta como dicotómicos: inspiración y razón, sentimiento y lenguaje, idea y forma, ideal y real<sup>106</sup>. En la “Introducción sinfónica” opone el mundo de la razón sensitiva y la luz, a la caótica vida de sombras e ideas fantásticas, sin forma, que habitan en su conciencia. Una oposición similar encontramos en la primera de las cartas *Desde mi celda*, que enfrenta aquellos términos dicotómicos en la oposición somnolencia y vigilia, oscuridad (“el caos de la noche”) y “la luz [que] se anuncia con ráfagas de claridad incierta”<sup>107</sup>. La rima III (42) opone inspiración (“deformes siluetas”, “ideas sin palabras”, “embriaguez divina”) y razón (“gigante voz que el caos/ ordena en el cerebro), y concluye que sólo el genio logra en su lucha atar ambas “a un yugo”.

En varias ocasiones describe el proceso de creación como un intento agónico de dar forma material (encarnada en la lógica de la cifra, en la razón del lenguaje) a aquello que es sólo una caótica confusión imaginativa: “La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma”, afirma la primera de las *Cartas literarias a una mujer*<sup>108</sup>. Pero ni en esta ocasión ni en otras en las que aborda esa misma batalla poética, describe el proceso por el que aquellas “deformes siluetas”, “ideas sin palabras” y “embriaguez divina” acaban acatando el orden necesario y trabándose en las gavillas enlazadas por el “hilo de luz” (“Hilo de luz que en haces/ los pensamientos ata”)<sup>109</sup>. El puente entre ambos términos de la dualidad no se presenta. Por el contrario, ese “en vano es luchar” con el que se inicia la colección de rimas en la edición de 1871 es la idea recurrente con la que se renuncia a todos los afanes.

Ese escepticismo a veces presentado bajo un signo trágico no le impidió sin embargo trazar un recorrido por las distintas fases creativas. De sus diferentes exposiciones del proceso se deduce que éste parte de las sensaciones,

105. Sánchez Barbero, “Cualidades del poeta”, *Principios de Retórica y Poética*, op.cit., 161.

106. Jones, “The Role of Memory and the Senses in Bécquer’s Poetic Theory”, op.cit., 282.

107. Bécquer, *Cartas desde mi celda* I, OC, 386.

108. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 459.

109. Bécquer, *Rimas* III (42), OC, 77-78.

esto es, de una base sensista, al menos si aceptamos lo que cuenta en la tercera de las cartas *Desde mi celda*:

En esos instantes rapidísimos en que la sensación fecunda la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde<sup>110</sup>.

Sensación, sentidos, impresiones fecundan la inteligencia y provoca una concepción imaginativa en ese estado prepoético que estudió Jorge Guillén para el caso becqueriano<sup>111</sup>. En esa primera fase las impresiones son indisolubles de las emociones y de las abundantes imágenes sensoriales, generando en su maridaje un caos imaginativo, una confusión sentimental que incorpora los rasgos de lo sublime: la iluminación y la oscuridad radicales exaltan al poeta y le sumergen en el desconcierto. La segunda parte del proceso tiene a la memoria por protagonista, según continúa aquella explicación:

Estas ideas que ya han cruzado otras veces por la imaginación y duermen olvidadas en alguno de sus rincones son siempre las primeras en acudir cuando se toca su resorte misterioso. [...] En aquel punto en que todas aquellas viejas locuras de mi imaginación salieron en tropel de los desvanes de la cabeza donde tengo arrinconados, como trastos inútiles, los pensamientos extraños, las ambiciones absurdas y las historias imposibles<sup>112</sup>.

La segunda de las *Cartas literarias a una mujer* es tal vez uno de los lugares en los que más explícitamente Bécquer se refiere al trecho que separa la idea de su forma poética y donde exige una distancia temporal entre la experiencia sentimental y su encarnadura poético-verbal:

puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar. Estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.

110. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, III, OC, 401.

111. J. Guillén, "La poética de Bécquer", *Revista Hispánica Moderna* 8 (1945), 1-43, y también en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1983. Cfr. John H. Hartsook, "Bécquer and the Creative Imagination", *Hispanic Review* XXXV, 3 (1967), 252-269.

112. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, III, OC, 401-405.

Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos.<sup>113</sup>

Es evidente la relación de esta conocida declaración becqueriana con la que hace Schleiermacher (de tan fecunda influencia en la primera generación romántica alemana) a propósito del estado artístico. Merece la pena recoger la cita completa del pensador alemán, a pesar de su extensión, para observar con detenimiento la similitud que ofrece para con la exposición de nuestro poeta:

la esencia del estado no artístico es que en él la excitación y la expresión son idénticas y perfectamente simultáneas, nacen juntas, unidas por un vínculo inconsciente, y se extinguen una con otra; o, para decirlo con mayor concreción, ambas son en verdad una sola cosa, y sólo el espectador las espera arbitrariamente desde fuera, mientras que, por el contrario, en el rendimiento artístico esta identidad queda fundamentalmente abolida. La excitación en sí nada sabe de la norma y la medida, sino que, allí donde encontramos sus expresiones habituales colocadas bajo el orden y transformadas en elementos artísticos, lo que aparece exteriormente también ha sido modelado interiormente. Otra fuerza más elevada se ha interpuesto, y ha separado lo, de otro modo, indisolublemente unido; el momento de la cognición se encaja, por así decirlo, separando, y rompe ya, por tanto, merced a su persistencia, el campo de aquella fuerza bruta de la excitación, deteniéndolo, al tiempo que se fortalece como un principio regulador mientras mantiene en suspenso el movimiento ya introducido. Así pues, es éste el momento por el que el arte se distingue del mero proceso natural, es el momento de la concepción, en el cual se modela en el interior lo que después aparece exteriormente.<sup>114</sup>

La primera fase natural, pre-artística, huye "la norma y la medida", "el orden"; en ella todo se presenta "indisolublemente unido". Solo tras un proceso interior se modela aquella anarquía; una "fuerza superior" alcanza la cognición, organiza, separa y detiene el caos, erigiéndose como "principio regulador". Son indudables las analogías que comparten ambas exposiciones, la de Schleiermacher y la de Bécquer, y de ambas con la bíblica separación de las tinieblas y la luz que relata el primer momento de la creación: "y la luz se hizo" (*Génesis* 1,3). En la creación artística, el poeta (*alter deus* desde el Romanticismo) opera un proceso similar al divino: aquella "fuerza superior" que ordena, separa, encaja, es la misma "gigante voz que el caos / ordena en el cerebro, / y entre las sombras hace / la luz aparecer" de la rima III (42)<sup>115</sup>.

113. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 460.

114. Friedrich Schleiermacher, *Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben*, en *Sämtliche Werke*, III, Reimer (Berlín 1835) 191-193. Cit. por *Fragmentos para una teoría romántica del arte*; antología de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987, 47-8.

115. Bécquer, *Rimas* III (42), OC, 78.

La explicación becqueriana de la *Carta* se refería a un fragmento temporal entre la percepción del objeto o su experiencia y la formalización por el lenguaje, que tiene por principal protagonista a la memoria, eslabón que une en la distancia del recuerdo la materia poética y su ejecución verbal. La memoria separa el objeto para volver al cabo a renombrarlo y recuperarlo, en un proceso de autoconciencia similar al que Hegel diseña para la salida y vuelta de la Idea<sup>116</sup>. En las "Reflexiones sobre sus ruinas" de San Juan de los Reyes, Bécquer presenta la función de la memoria ("lugar escondido y misterioso, en donde oculto como un tesoro los recuerdos santos de mi vida"<sup>117</sup>) en términos similares a los que emplea Johann Georg Sulzer –que tan fundamental influencia ejerciera sobre Schiller– en su artículo sobre el entusiasmo. La cita de Sulzer permitirá de nuevo detenernos en las reveladoras afinidades que pueden anotarse entre estos teóricos del primer Romanticismo y las declaraciones becquerianas:

Es cosa conocida por experiencia, pero difícil de explicar, que los pensamientos y las ideas que se siguen de la persistente contemplación de un objeto –...– se recogen juntos en el alma y allí germinan sin tenerse noticias de ellos, como semillas en un suelo fructuoso y, finalmente, en el momento apropiado, salen a luz repentinamente<sup>118</sup>.

Años antes que Bécquer, el *Manual de Literatura* de Antonio Gil de Zárate, publicado en 1842, había sustituido el papel de la imitación literaria "pura" (que es "mezquina, incompleta, poco digna de la naturaleza del hombre"), por dos elementos que sí pueden dar "una verdadera idea de las creaciones de la imaginación", de los cuales el primero es "las impresiones de los sentidos con

116. La Idea debe salir de la subjetividad hacia el exterior, pues "lo verdadero no tiene existencia ni verdad sino en tanto se desarrolla en la realidad exterior" (Hegel, *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, 86). Pero no puede confundirse con la exterioridad, pues se perdería en una dispersión sin conciencia ni saber. Debe volver a la interioridad del pensamiento desde la amplitud exterior, desde lo particular de las formas finitas de la naturaleza y de las acciones humanas (Hegel, *ibíd.*, 87).

117. Bécquer, "San Juan de los Reyes. Reflexiones sobre sus ruinas", *Historia de los templos de España*, OC, 951.

118. Johann Georg Sulzer, "Begeisterung", en *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1792, II, 88, 93-4. La traducción es mía. Para Philip Silver, paradójicamente, estas "Reflexiones sobre sus ruinas" son demostración de que Bécquer no llegó a ser plenamente romántico: "nada hace más evidente el prerromanticismo de Bécquer que su vaguedad en lo que respecta a la viabilidad de la imaginación. Al parecer, apenas se situó por delante de Addison quien, en *The Pleasures of the Imagination*, capítulo VII, recomendaba la personificación como función de la imaginación, pasiva por lo demás". Ph. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del Romanticismo en España*, op.cit., 126.

los recuerdos que de ellos conserva la memoria"<sup>119</sup>. Sin embargo, el texto de Gil de Zárate queda muy lejano, en su devoción por la belleza, de las ideas becquerianas. Su posible vinculación con el sensismo identifica el proceso creativo con un conjunto de actividades racionalistas (comparar, combinar, deducir, abstraer) que siguen, incluso en las imágenes empleadas para explicarlo (el prado de flores y la abeja) mucho más que ver con las antiguas poéticas<sup>120</sup>.

La condición dual del proceso creativo explicado por Bécquer coincide mucho más con las que desde hacía más de medio siglo habían difundido algunos de los primeros teóricos románticos, que revisaron con esa fórmula en dos fases el intento de la poética clasicista por armonizar *ars* e *ingenium*. Inspiración y razón, impulso y freno, imaginación y lógica verbal se presentan como dos estadios cuya concatenación exige una mudanza sustancial: la metamorfosis de lo sensual inmediato, simbolizado por Bécquer en esas "hijas de la sensación", que se transforman en entes espirituales, una especie de hadas voladoras sin cuerpo, revestidas de "alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño", y cuya única carnalidad se manifiesta como "una visión luminosa y magnífica". Esta transmutación de lo material a lo espiritual se verifica gracias a una evocación del espíritu del poeta, "revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural"<sup>121</sup>. La naturaleza sublime del proceso se demuestra en los mismos términos empleados, pero también en la intervención, más o menos explícita, de dos ejercicios psicológicos: la asociación de ideas y la imaginación.

Ya se ha tratado de la primera a través de la metáfora del *hilo de luz*, que se refiere precisamente a la capacidad de asociación irracional que acompaña la experiencia sublime. La relación y conexión entre ideas –que pueden carecer de valor o de interés independientemente– promovida por el libre vuelo de la imaginación, el descubrimiento fantástico de los vínculos recónditos entre unas y otras, es lo que confiere al conjunto un valor nuevo y extraordinario que no poseían, una condición estética.

119. A. Gil de Zárate, *Manual de Literatura*, Madrid, Boix, 1842, 129. López Estrada, en el trabajo citado, notó las similitudes entre la idea de Gil de Zárate y la becqueriana, sin anotar las profundas diferencias.

120. Merecen sin embargo destacarse las páginas que Gil de Zárate dedica a las "Diferencias esenciales entre la literatura antigua y la moderna" y que, además de asociar la literatura clásica con la armonía y la moderna con la inquietud, recogen la idea hegeliana de la naturaleza escindida del hombre moderno y su "sentimiento profundo de desunión interior", que no logra el ideal de reconciliación y concordancia. Por eso el arte moderno busca asociar "las impresiones sensuales" con "los sentimientos más elevados" a través "del lazo misterioso que las adhiere" y en el que tal vez pueda verse un antecedente del *hilo de luz* becqueriano. Con dicho lazo, se anuda la información sensual con "los movimientos más inexplicables de nuestro corazón": el *lazo misterioso* "da un alma a las sensaciones y un cuerpo al pensamiento". Gil de Zárate, *Manual de Literatura*, Madrid, Boix, 1842, 152. Esperamos volver sobre ello en otra ocasión.

121. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 461.

### El tú creador

Esta necesidad de asociar y vincular elementos dispares para iluminar el conjunto y descubrir su dimensión artística, no es sólo tarea del creador, sino que resulta fundamental también en el proceso de recepción: la condición estética de un objeto, su calidad artística, dependerá en gran medida –como también la experiencia sublime– de la actitud del receptor, de su asociación de ideas. El receptor propicio adoptará la misma voluntad asociativa del artista en su creación; se convertirá –por ejemplo– él mismo en artista cuando se le revelen “tantos secretos puntos de afinidad” al observar las calles toledanas en “Tres fechas”<sup>122</sup>. El artista (tanto creador como receptor) es el que ha aprendido a leer las misteriosas conexiones de la naturaleza y a escuchar cómo sus voces se relacionan y responden en esa “armonía que a la vez baja del cielo y sube de la tierra, y se confunde y flota en el espacio”<sup>123</sup>; pero también las que cada ingrediente de la obra de arte establece con las demás, relaciones y asociaciones que la iluminan y hacen comprender su significado oculto:

Cuando la inteligencia se ha acostumbrado a delectar esos libros de piedra, poco a poco se va haciendo la luz en el caos de líneas y accidentes que ofrecen a la mirada del profano, el cual necesita mucho tiempo y mucha tenacidad para iniciarse en sus fórmulas misteriosas y sorprender una a una las letras de su escritura jeroglífica<sup>124</sup>.

La obra de arte, la poesía, necesita de un tú receptor que sepa leer la obra de la misma manera en que el artista la ha generado: vinculando, relacionando, asociando, observando las correspondencias entre el lenguaje, los sentimientos, las imágenes. Bécquer no sólo es un poeta simbolista, sino que también invita a hacer una lectura simbólica de sus obras, a descubrir esas correspondencias secretas, ese lenguaje jeroglífico que remite siempre a otra cosa, que conecta con algo más allá de la propia cifra lógica. En el desvelamiento súbito, en el descubrimiento de esas conexiones, encontrará el lector aquello que el poeta no ha conseguido hacer presente a través de la forma, pero a lo que siempre remite. A veces el artista no sabe encontrar esa unidad en la escritura y puede sólo transmitir el caos, la enumeración heterogénea. Y es misión del lector encontrarle un sentido, como en la quinta de las cartas *Desde mi celda*,

122. Bécquer, *Tres fechas*, OC, 313.

123. Bécquer, *Cartas desde mi celda II*, OC, 396. Véase nuestro trabajo “El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las Leyendas de Bécquer”, en *La memoria romántica*, coord. por Diego Romero de Solís, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Universidad de Sevilla, 1997, 29-58.

124. Bécquer, “La mujer de piedra”, OC, 376-7.

cuando describe “los mil y mil accidentes pintorescos que a la vez cautivan al ánimo y llaman la vista”:

un trozo de piedra que acusa su antigüedad, un escudo de pizarra que oculta casi el rótulo de una mercería, un retablillo con una imagen de la Purísima y su farol ahumado y diminuto, o el retorcido tronco de una vid que sale del interior por un agujero practicado en la pared y sube hasta sombrear con un toldo de verdura el alféizar de un ajimez árabe, confundidos y entremezclados en mi memoria con el recuerdo de la monumental fachada de la Casa-Ayuntamiento, con sus figuras colosales de granito, sus molduras de hojarasca, sus frisos por donde se extiende una larga y muda procesión de guerreros de piedra, precedidos de timbales y clarines, sus torres cónicas, sus arcos chatos y fuertes y sus blasones soportados por ángeles y grifos rampantes, forman en mi cabeza un caos tan difícil de desembrollar en este momento, que si ustedes con su imaginación no hacen en él la luz y lo ordenan y colocan a su gusto todas estas cosas que yo arrojo a granel sobre las cuartillas, las figuras de mi cuadro se quedarán sin fondo, los actores de mi comedia se agitarán en un escenario sin decoración ni acompañamiento<sup>125</sup>.

El necesario orden se entrega a la misión del lector, pues el poeta no ha sabido hallarlo en ese “caos tan difícil de desembrollar”. Y será la imaginación de los que leemos (“ustedes con su imaginación”) la que pueda construir de todo aquello un sentido y una visión unificada, la que ilumine (“haga la luz”) y ordene.

Resulta muy interesante observar cómo Bécquer, consciente no sólo de la importancia del proceso receptivo, sino a sabiendas de que la complicidad que pueda desarrollar la actividad interpretativa del lector lo ligará más hondamente con el texto y con los sentimientos en él expresados, fue elaborando –particularmente en sus *Cartas*–, una suerte de “manual de instrucciones” con el que invita y apoya una lectura determinada de su obra. Una lectura, como hemos visto, de naturaleza simbólica y en la que el lector debe aplicar el asociacionismo como recurso fundamental. Tiene esto que ver, probablemente, con que el nuevo lenguaje poético que advino con la revolución romántica carecía de las apoyaturas que la tradición clásica había ido generando para manejo de los lectores. Como ha explicado Caparrós para el caso español<sup>126</sup>, el idiolecto lírico heredado del clasicismo se hace caduco con Espronceda; el lenguaje de la nueva poesía no tiene traducción en el diccionario de símbolos codificado por la mitología clásica, ni entre las metáforas y locuciones cuyos ecos conoce (y reconoce) desde hace siglos el receptor de la obra literaria. Por ello el lector romántico puede sentirse muchas veces como el espectador ante el cuadro de

125. Bécquer, *Cartas desde mi celda V*, OC, 414. La cursiva es nuestra.

126. Vid. especialmente Luis Caparrós Esperante, “Poéticas del lenguaje en la lírica española del siglo XIX”, *Analecta Malacitana* 28 (2010), 97-128; y “Ni Dios, ni Patria, ni Ley: transgresión en las “Canciones” de Espronceda”, *Castilla: Estudios de literatura*, 14 (1989), 23-39.

“Monje a la orilla del mar” de Caspar David Friedrich: si en “El Parnaso” de Mengs todo elemento era perfectamente traducible y la erudición única herramienta para desentrañar el valor simbólico de cada figura, forma y color, ante la pintura de Friedrich el espectador queda tan solitario como lo está el propio monje desdibujado, pues carece de códigos y ninguna erudición conseguirá respaldarle: la vaguedad del horizonte, la indefinición de las formas, la voluntaria ambigüedad e imprecisión del cuadro, exigen una lectura personal, íntima, una colaboración secreta y necesariamente sentimental entre autor y espectador en la que éste carece de apoyaturas y referencias: sólo usando de los propios sentimientos puede interpretar lo que allí se insinúa y no se dice. La lírica becqueriana, heredera de esa indefinición –recurso por excelencia de lo sublime–, nos sitúa en escenarios semejantes, plenos de sublimidad. Desde la *Historia de los templos* podemos perseguir imágenes becquerianas que podrían verse como la versión poética del cuadro de Friedrich:

diríase, al contemplarlo, que sobre aquel paisaje había extendido el otoño ese velo de niebla azulado y melancólico en que se envuelve la naturaleza al sentir el soplo helado de sus tardes sin sol; ese silencio profundo, esa vaguedad sin nombre, imposible de expresar con palabras, que apoderándose de nuestro espíritu lo sumerge en un océano de meditación y de tristeza imponderable<sup>127</sup>.

La imagen sublime se concentra en la indefinición, y ésta tiene su correlato literario en la inefabilidad. Ausente de palabras, la emoción sublime evita cualquier lógica y el significado concreto, sus posibles interpretaciones, son tan nebulosos como el paisaje mismo. ¿Qué se espera entonces del lector, al que sólo ha podido trasladarle la misma vaguedad? A lo largo de muy distintos textos, Bécquer le irá proporcionando las instrucciones para que fragüe una hermenéutica sentimental, posible sólo desde la complicidad, como desde la famosa rima se solicita a la segunda persona a la que se dirige cada poema de la colección: “y apenas [...],/ si teniendo en mis manos las tuyas / podría al oído cantártelo a solas”<sup>128</sup>. Ese cómplice lo será también en la manera creativa y asociativa de vincular en la lectura becqueriana todos y cada uno de los ingredientes, obligándose a cubrir con tejido vivo de ramas entrecruzadas el bosque de símbolos en el que, como vio el poeta en el cuadro de Casado del Alisal –según observaremos enseguida–, todo ingrediente remite a otro.

En relación con el papel del lector en la asociación de ideas, no puede olvidarse que la condición artística de lo sublime no se verificaba en el objeto mismo, sino en el sujeto y en su capacidad para reaccionar como caja de resonancia.

127. Bécquer, “Basílica de Santa Leocadia”, *Historia de los templos de España*, OC, 953.

128. Bécquer, rima I (11), OC, 62.

Kant, lector de los empiristas y de Burke, afirmará en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764) que no es el objeto exterior lo que suscita agrado o desagrado, sino el sentimiento individual, el interior de cada observador; lo sublime no es cualidad que reside en el objeto, sino un estado mental despertado por un efecto exterior, en general de la naturaleza<sup>129</sup>. Así Wordsworth, en su ensayo intitulado “The Beautiful and the Sublime” (1811-1812), se refiere a la posibilidad de que cualquier objeto sea fuente de lo bello o lo sublime, pues es la mente humana la encargada de atribuir el sentimiento estético<sup>130</sup>. La teoría de lo sublime impone una variación sustancial hacia el subjetivismo: no es el objeto lo que genera la sublimidad, sino que esta nace en el receptor y en su imaginación. De alguna manera lo había anticipado Longino, para quien la primera causa de lo sublime y la más importante era “la connatural grandeza de espíritu”; los caracteres apocados ni mezquinos no son aptos para lo sublime, pues “lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande” (IX, 2)<sup>131</sup>.

Bécquer es perfectamente consciente del papel del lector en la obra, de su necesaria colaboración para que ésta adquiera la dimensión artística. Reclama por eso la atención del alma sensible, que él identifica con la femenina. También Kant había dicho que la filosofía de la mujer “no es raciocinar sino sentir”<sup>132</sup>, pues el pensar profundo y pesado no es propio de ellas, pero sí la empatía sentimental; y Friedrich Schlegel afirmó en los *Fragmente del Atheneum* que “Las mujeres tienen poca necesidad de la poesía de los poetas, porque la esencia misma de su ser es poesía”<sup>133</sup>. La división entre los valores femeninos y masculinos que difundiera el pensamiento de Rousseau incluía entre los primeros la fuerza natural de la intuición, misteriosa sabiduría propia de las mujeres. En las *Cartas literarias a una mujer* Bécquer buscaba una compañía femenina para vivir el proceso artístico (“Busqué a mi lado una mujer una persona a quien comunicar mis sensaciones”<sup>134</sup>), al tiempo que renunciaba a la lógica, al pensamiento severo y sesudo para preferir el sentimiento, qu

129. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990, 29.

130. Vid. Beatriz González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2007, 72.

131. Cfr. Iliá Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, op.cit., 27-8.

132. “Ihre Weltweisheit ist nicht vernünfteln, sondern Empfinden”; Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ed. de Georg Reimer, 1969, vol. II, 28-31. (Vid. Iliá Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino*, Addison Burke y Kant, Madrid, Universidad Carlos III, 2002, 210)

133. J. P. Díaz, en *Gustavo Adolfo Bécquer*, op.cit. 271, ya notó la relación del lugar becqueriano con el fragmento schlegeliano. R. Pageard añadió también el precedente de Lamartine e “Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français”, *Revista de Filología española* LII (1969), 94.

134. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 467.

coincide con la mujer: "La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer"<sup>135</sup>.

El artista, consciente de que intenta trasladar y transmitir una experiencia mental, siente interés en descubrir qué pasa por la cabeza del espectador, qué sentimientos se avivan y por qué. Tal vez eso explique en parte el "yo siempre simpático, es decir, en comunicación con el nuestro", que Pageard ha definido como sujeto de la poesía becqueriana y "base de lo que puede llamarse una subjetividad anónima"<sup>136</sup>. Bécquer necesita ganar la complicidad del lector, su simpatía, a sabiendas de que ello es fundamental para la óptima recepción de la poesía –y también para la supervivencia del poeta<sup>137</sup>. Como bien vio Leopardi, esta conciencia implicó un fundamental cambio en el punto de vista de la estética moderna: "i Greci guardavano l'arte dal punto di vista dell'attività dell'artista, e non delle esperienze dello spettatore e dell'ascoltatore"<sup>138</sup>. Pero ahora es el lector el que verifica el éxito de la comunicación literaria. En Bécquer, puede que éste sea incluso el encargado de establecer la relación entre las partes para que el Todo cobre sentido. A él le tocaba, según vimos, hacer surgir el *hilo de luz* en la quinta de las cartas *Desde mi celda*, cuando el poeta se pierde en la multitud de estímulos, imágenes, ideas que "forman en mi cabeza un caos tan difícil de desembrollar", que requiere de la imaginación de los receptores para arrojar luz al conjunto y alcanzar el orden y el sentido<sup>139</sup>. El totum revolutum que genera la heterogeneidad de los elementos, su larga enumeración caótica, intenta crear un clima de confusión amplificativa desde el que se apela a la unificación estética, tarea encomendada al lector, hacedor del sentido. El espectador de la obra hará suyo el efecto sublime al establecer las relaciones muchas veces ilógicas y fantásticas entre las distintas partes, al hacer de aquella materialidad una experiencia mental asociativa y simbólica. Así por ejemplo ocurre en "Las dos olas", artículo que nos sitúa en el taller de

135. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 458.

Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 467. Sobre la "solución femenina de la poesía" becqueriana trató Gabriel Celaya en *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1964, 155ss. (reed. en los *Ensayos literarios* editados por A. Chicharro Chamorro, Madrid, Visor, 2009). Véanse también las atinadas observaciones de Ricardo Senabre en su ensayo "Poesía y poética en Bécquer", *op.cit.*, 94-96.

136. Pageard, "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística", en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, *op.cit.*, 23.

137. No puede ignorarse que la mayoría de los textos becquerianos se publicaron en periódicos, ni tampoco ignorar cómo esta vía de difusión imponía al autor estar muy atento a los intereses y gustos de sus lectores. Agradezco a la prof. Marie-Linda Ortega la sabia anotación al respecto, que requeriría un análisis más pormenorizado del que estas páginas permiten.

138. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, en *Opere*, ed. de F. Flora, Milano, Mondadori, 1940-49, 5 vols., vol. I, 2.

139. Bécquer, *Cartas desde mi celda* V, OC, 414.

Casado del Alisal, pintor amigo de Bécquer, con quien mantiene una conversación sobre la naturaleza del arte. Refiriéndose al lienzo sobre el que el primero trabaja, dicha naturaleza estética la confirmarían las posibilidades de relación, por ejemplo, entre la niña retratada y el mar ("Las relaciones entre la mujer y el mar son infinitas"<sup>140</sup>), relaciones de orden poético, simbólico o mágico. El *hilo* de la asociación ilógica que el pintor acepta a medias ("No está eso mal hilado", "No hombre, no; acaso lo verá usted, o creará que lo ve, que es lo más probable..."<sup>141</sup>) no se corta ahí y la voz por la que se representa la primera persona becqueriana –en este caso el receptor de la obra– insiste en las innumerables asociaciones que va descubriendo entre los elementos del lienzo: la de la niña con la simiente, la de la flor con la mujer en que se convertirá; la de la ola imperceptible con el himno sonoro, con la tela azul, con el crecimiento y el paso del tiempo; la de la ola con la playa desierta; la de la playa con el naufrago, el naufrago con el hombre que espera, la roca con la que rompe la ola con la piedra del sepulcro; y por fin: el muñeco que lleva la niña en sus manos se convierte en "tema fecundo, no ya de divagaciones poéticas, sino de las más altas especulaciones filosóficas", porque en el muñeco está el hombre, juguete de la mujer. Del artículo se deriva la pregunta de quién es más artista ante el lienzo de Casado del Alisal: el pintor que lo crea, o el poeta que encuentra las múltiples asociaciones simbólicas entre los elementos del cuadro<sup>142</sup>.

### La imaginación

Estas asociaciones libérrimas no son ya las del sensismo, sino las de la imaginación dejada a su arbitrio, que era la que, sobre todo desde Kant, daba su carácter particular a lo sublime: en la asociación de ideas que acompaña a la experiencia sublime interviene una fuerza imaginativa que hace que el conjunto desordenado, como escribía Lista, adquiera un orden extraño y maravilloso, concebido por el poder de la mente. Los placeres sensuales son sobrepasados por los que nos proporciona la imaginación cuando ésta "se apodera" de la obra artística "y [la] obliga a decirle, a expresarle alguna cosa".

Si nada le dicen pronto se fastidiará de aquel placer meramente sensual, como sucede con todos los de su especie; pero si le expresan una serie de ideas o de sentimientos queda complacida o elevada, percibiendo la correspondencia entre lo que oye y lo que siente<sup>143</sup>.

140. Bécquer, "Las dos olas", OC, 503.

141. Bécquer, "Las dos olas", OC, 503.

142. Bécquer, "Las dos olas", OC, 503.

143. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos op.cit.*, 204.

La imaginación actúa de herramienta superior en una asociación de ideas que trasciende lo sensual y lo intelectual para encontrar el hilo conector en lo sentimental. De hecho, la fuerza psicológica y sentimental más potente que interviene en el proceso creativo, tal como lo describe Bécquer, es la imaginación, asociada de forma intensísima a la experiencia sublime. Funciona como generadora del estado prepoético; como conexión entre la primera fase creativa (la de la experiencia sensible, el surgimiento de las impresiones o de las ideas) y la segunda; como fuerza centrípeta para la asociación de ideas; o incluso en ocasiones como el lugar en el que se forjan esas mismas asociaciones reunidas por el *hilo de luz*:

Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas, sin forma determinada, que unían entre sí, como un invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu<sup>144</sup>.

Si bien su actividad está estrechamente relacionada con la asociación de ideas y la analogía (propia de la clásica fantasía<sup>145</sup>), la imaginación, desbordada y libérrima, responde a la excitación de la experiencia sublime y es espacio para el rapto y el éxtasis. En sus "ondas de luz", hermanas de aquellos *hilos* que hemos visto tejerse, se engendra el espacio infinito de la poética sublime, que es el de la conciencia.

Hay momentos en que el alma se desborda como un vaso de mirra que ya no basta a contener el perfume; instantes en que flotan los objetos que hieren nuestros ojos, y con ellos flota la imaginación. El espíritu se desata de la materia y huye, huye a través del vacío a sumergirse en las ondas de luz entre las que vacilan los lejanos horizontes.

La mente no se halla en la tierra ni en el cielo; recorre un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidad indefinible, en el que empapa sus alas para remontarse a las regiones en donde habita el amor.

Las ideas vagan confusas, como esas concepciones sin formas ni color que se ciernen en el cerebro del poeta; como esas sombras, hijas del delirio, que nos llaman al pasar y huyen, nos brindan amor y se desvanecen entre nuestros brazos<sup>146</sup>.

Sombras delirantes, concepciones sin forma, son objeto de persecución en varias de las *Leyendas*: "El rayo de luna", "Los ojos verdes", "La corza blanca", "El Miserere", entre otras. Los protagonistas pueden interpretarse

144. Bécquer, "La cruz del diablo", OC, 110.

145. Vid. Leonardo Romero Tobar, "Bécquer, fantasía e imaginación", *op.cit.*, 171-200.

146. Bécquer, "El caudillo de las manos rojas", OC, 260.

como trasuntos del poeta en persecución de la encarnación de la Idea en la Palabra, y sus trágicos finales como versiones narrativas de aquel "pero en vano es luchar" de la primera de las *Rimas*. Si Manrique admite su locura al reconocer en la figura perseguida el vacilante rayo de luna, Fernando queda atrapado y sucumbe en la mirada de la ondina de los *Ojos verdes*, cuyas "pestañas brillaban como hilos de luz"<sup>147</sup>. En otras *Leyendas* el objeto presentado por los sentidos (la ajorca de oro, que sirve de título a una de ellas, la estatua de la mujer toledana en *El beso*) adquiere una dimensión extraordinaria por obra y gracia de la imaginación del perseguidor. La realidad imaginada supera en poder a la que trasladan los sentidos y se convierte en única protagonista.

No es algo que ocurra sólo a los poseídos personajes de las narraciones legendarias. En artículos escritos en primera persona, Bécquer –o más bien la voz que representa al poeta– reconoce que su manera creativa arranca de convertir la observación en ejercicio imaginativo y al tiempo poético (o poético por imaginativo); la mirada va mucho más allá del puro conocimiento visual, pues el acto sensitivo sirve para estimular la imaginación en un proceso de efectos y resultados mucho más intensos y que logra una profunda metamorfosis del objeto. Así lo explica al menos en el artículo "A la claridad de la luna", toda una exposición de las condiciones y efectos de la experiencia sublime donde el escritor afirma que prefiere observar la luna y en general toda la naturaleza "a la luz de la imaginación, que da a todos los objetos tonos vivos y calientes, rodeándolos con el ambiente esplendoroso que emana de la poesía"<sup>148</sup>. La experiencia de la observación supera los niveles sensoriales para convertirse en un ejercicio de la imaginación con todos los ingredientes de la experiencia sublime: la infinitud ("pláceme considerarla vagando en libre giro por un espacio del que el pensamiento no alcanza los límites"), la vaguedad y el palpito ("y esparciendo en todo él las ondas de su luz vaga y transparente"<sup>149</sup>).

Las cartas *Desde mi celda* son un rico venero de revelaciones sobre el proceso creativo becqueriano. Los espacios, más sublimes que pintorescos en que la voz epistolar nos va situando, suscitan y engendran en cada ocasión esos citados "instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria"<sup>150</sup>. El proceso suele comenzar con esta "primera sacudida del alma, que la

147. Bécquer, "Los ojos verdes", OC, 139.

148. Bécquer, "A la claridad de la luna", OC, 569.

149. Bécquer, "A la claridad de la luna", OC, 570.

150. Bécquer, *Cartas desde mi celda* III, OC, 401.

sumerge en un agradable sopor” para despegarla de la materialidad de los sentidos e invocar una segunda y más honda recepción imaginativa. Después la imaginación, exaltada en la soledad, campa a su antojo, trayendo el contacto con el mundo poético, con los habitantes de aquel espacio misterioso, como se relata en la segunda de las cartas *Desde mi celda*:

Nada más hermosamente sombrío que este lugar. [...] exaltada la imaginación, creo distinguir confusamente, sobre el fondo oscuro del follaje, los monjes blancos que van y vienen silenciosos alrededor de su abadía [...]. Luego, un suspiro que se confunde con el rumor de las hojas; después..., ¡qué sé yo!, escenas sueltas de no sé qué historias que yo he oído o que inventaré algún día; personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista, y de los cuales cada uno me dice una palabra o me sugiere una idea; ideas y palabras que más tarde germinarán en mi cerebro y acaso den fruto en el porvenir<sup>151</sup>.

La sucesión de las fases puede perseguirse bien en el fragmento: el yo se interna en el espacio sublime, allí donde la imaginación actúa, y comienza a avistar o, mejor, a fantasear, la aparición de la materia básica creativa (historias, personajes fantásticos, ideas sugeridas) en su estado primario: deshilvanada, confusa, sin hilar aún, conviviendo en un conjunto heterogéneo, amorfo. A su lado la memoria se presenta como espacio en el que todo debe reposar y germinar durante un tiempo de espera en el que el mecanismo lógico se detiene y una potencia sutil, silenciosa e indefinida se pone en marcha:

El sol doraba apenas las más altas agujas de la ciudad, la brisa del crepúsculo comenzaba a acariciar mi frente, cuando absorto en las ideas que de improviso me habían asaltado al contemplar aquellos silenciosos restos de otras edades, más poéticas que la material en que vivimos y nos ahogamos en pura prosa, dejé caer de mis manos el lápiz y abandoné el dibujo, recostándome en la pared que tenía a mis espaldas y entregándome por completo a los sueños de la imaginación. ¿Qué pensaba? No sé si sabré decirlo<sup>152</sup>.

En este fragmento de “Tres fechas” el proceso sigue la misma sucesión que en la segunda carta: primero llega el *asalto de las ideas* como consecuencia del espectáculo sublime; después el artista *se entrega* “por completo a los sueños de la imaginación”. Su pensamiento es informe, inefable. Las imágenes que nos traslada, vertiginosas:

151. Bécquer, *Cartas desde mi celda* II, OC, 394.

152. Bécquer, “Tres fechas”, OC, 319-320.

Veía claramente sucederse las épocas y derrumbarse unos muros y levantarse otros. Veía a unos hombres, o mejor dicho, veía a unas mujeres dejar lugar a otras mujeres, y las primeras y las que venían después convertirse en polvo y volar deshechas, llevando un soplo del viento la hermosura [...] Luego... ¡Qué sé yo!, todo confuso, muchas cosas revueltas [...] Todas estas cosas veía yo, y muchas más de esas que después de pensadas no pueden recordarse, de esas tan inmateriales que es imposible encerrar en el círculo estrecho de la palabra, cuando de pronto di un salto sobre mi asiento y, pasándome la mano por los ojos para convencerme de que no seguía soñando, incorporándome como movido de un resorte nervioso, fijé la mirada en uno de los altos miradores del convento.

Había visto, no me puede caber duda, la había visto perfectamente, una mano blanquísima [...]. / En balde esperaré la noche clavado en aquel sitio y sin apartar un punto los ojos del mirador. Inútilmente volví muchas veces a ocupar la oscura piedra que me sirvió de asiento la tarde en que vi aparecer aquella mano misteriosa, objeto ya de mis ensueños de la noche y de mis delirios del día. No la volví a ver más.

El fragmento es hondamente significativo. La mano entrevista, el rayo de luna perseguido, la vida inasible de la estatua, la ondina de los ojos verdes, la mujer incorpórea e intangible de la rima XI, son el final trágico, inalcanzable de este proceso de búsqueda por el que, desde lo sublime, se inicia la persecución imaginativa de lo inefable, de lo sagrado, de lo recóndito. Una persecución agónica que tiene por protagonista al “galanteador de la nada” con el que Sergio Givone caracterizaba al hombre romántico:

La nostalgia es la pasión de la ausencia. Ausencia no de esto o aquello, sino ausencia como tal. Ciertamente ésta asume muchos nombres y figuras según el grado de una indecisión gradual: la amada, la patria, lo divino, el ideal o el absoluto... [...] la realidad no reside en sí misma, sino que constantemente remite a algo distinto, y justamente lo distinto absoluto, la nada, es el horizonte de todo posible significado, la sede del ser. La nada es el verdadero objeto de la nostalgia<sup>153</sup>.

Cabe muy bien identificar esa nostalgia de la que trata Givone con los “galanteadores de la nada” repartidos en tantos personajes becquerianos, incluyendo al mejor de ellos, que fue su primera persona. Y ese constante “remitir a algo distinto” puede también asociarse con el constante juego de asociaciones que este mismo personaje demostró conocer perfectamente ante el cuadro de “Las dos olas”: cualquier elemento artístico es susceptible de remitir a otro con el que establece las redes del tejido simbólico y se alcanza el valor estético –y misterioso– de la obra.

153. Sergio Givone, “El intelectual”; en F. Furet (ed.), *El hombre romántico*, Madrid, Alianza, 1995, 241.

La relación entre la imaginación, las inquietudes psicologistas del sensismo y la teoría de lo sublime es bastante anterior a Bécquer e incluso a Lista. Por un lado, lo sublime “connota una estimulación poderosa de la imaginación”, como ya se ve en Longino<sup>154</sup>. De otro, el concepto de imaginación posee raíces que lo conectan con los planteamientos empiristas, como en la teoría aristotélicas, y además con el trascendentalismo de Plotino y los neoplatónicos.

Ya en la versión ilustrada, el subjetivismo lleva a emparentar la imaginación con la teoría de lo sublime, en la que le concede un papel fundamental. Burke, claramente influido por Addison, compartió el interés de sus contemporáneos ingleses por la facultad imaginativa, convertida en eje de nuevas teorías e interpretaciones. Durante los tres siglos siguientes, ninguna idea ha resultado tan fructífera para la poética y la teoría literaria como la de la imaginación, también por sus conexiones con la psicología y la filosofía: sus funciones pueden ser vistas en términos de fenómenos naturales y psicológicos, en relación con la percepción, la adquisición de conocimiento, la producción creativa del arte e incluso, como piensa Spinoza (*Tractatus theologico-politicus*, 1670), con el don profético y la capacidad de recibir las revelaciones divinas. Si Hegel afirmó que la imaginación posee una libertad que le permite superar el abismo, los poetas románticos se centraron en ensalzarla como fuerza vital y la convirtieron en protagonista de esas nuevas reflexiones sobre la creatividad: el *Prelude* de Wordsworth o la *Lamia* de Keats –como sus odas mayores– debaten en términos simbólicos la función y el valor del arte imaginativo y la *Defensa de la poesía* de Shelley es un canto a su poder.

En su versión moderna, la teoría de la imaginación deriva en última instancia del psicologismo neoplatónico de Shaftesbury, que difundió entre otros Diderot (tradujo su *Virtue and Merit* en 1745) en un artículo de *Le Rêve de D'Alembert* de 1769. Si Shaftesbury demostró un gran interés por las formas vírgenes, impresionantes e irregulares de la naturaleza (un gusto que contribuyó a destacar durante el siglo XVIII el concepto de lo sublime como cualidad estética distinta de la belleza<sup>155</sup>), para Diderot, la imaginación es capaz de percibir analogías más elevadas que las de la mera asociación racional. Compara su mecanismo con la vibración por simpatía de las cuerdas a intervalos inesperados: el proceso creativo vincula esferas remotas, establece relaciones insospechadas y rescata del recuerdo experiencias lejanas. La memoria actúa “como almacén de imágenes acumuladas en la oscuridad de los centros

154. José Luis Villacañas Berlanga, “Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica”, en *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la “Crítica del Juicio” de Kant*, op.cit., 243-296; 250.

155. No es difícil asociar el neoplatonismo de Shaftesbury con los precedentes que condujeron a Burke. Vid. Monroe C. Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1990, 52-3.

nerviosos, desde los cuales saltan, de modo impredecible e inexplicable, para emparejarse con las ideas presentes y formar las metáforas poéticas y las hipótesis científicas<sup>156</sup>.

Es obvia la semejanza entre este proceso (que ha estudiado René Wellek para el caso de Diderot) y el que Bécquer describe en la segunda de las *Cartas literarias* antes mencionada; y también la conexión de ambos con la tradición psicologista ilustrada que está en la base de la reinterpretación moderna de lo sublime, sobre todo en lo que se refiere a la teoría de la asociación de ideas –con la que, por otra parte, la imaginación se había vinculado desde Aristóteles. En efecto, Locke, después Hume y Priestley y los ‘asociacionistas’ en general, Hazlitt (para quien imaginación es un principio asociativo) y de alguna manera Wordsworth, observarán la imaginación en términos de forma superior de asociación de ideas, bien inconsciente en origen o bien determinada por elección consciente, relacionada con sentimientos y pasiones que proporcionan a las operaciones asociativas un elemento subjetivo y afectivo<sup>157</sup>. El asociacionismo, apoyado en la psicología empírica, ofrecía un modelo flexible de la mente, no rígido ni compartimentado, que hacía posible la intervención de las asociaciones ilógicas y reveladoras. Blair (cuyas *Lecture on Rhetoric and Belles Lettres* de 1783 defienden una imaginación asociativa) y Condillac surtieron las teorías que de Lista han de llegar hasta Bécquer. En concreto para Condillac la asociación mental regula el desarrollo espiritual de los hombres, capaces de establecer conexiones y relaciones muy superiores a las de los animales y generar por ellas el lenguaje y a partir de él la reflexión. Pero la estética de lo sublime significó una renovación radical de esta teoría a partir de la imaginación y una reinterpretación de lo estético, desde el sensismo materialista al espiritualismo romántico. En la nueva interpretación la sensación abisal, provocada por lo incommensurable, la infinitud o el poderío absoluto, pone en marcha la imaginación, que aunque intenta dar forma a los datos de los sentidos, se siente sobrepasada en presencia de lo que no puede sintetizar, aunque esa imposibilidad de síntesis de lo infinito exija apoyarse en la razón. Lo sublime implica así la lucha entre la imaginación y la razón. “Entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo”<sup>158</sup>, escribía Bécquer y para Kant, lo sublime implica el “descubrimiento de un abismo en nuestra naturaleza”<sup>159</sup> que la imaginación permitirá superar.

156. René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, 67.

157. James Engell, “Imagination”, *The New Princeton Encyclopædia of Poetry and Poetics*, ed. de Alex Preminger y T.V.F. Brogan, Princeton University Press, 1993.

158. Bécquer, “Introducción sinfónica”, OC, 53.

159. Kant, *Reflexion* 993, XV, 1/483.

En las páginas que Lista dedica a la teoría de lo sublime vemos recogidas las doctrinas fundamentales que sobre la imaginación habían modelado el concepto a partir de Burke y que llegarán hasta Bécquer: primero la condición subjetiva de lo sublime, que lo convierte en experiencia mental, fantástica, desligada de los sentidos, en el mejor terreno para la actividad de la imaginación, a la que despierta y agita; y segundo la necesaria grandiosidad e indefinición de lo sublime, idea que viene de Blair (“para hacer sublime un objeto basta quitarle todos sus límites”)<sup>160</sup> y que propicia la relación de lo sublime con el espacio infinito, inmaterial, de lo sagrado.

En cuanto a lo primero, Bécquer demuestra ser consciente de la condición estrictamente subjetiva del proceso sublime-imaginativo: todo ocurre dentro, como confesaba en la cuarta de las *Cartas literarias*, arriba mencionada: “ensueños y fantasías en los cuales buscaba en vano la expansión, estando como estaban dentro de mí mismo”<sup>161</sup>. Es en el interior del poeta (“sentí en mi interior”) donde se produce ese “fenómeno inexplicable”<sup>162</sup>. En la conversación con Casado del Alisal también reconoce ser su imaginación, receptora de la obra artística, la que genera la asociación de ideas que desbordaba el lienzo de significados misteriosos. Y en *Desde mi celda* cuenta cómo “Las ideas vagan confusas [...] en el cerebro del poeta”<sup>163</sup>; en los “rincones” de “la imaginación” y “los desvanes de la cabeza” “duermen olvidadas”, “arrinconados”<sup>164</sup>, locuras e ideas que serán la materia y sustancia creativa cuando despierten; en “el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día”<sup>165</sup>, cuando entre ellos sea posible producir esa asociación y analogía que les confiera estatus artístico, o cuando el *hilo de luz* los disponga en haces de espigas preparadas para la cosecha. La imaginación becqueriana, gestadora del objeto estético, de la verdad estética, es una experiencia individual de la conciencia.

Este proceso imaginativo es, por su misma condición inmaterial, de naturaleza espiritual, como lo son también sus ingredientes y resultados. Recuérdese la afirmación de la primera de las *Cartas literarias*: “La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma”<sup>166</sup>; afirmación que no puede dejar de ponerse en relación con los afanes de Alberto Lista por conducir lo poético hacia lo espiritual, y en los que la doctrina de lo sublime cumplía un papel de primer orden. Si para Lista la sensación de lo sublime “es exclusiva de la

160. Hugo Blair traducido por José Luis Munárriz, *Compendio de las lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, Madrid, Imp. de Ibarra, 1815, I, 60.

161. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 466.

162. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 466.

163. Bécquer, “El caudillo de las manos rojas”, OC, 260.

164. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, III, OC, 401-405.

165. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, III, OC, 401.

166. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 459.

imaginación y no pertenece a los sentidos”<sup>167</sup>, para Bécquer en esos “momentos en que el alma se desborda” y en los que “flota la imaginación [...] el espíritu se desata de la materia y huye”, “La mente no se halla en la tierra ni en el cielo; recorrer un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidad indefinible, en el que empapa sus alas para remontarse a las regiones en donde habita el amor”<sup>168</sup>. Lo bello se puede apreciar como experiencia sensual, explicaba Lista, pero lo sublime nos transporta a una dimensión extrasensorial, imaginativa, mental. Lo bello se reconoce y comprende con los sentidos y las leyes de la razón, pero –recuperemos la cita becqueriana con la que abríamos estas páginas– “el espíritu tiene una manera de sentir y comprender especial, misteriosa, porque él es un arcano; inmensa, porque él es infinito; divina, porque su esencia es santa”<sup>169</sup>.

### De lo sublime a la poética trascendente

Lo sublime está asociado a la idea de elevación moral, de raptó y de salvación desde que en sus orígenes el trascendentalismo de Longino ignorara la función preceptiva para hacer de la literatura espejo de la dimensión suprema del hombre. En su tratado, que anticipa ciertos conceptos kantianos, se considera que la naturaleza nos erige en espectadores de sus grandiosos torneos, y por ello hizo brotar de nuestras almas un anhelo por todo lo grande y por todo lo divino<sup>170</sup>. Ese mismo afán se puede observar todavía en Bécquer, cuando trae las imágenes de “¡Espacios sin límites, que os abris ante los ojos del alma ávida de inmensidad y la arrastráis a vuestro seno, y la saciáis de infinito! [...] ¡Vosotros sois la poesía [...]!”<sup>171</sup>. Despojada de todo el servilismo técnico que imponía la medida de lo bello, la poesía se confunde con el ansia misma de infinito y se hace materia sublime.

En Lista resultaba evidente la superioridad de lo sublime sobre lo bello. Cuando en “De la poesía considerada como ciencia” define la profesión del poeta como “el arte en general de describir lo bello y lo sublime, y de halagar y elevar el alma con sus descripciones”<sup>172</sup>, iguala la sublimidad con la belleza como materia poética. Sin embargo en otros pasajes se aprecia cómo para él la naturaleza de lo sublime le otorga una misión superior a lo bello en la escala hacia lo espiritual: “los objetos sublimes [...] tienen una belleza de orden

167. Lista, “De la sublimidad”, *Ensayos*, cit., 224.

168. Bécquer, “El caudillo de las manos rojas”, OC, 260.

169. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*, II, OC, 461.

170. Vid. José Luis Villacañas Berlanga: “Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica”, *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la “Crítica del Juicio” de Kant*, op.cit., 247.

171. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* II, OC, 465.

172. Lista, *Ensayos*, op.cit., 313ss.

superior”, explica en “Del sentimiento de la belleza”<sup>173</sup>. Por eso también el sentimiento de lo sublime se adquiere el último, después del de la belleza, que es menos complejo psicológicamente:

Y observemos que los objetos bellos hacen más impresión a los principios que los sublimes; parece que el alma es más sensible a la regularidad, a la variedad, al colorido, que a los movimientos enérgicos y desordenados, que excitan ideas de sublimidad, las cuales no consiguen dominar el alma hasta que la imaginación es ya bastante fuerte para sentirlas, comprenderlas y elevarse con ellas a las regiones celestiales. El sentimiento de lo sublime es lo más apartado que hay en el hombre de lo material y terrestre. Es, por decirlo así, el otro polo de su existencia<sup>174</sup>.

Por eso en “De la belleza y la sublimidad” conecta la impresión causada por la estética sublime con las inquietudes trascendentes: “Las impresiones fuertes que causan el silencio y la oscuridad de las tumbas, de los bosques, de los desiertos, ¿de dónde proceden sino de la relación misteriosa que observa la fantasía entre la vida y la muerte, entre el ser y la nada?”<sup>175</sup>. La pregunta demuestra que para Lista la experiencia de lo sublime ha trasladado la asociación de ideas sensista al territorio de la imaginación (aquí “la fantasía”), por cuyo poder las impresiones de los sentidos se despliegan hasta la categoría espiritual y permiten ver “la relación misteriosa” entre vida y muerte, ser y nada. La imaginación construye un puente entre el mundo de la experiencia y lo inasible, por cuya mediación el alma logra comprender las ideas excitadas por la sublimidad y elevarse con ellas “a las regiones celestiales”. El poeta de las cartas *Desde mi celda* narra como propia la experiencia que Lista presentaba desde el punto de vista teórico cuando descubre el pequeño campamento de un pueblecillo asentado sobre amontonados pedruscos y penetra precisamente en aquel “silencio y la oscuridad de las tumbas” a que aludía el maestro. La escena va dejando de ser pintoresca para acercarse al ámbito sublime: ruinas, hiedra sobre las tapias, “poderosa vegetación abandonada a sí misma”, claroscuro. Flores e insectos, mariposas que nos recuerdan el repetido símbolo del polvo inasible de sus alas, el “vuelo tortuoso” y en constante movimiento que la vista “se empeña inútilmente en seguir”, como tampoco el de las ideas que se arremolinan y agitan: “Lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura”<sup>176</sup>. Llegan entonces los pensamientos sobre la vida y

173. Lista, “Del sentimiento de la belleza”, *Ensayos, op.cit.*, 210.

174. Lista, “De los sentimientos humanos”, *Ensayos, op.cit.*, 197.

175. María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, cit., Apéndice III, 45.

176. Bécquer, *Cartas desde mi celda*, OC, 401.

la muerte, entre el ser y la nada a los que se refería Alberto Lista; llegan aquellas “impresiones fuertes que causan el silencio y la oscuridad de las tumbas” que generan el espacio artístico y la materia misma de esta carta. La relación entre los paisajes sublimes y el advenimiento de lo sobrenatural es una constante en la narrativa bécqueriana, pues es aquella naturaleza la que convoca al espíritu a entrar en contacto con el trasmundo: “hay aquí, en todo cuanto a uno le rodea, un no sé qué de agreste, misterioso y grande que impresiona profundamente el ánimo y lo predispone a creer en lo sobrenatural”<sup>177</sup>.

Precisamente el embotarse de los sentidos, el desasirse de la contingencia para entrar en el estado de somnolencia previo al sueño, es lo que provoca la llegada de los pensamientos extraños, de las ideas secretas, cuando “los sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul, y el deseo presta audacia al espíritu, que recobra para sí todas las fuerzas que pierde la materia”<sup>178</sup>. Bécquer describe un proceso que, como en Baudelaire, parece en ocasiones tener algo de mental y físico más que de espiritual; en otras se presenta con todas las marcas del idealismo, como en la cuarta de las *Cartas literarias*, en la que refiere su visita al convento de San Juan de los Reyes. Se hace de noche y surge el momento de la sublimidad, y con él, de la superación de las formas, la entrada en contacto con los seres de la fantasía, el descubrimiento trascendente, que culmina en la necesidad de amor:

...El sol había desaparecido. Sólo turbaban el alto silencio de aquellas ruinas el monótono rumor del agua de la fuente, el trémulo murmullo del viento que suspiraba en los claustros, y el temeroso y confuso rumor de las hojas de los árboles que parecían hablar entre sí en voz baja.

Mis deseos comenzaron a hervir y a levantarse en vapor de fantasías<sup>179</sup>.

Ese sentimiento de elevación está ya asociado a una condición moral: por él explica Lista, “el alma se eleva sobre la altura de esos cielos, el pensamiento vuela más allá de esos astros y de esos espacios, siente la dignidad de su ser, al cual no pueden encadenar ni la tierra, ni el giro del sol, ni los límites impuestos por el Señor a la creación” y, “en fin, el mundo moral se abre a su fantasía y sus emociones son entonces más severas, pero más agradables, porque siente su importancia, porque están en armonía con el sentimiento de la virtud ya desenvuelto en su alma”<sup>180</sup>. Gracias a su efecto espiritual y a su consiguiente poder moral, lo sublime permite a Lista avanzar sobre el materialismo sensista, entrar en el territorio de la conciencia y de los sentimientos desde el que proyecta superar a lo

177. Bécquer, *Cartas desde mi celda IX*, OC, 445.

178. Bécquer, *Cartas desde mi celda I*, OC, 382.

179. Bécquer, *Cartas desde mi celda III*, OC, 467.

180. Lista, “De los sentimientos humanos”, *Ensayos, op.cit.*, 198.

maestros franceses: “Locke, Condillac, Destutt Tracy y Laromiguière han explicado con mucha sagacidad, [...] los fenómenos de la inteligencia, y han formado la ciencia de la Ideología. Pero, ¿se conoce con ella todo el hombre? No. Resta la explicación de los sentimientos innatos”, “vastísimo campo abierto a las indagaciones de los psicólogos”<sup>181</sup>. Según Destutt de Tracy el estudio de la Ideología posibilitaba el conocimiento de la verdadera naturaleza humana al preguntarse de dónde provenían nuestras ideas y cómo se desarrollaban. De otro lado, como ya observamos, la asociación o relación entre ideas intelectuales y sensaciones proporcionadas por los sentidos eran la base de la estética sensista, según se aprecia en el capítulo XII de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* de Esteban de Arteaga (Madrid, Sancha, 1789), donde afirma que “las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así interiores como exteriores, y los objetos del universo [...] tienen su principio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras”<sup>182</sup>. El sensismo de Arteaga, como el de sus fuentes francesas, rechazó cualquier interpretación neoplatónica e idealista<sup>183</sup> para valorar la asociación de ideas desde una base exclusivamente materialista, de ahí esa insistencia en la “sensibilidad física del hombre y su física organización” que son las bases de este asociacionismo.

Pero según Lista las ideas basadas en las sensaciones no eran suficientes para explicar la condición del hombre. Sin embargo, el arte –y en particular el sublime, el no sensual– sí podía llegar a ofrecer un análisis más profundo de nuestra naturaleza. En páginas en las que demuestra su afán de superar el materialismo sensista, insiste en que hay más vida espiritual que la puramente intelectual; nuestra actividad interior va más allá de analizar y raciocinar: el sentimiento, la imaginación, son misterios superiores íntimamente relacionados con la generación y la percepción de la belleza, procesos que no pueden reducirse a fórmula puramente física, material, pues precisamente surgen de las relaciones entre los objetos “con los sentimientos y la imaginación humana. El estudio de estas relaciones constituye esencialmente el de la literatura”<sup>184</sup>, y ello porque –según leíamos arriba– “lo que se llama pensamiento en poesía”, es el resultado “de las relaciones y armonías íntimas” y “misteriosas”, “que existen entre el asunto y los afectos humanos”, y que sólo la imaginación puede descubrir<sup>185</sup>.

181. Lista, “De los sentimientos humanos”, Artículo II, *Ensayos, op.cit.*, 195-6.

182. Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Sancha, 1789, 213.

183. Vid. Fernando Molina Castillo, “Lo bello y lo sublime en la estética de Esteban de Arteaga”, *Cuadernos sobre Vico*, 11-12 (1999-2000), 235-251.

184. Lista, “De la elocución poética” II, en *Ensayos, op.cit.*, 359. La cursiva es nuestra.

185. Lista, “De la elocución poética” II, en *Ensayos, op.cit.*, 359.

Salvando las distancias, Kant había escrito la *Crítica del Juicio* (en la que, como vimos, la estética de lo sublime cumple un papel fundamental) cuando quiso responder a dos preguntas fundamentales en su filosofía: «qué puedo esperar» y «qué es el hombre»<sup>186</sup>. Lo sublime es una vía de profundización no sólo en la estética, sino en el espíritu humano y en su condición. Por eso nos lleva desde lo artístico a lo psicológico. El interés de Lista por la reflexión teórica sobre los estudios literarios<sup>187</sup> concluye también en una definición –y afirmación– del arte poética enunciada desde perspectivas psicologistas, como se deduce de sus propuestas básicas: había afirmado que “la ciencia de la poesía [...] se funda en hechos que pasan en nuestro interior”<sup>188</sup>, por eso “el instinto poético” “dio [origen] a la ciencia de las humanidades”<sup>189</sup>, ya que sirvió de base para las preguntas sobre la condición del hombre. Al tiempo “el estudio del hombre [...] es el grande auxiliar del genio poético” y la justificación de su interés, pues “¿Cómo puede dejar de ser importante para el hombre nada de lo que pasa en el interior del hombre?”<sup>190</sup>. Bécquer afirmaría en la primera de las *Cartas literarias a una mujer* que “La poesía es al saber de la humanidad lo que el amor a las otras pasiones”, esto es: tiene un papel protagonista y esencial en el camino hacia la sabiduría y el conocimiento de lo humano<sup>191</sup>.

La asociación que Bécquer establece entre el proceso creativo, los misterios de la conciencia, el oscuro espacio sentimental y la infinitud procede de esta línea estética que la teoría de lo sublime había ido abonando antes de llegar a Lista. Para Kant y Hegel también la razón última de la condición humana, su misma trascendencia, está asociada a la explicación que sobre el hombre proporciona el arte<sup>192</sup>; y, también para ambos autores, a esa indagación contribuye, más que la clásica teoría de lo bello, el nuevo concepto de lo sublime. Pues la belleza puede explicarse en términos lógicos o sensibles, en conceptos

186. Amaya, “La libertad entre lo visible y lo invisible: límites y alcances de lo sublime kantiano”, *Revista de Estudios Sociales* 34 (2009), 33-45; 36.

187. Vid nota 26.

188. Lista, “De la poesía considerada como ciencia”, *Ensayos, op.cit.*, 316.

189. Lista, “De los sentimientos humanos”, *Ensayos, op.cit.*, 199. En el mismo artículo había afirmado que “El sentimiento poético, esto es, de lo bello y de lo sublime” es “innato en nuestra alma” (*Ibid.* 196).

190. Lista, *Ensayos, op.cit.*, 313ss.

191. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 459.

192. Afirma Pedro Aullón de Haro que Kant no dejó para el final de su filosofía la Estética por considerarla menor, sino que la convirtió “en resolución última y encuentro de totalización subjetivizadora en la tercera Crítica [la *Crítica del Juicio*], a modo de cierre triangular superador de la dualidad de su sistema” (Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime, op.cit.*, 125). Vid. especialmente sobre el papel de lo sublime en ambos filósofos el trabajo de Kirk Pillow, *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

de proporción, pero lo sublime no: en lo sublime la iluminación viene de lo oscuro y proyecta su luz negra sobre la obra de arte.

En el caso de Kant interesa señalar que, como la crítica más reciente ha venido observando, la teoría de lo sublime tiene un papel fundamental al servir de conexión entre el dominio de la razón práctica (y de la ley moral) y el dominio del sentimiento, entendido como resorte que impulsa la auténtica vivencia moral. La "Análítica de lo sublime" de la *Crítica del Juicio*, que puede leerse como una investigación sobre la relación entre las dimensiones sensible y suprasensible del ser humano<sup>193</sup>, confirma esa solidaridad cómplice entre el sentimiento moral y el de lo sublime, y demuestra a este último "vivencia matriz de la condición moral humana"<sup>194</sup>. La obra, en términos más extensos de los que después lo expresaría Lista –y menos poéticos de los que más tarde empleara Bécquer–, advierte que la *oscuridad* que envuelve la experiencia sublime, su condición extraña y contradictoria, ayuda a comprender la profundidad, complejidad y singularidad del sentimiento moral, pues en lo sublime se manifiestan los recursos más íntimos y poderosos del espíritu del hombre. Exactamente igual a como después señalará Lista (cuya sublimidad tiene más deudas con la kantiana que con Burke)<sup>195</sup> y más tarde Bécquer convertirá en narración legendaria, Kant explica que la sublimidad supera la condición puramente sensible del arte: no hay en él la percepción de la "teleología de la forma", ni el mismo placer en la contemplación, pues no comparte la relación armónica de lo bello, sino que exige una actuación nueva de la imaginación por encima del proceso racional. Y ello en varios sentidos:

En primer lugar, lo sublime revela lo que la naturaleza tiene de informe y caótico. El paisaje sublime, su agresividad, grandeza y desorden, puede ser interpretado como una reacción al "giro copernicano" por el cual se destruyó la imagen geocéntrica del mundo para sustituirla por una mucho más amenazadora. Frente al equilibrio armónico de las esferas, el espacio infinito suscitaba

193. Ana M. Amaya-Villarreal, "La libertad entre lo visible y lo invisible: límite y alcances de lo sublime kantiano", *op.cit.*, 33-45. Vid. también el interesante volumen coord. por Gerard Vilar y Roberto Rodríguez Aramayo ya citado: *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la "Crítica del Juicio" de Kant*, *op.cit.* En particular, Félix Duque, "El sentimiento como fondo de la vida y del arte", 78-106; y especialmente, 99-102. También han sido muy útiles para nuestro trabajo los de José Luis Molinuevo Martínez de Bujo: "El lado oscuro de lo sublime", y José Luis Villacañas Berlanga: "Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica".

194. Leonel Ribeiro Dos Santos, "La vivencia de lo sublime y la experiencia moral en Kant", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 9 (1992), 115-126.

195. Así lo ha visto James Mandrell, "The Literary Sublime in Spain: Meléndez Valdés and Espronceda", *Modern Language Notes* 106, 2, (1991) 294-31; 304-5. En su opinión, "Alberto Lista [...] wrote a brief article on sublimity expressing ideas strikingly similar to those of Kant".

un vértigo agónico<sup>196</sup>. Esta nueva visión del espacio y la consecuente nueva concepción imaginativa de la posición del hombre implica también una estética nueva y un nuevo orden, en la que las reglas de lo bello, las proporciones mesurables y la armonía no son aplicables. Dicha estética de lo grandioso no está hecha a la medida humana sino divina. Recuérdese al respecto que la poética de lo sublime, desde su recuperación moderna, encontró en los textos sagrados su lenguaje más conforme: según los teóricos dieciochescos, la sublimidad estaba ya presente en los Salmos<sup>197</sup>; Vico en la *Ciencia nueva* asocia la sublimidad a la poesía y lengua originarias<sup>198</sup>; y si Chateaubriand admiraba el genio sublime, a un tiempo arrebatado y primitivo como sencillo y abismático del estilo bíblico, Lista juzgaba la biblia "el mas sublime de todos los libros [...] porque su autor y su objeto es el mas sublime de todos, esto es, el verdadero Dios"<sup>199</sup>. Entramos con lo sublime en territorio sagrado. Pero también en territorio creativo.

Los paisajes sublimes tienden a plantear la cuestión de la creación, pues desde la teología natural se ha solido relacionar la espectacularidad de las manifestaciones de la naturaleza con la percepción de un creador magnífico<sup>200</sup>. Probablemente por esta razón la nueva manera de valorar los paisajes abruptos, montañosos, irregulares y faltos de armonía que impuso la teoría de lo sublime, tuvo su reflejo en una escritura que también reformulaba las leyes de la armonía asociadas al ejercicio creativo: el escritor acepta la discontinuidad, la fragmentación, la vastedad, la transformación, el dinamismo, como nuevas fórmulas de una creación que pretende no ser imitativa sino rompedora y original (en el sentido de *ex nihilo*), a la manera de la divina, con la que se identifica<sup>201</sup>. *La mujer de piedra* becqueriana logra ese extraordinario efecto sobre su ensimismado espectador porque no corresponde a la "belleza típica y uniforme" de las convenciones "consignadas por las reglas. La cabeza de aquella mujer rompía con todas las tradiciones", y de ahí "aquella vida incomprensible, vida de idea sin movimiento y sin agitación, vida extraña que no he podido traslucir jamás en otras figuras"<sup>202</sup>. Lista había llegado a aceptar en sus últimos

196. Wilhelm Graeber, "Nature and landscape between exoticism and national areas of imagination", en *Romantic Prose Fiction*, ed. de Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterle, Amsterdam [etc.], John Benjamins, 2008, 94.

197. Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, *op.cit.*, 20.

198. G. Vico, *Ciencia nueva*, ed. de Rocío de la Villa Arduara, Madrid, Tecnos, 1995, 129-362, 431.

199. Lista, "De la sublimidad", *Ensayos*, *op.cit.*, 225-226.

200. Paola Giacomoni, "Mountain landscape and the aesthetics of the sublime in Romantic narration", *Romantic prose fiction*, *op.cit.*, 107-121; 107.

201. W. Tatarkiewicz, "Creatividad", en *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

202. Bécquer, "La mujer de piedra", OC, 375-6.

escritos que la imaginación es la "única facultad que merece en cierto sentido el nombre de creadora"<sup>203</sup>, y en "De la elocución poética" escribe que "se nos ha dado [...] la facultad de crear mundos nuevos en nuestra fantasía"<sup>204</sup>. Sin embargo, aún es visible la distancia con la imaginación becqueriana. Recuérdese que en uno de los artículos que publicara en *El Tiempo*, afirmó el maestro que "por más que en la crítica literaria se use con preferencia de las voces ambiciosas *crear* y *creación*, el genio nada crea, y tan nada, que le es imposible producir una sola belleza cuyo tipo no exista en el universo"<sup>205</sup>.

En segundo lugar, lo sublime revela al ser humano su condición divina (recuérdense los famosos versos becquerianos: "estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro")<sup>206</sup>. Puesto que la experiencia de lo sublime no puede explicarse ni justificarse desde los sentidos, avisa al hombre de que no pertenece a este mundo, ni está en armonía con sus formas sensibles, sino que su destino es superior y suprasensible. Por ello, la experiencia sublime requiere del poder de la imaginación. Esta, al no poder asirse a las sensaciones en aquel espectáculo, se siente por ello justamente ilimitada y enfrentada a la exposición de lo infinito, "el cual, por sí mismo, jamás puede, con seguridad, tener una exposición más que meramente negativa, pero que, sin embargo, liberta el alma", según Kant<sup>207</sup>. En este sentido la *Crítica del juicio* puede interpretarse como proyecto para resolver la relación entre las dimensiones sensible y suprasensible del ser humano<sup>208</sup>.

Y es que, como explica Ana M<sup>a</sup> Amaya, lo sublime pone en evidencia un problema crucial de la modernidad: el problema de las relaciones posibles "entre lo que nos resulta invisible y lo que podemos ver" y, por tanto, "la relación entre una idea o un concepto de la razón y la posibilidad o pretensión de transformar el mundo materialmente conforme a ella, o de, quizá yendo aún más allá, buscar materializar la idea misma"<sup>209</sup>. Precisamente comenzábamos planteando que este es el nudo gordiano de la teoría becqueriana sobre la creatividad: la distancia entre la experiencia –sentimental, imaginativa– y

203. Lista, *Discurso sobre la utilidad de las ciencias exactas*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1842, 7.

204. Lista, "De la elocución poética" II, *Ensayos, op.cit.*, 355-366.

205. Lista, "Del principio de imitación", *Ensayos, op.cit.*, 219.

206. Bécquer, *Rimas VIII* (25), OC, 69.

207. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992, A114/B115, 180 ss.

208. Ana M<sup>a</sup> Amaya, "La libertad entre lo visible y lo invisible: límites y alcances de lo sublime kantiano", cit., 33-45.

209. Oposición que se muestra en toda su complejidad en la división kantiana del sujeto: ser sensible, facultado para conocer, y ser racional, facultado para actuar. Como Kant había explicado, "Entendimiento y razón tienen, pues, dos legislaciones distintas en uno y el mismo suelo de la experiencia". Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992, AB XVII-XVIII, 86.

su encarnadura verbal. Para Kant "la tercera y última Crítica [la *Crítica de la facultad de juzgar* o *Crítica del Juicio*], en la que se inscribe la reflexión sobre lo sublime, es la apuesta por la consolidación de ese tránsito imposible que, sin embargo, se debe dar"<sup>210</sup>. En la teoría kantiana de lo sublime la facultad estética se presenta como un puente, un pasaje capaz de conectar la naturaleza y lo suprasensible, la voluntad y la razón, las dos "legislaciones" que atañen a la experiencia sensible y a lo invisible. Y ello porque en la contemplación de lo sublime no se da la armonía receptiva y sensible del objeto, sino que interactúa la imaginación con la razón. "Si la belleza le revela al hombre que concuerda con el mundo, lo sublime lo lleva a asomarse al abismo de la discordancia", pues, afirma Kant, "lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma"<sup>211</sup>.

El proceso explicado en la *Crítica del Juicio* no queda lejos de la experiencia creativa becqueriana, como bien puede observarse si comparamos los términos kantianos con lo que el poeta explica en la "Introducción sinfónica" o en las *Cartas literarias*. En ellas el *himno gigante y extraño*, los *extravagantes hijos de la fantasía barajados en indescriptible confusión*, la *iluminación sublime del hilo de luz*, la experiencia sentimental abisal, necesitan de un proceso imaginativo y al fin racional para ajustarse a la *cifra* que los comunique. Y aunque *en vano es luchar*, porque la traducción es imposible, el proceso resulta en sí mismo necesario por liberador, exactamente como también para Kant esa exposición de lo infinito sólo puede ser negativa y, aún así, liberadora.

Sin embargo, podría parecer que en el caso de Bécquer el resultado tiene una dimensión trágica y no se logra la coordinación entre imaginación y razón que la *Crítica del juicio* asocia al proceso sublime. Y es que cuando la razón no es capaz de hacer ese esfuerzo ni logra establecer el preciso vínculo con la facultad de la imaginación, ésta queda sola y desbordada, presa de terror y hundida en el abismo. Deja de ser la imaginación kantiana, deudora de la experiencia, para convertirse en la imaginación romántica. El proceso vive una revisión fundamental: la experiencia sensible desbordada no permite el acceso racional a lo invisible a través de la sublimidad, sino que conluye en fracaso. "Si en la belleza se da tiempo al tiempo, madura el sujet

210. Amaya, "La libertad entre lo visible y lo invisible: límites y alcances de lo sublime kantiano", *op.cit.*, 35. La autora menciona como antecedentes de su interpretación a Cassirer (*Kant, vida y doctrina*, México, FCE, 1985), Guyer ("Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 1990, 2, 137-146), o Taminián (*La Nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand*, Hague, Nijhoff, 1967).

211. Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, versión de Manu García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 145-146.

contemplador, en lo sublime se hace el experimento mental de que no siempre habrá ya tiempo. El sujeto juega al juego de su posible muerte, presentida<sup>212</sup>.

La concepción kantiana de lo sublime debió llegar a Bécquer a través de la revisión de Schiller<sup>213</sup>, el mejor intérprete de Kant en este punto y desde el cual la teoría fue evolucionando parejamente a las escuelas del romanticismo alemán, hasta distanciarse considerablemente de las posiciones inglesas<sup>214</sup>. De hecho, el eclecticismo filosófico de Schiller funcionó como síntesis de varios de los conceptos estéticos que forjarían lo romántico. En sus escritos *Über das Patetische* (1793), *Vom Erhabenen* (1793) y *Über das Erhabene* (1801)—, la teoría kantiana de lo sublime queda expuesta mucho más pedagógica y eficazmente<sup>215</sup>. A Schiller se debe además la difusión de la relación kantiana entre la razón y la sensibilidad (la moral y la estética) como compañeras naturales: lo bello es símbolo de la moralidad y lo sublime la manifestación estética del absoluto suprasensible y de las ideas morales de la razón<sup>216</sup>.

También para Schiller el arte posee un carácter ontológico que lo convierte en vía para adquirir la verdad, una verdad que necesita de lo sublime para manifestarse: le permite llegar al ser profundo de las cosas, que en el Romanticismo se confunde con lo misterioso y trascendente. Asociado a lo sublime, afirma Schiller, el arte puede revelar el destino último del hombre,

nos proporciona una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros. No es poco a poco [...], sino de repente y mediante una sacudida, como lo sublime arranca al espíritu autónomo de la red en la que le enredó la sensibilidad refinada, y que a tanto más fuerte cuanto más transparente es su trama. [...] Suele bastar, empero, una única emoción sublime para desgarrar esta trama de engaño, para devolver de una vez al espíritu encadenado toda su agilidad, para revelar su verdadera determinación y para hacerle sentir, al menos por un momento, su dignidad<sup>217</sup>.

212. Félix Duque, "El sentimiento como fondo de la vida y del arte", *op.cit.*, 102.

213. "Frente a la explicación de lo bello como 'sensible-objetivo' (Burke), o como 'subjetivo-racional' (Kant), o 'racional-objetivo' (Baumgarten)", en Schiller "lo estético no queda plenamente manifiesto en su función ontológica sino en cuanto se ensambla en ello también lo sublime". J. M. Navarro Cordón, Estudio preliminar a Schiller, *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991, XXXI y XXXVII.

214. Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, 193; Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destino, 1990, 58-9.

215. F. Schiller, *Sobre lo sublime*, *Escritos sobre estética*, *op.cit.*; *De lo sublime (Vom Erhabenen)*, ed. española en Schiller, *Lo sublime*, estudio de P. Aullón de Haro, *op.cit.*

216. Kant, *Crítica del Juicio*, *op.cit.*, V. Friedrich Schiller, "Über Anmut und Würde", en *Werke*, München, Hanser, 1981, III, 406. Cfr. Ribeiro Dos Santos, "La vivencia de lo sublime y la experiencia moral en Kant", *op.cit.*, 118.

217. Schiller, *Sobre lo sublime*, en *Escritos sobre estética*, *op.cit.*, 226.

Aquel salto en el vacío que supera la distancia entre la naturaleza y el arte, y que ya supone un avance cualitativo sobre la fantasía mecánica hasta la imaginación romántica, tiene como inmejorable recurso la experiencia de lo sublime. Lo observa Goethe (en "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" y conversaciones con Eckermann, 20 junio 1831), lo explica Wordsworth ("this sublime flash creates a break with nature, a divorce of consciousness from the phenomenal world; the flash blinds him to Reality too close and too intense"<sup>218</sup>), y lo aplica Keats a su teoría del arte, insistiendo en que sólo lo sublime es capaz de provocar éxtasis en el sentido griego: arrebatado hacia otro mundo, salida de uno mismo. Lista comenzaba su artículo sobre "Lo sublime" explicando que

El alma no puede permanecer, por decirlo así, en su situación habitual, busca una esfera más elevada, desde la cual pueda percibir un espectáculo demasiado grandioso para sus fuerzas ordinarias; y al remontarse sobre ellas, experimenta el terror propio del que se entrega a un elemento desconocido<sup>219</sup>.

La misma elevación y el consecuente rapto tienen lugar preferente en el Bécquer de las leyendas orientales, cuyo misticismo recurre en diferentes ocasiones a ese vínculo entre lo sublime y la imaginación trascendente:

Cuando la materia duerme, el espíritu vela. En tanto que el cuerpo del caudillo permanece inmóvil y sumergido en un letargo profundo, su alma se reviste de una forma imaginaria y huye de los lazos que la aprisionan para lanzarse al éter; allí le esperan las creaciones del Sueño, que le fingen un mundo poblado de seres animados con la vida de la idea, visión magnífica, profética y real en su fondo, vana solo en la forma<sup>220</sup>.

La salida del propio yo enfrentará necesariamente al sujeto con el tras-mundo, permitirá el buceo subconsciente hacia la creación imaginativa, y allí el encuentro con los invisibles habitantes del más allá. La imaginación excitada por la naturaleza salvaje resultaba la mejor invitación para entrar en contacto con las realidades (o ficciones) supranaturales. Para aumentar la eficacia de esa puerta al trasmundo, el arte deberá potenciar los arrebatos de lo sublime-negativo, que tienen como efecto artístico la manifestación de lo terrorífico, según había ya señalado Burke:

218. Matthew Brennan, *Wordsworth, Turner and romantic landscape: a study of the tradition of the picturesque and the sublime*, *op.cit.*, 81.

219. Lista, "De la sublimidad", en *Ensayos*, *op.cit.*, 223-224.

220. Bécquer, "El caudillo de las manos rojas", OC, 265.

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*. [...] En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el propio predominante de lo sublime<sup>221</sup>.

El silencio, lo secreto e impenetrable, la soledad, la oscuridad terrible son factores cuya capacidad para provocar sentimientos sublimes conocen bien los poetas; pero sobre todo, explica Schiller en *De lo sublime*,

lo *indeterminado* es también un ingrediente de lo espantoso, pues deja en libertad a la imaginación para pintar las imágenes a su antojo [... Y] Lo *vedado* y *misterioso* es adecuado para suscitar el sentimiento de lo sublime, pues contribuye a crear lo terrible<sup>222</sup>.

Bécquer, que según parece tenía entre sus proyectos un tomo sobre las ideas estéticas de Schiller, debía conocer bien sus reflexiones, y así parece deducirse en varios momentos de su obra<sup>223</sup>. Desde luego, los constantes “no sé”, tan frecuentes en las páginas del sevillano, la cantidad de velos, de imágenes borrosas, apenas entrevistas, nubladas por esa misma vaguedad que para el alemán eran el ingrediente más potente de la sublimidad, coinciden con lo que Schiller había afirmado a propósito de la fuerza sublime de lo indeterminado. Muchas veces el poeta nos habla desde ese espacio sin contornos precisos sobre una materia igualmente desdibujada:

Yo no sé el tiempo que transcurrió mientras a la vez dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación, porque ahora sólo recuerdo cosas desasidas y sin sentido, como esas notas sueltas de una música lejana que trae el viento a intervalos en ráfagas sonoras<sup>224</sup>.

Como ya se ha señalado, Lista explicaba precisamente que la condición de lo sublime dificulta, como aquí, la relación y la unión necesaria de los elementos dispares. La primera persona poética becqueriana, directamente o a través

221. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1997, parte I, sección VII, 29.

222. Schiller, *De lo sublime (Vom Erhabenen)*, ed. española en Schiller, *Lo sublime*, op.cit., 93-95.

223. Ricardo Senabre ha visto algunos elementos importantes de esta influencia (la polarización entre idea y forma o entre poesía y poema, y la preexistencia de la poesía a su formalización) en su trabajo “Poesía y poética en Bécquer”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, op.cit., 96ss.

224. Bécquer, *Cartas desde mi celda* I, OC, 386. Véase el inspirador trabajo de Luis Caparros: “Bécquer: estética del borrador”, *Bulletin hispanique* 99 (1997) 2, 437-456.

de sucesivos personajes, sufre esa confusión, ese *no saber* en cuya indefinición se adivina la infinitud: “Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor”, reconoce el enajenado Fernando de “Los ojos verdes”, consciente de que el mismo objeto de su pasión es en esencia indefinido: “iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡una locura!”<sup>225</sup>. Pero al tiempo que padece esa realidad vaga, escurridiza e inefable, en muchas ocasiones el poeta reconoce su pasión por el secreto, el sigilo y “las ideas peregrinas”, “los rincones oscuros”, ese “algo de misterioso que creo traslucir confusamente en el fondo de [las] pupilas” de una mujer<sup>226</sup>. La misma dificultad de perfilar y definir se convierte en acicate y febril estímulo.

La indeterminación, como la caótica heterogeneidad de aquel vago conjunto, están ambas asociadas a esa falta de percepción sensible y material que era efecto de la sublimidad y acicate de la posterior actuación imaginativa. En la primera de las cartas *Desde mi celda* Bécquer incluso llega a explicar la actividad imaginativa como el resultado de un desdoblamiento (muy similar al que experimentaba líneas arriba “El caudillo de las manos rojas”): el cuerpo deja de obtener información sensible y es la imaginación la que recoge, de una manera radicalmente espiritual y fantástica, las impresiones:

Dejando ir la mula a su paso lento y uniforme, eché a volar la fantasía por los espacios imaginarios, para que se ocupase en la calma y en la fresca sombra de los sotos de álamos que bordan el camino, en la luminosa serenidad del cielo o saltase, como salta el ligero montañés, de peñasco en peñasco, por entre las quebras del terreno, ora envolviéndose como en una gasa de plata en la nube que viene rastrera, ora mirando con vertiginosa emoción el fondo de los precipicios: por donde va el agua, unas veces ligera, espumosa y sin ruido, y otras sombría y profunda.

Como quiera que cuando se viaja así la imaginación, desasida de la materia tiene espacio y lugar para correr, volar y jugar como una loca por donde mejo le parece, el cuerpo, abandonado del espíritu, que es el que se percibe de todo sigue impávido su camino, hecho un bruto y atalajado, como un pellejo de aceite sin darse cuenta de sí mismo ni saber si se cansa o no<sup>227</sup>.

El sensismo aparece aquí del todo superado; el cuerpo y sus sentidos no son ya la vía hacia el conocimiento ni los motores de las ideas, sino precisamente al contrario: por su renuncia y sustitución a favor de un proceso imaginativo impulsado desde la presencia de lo sublime, se llega al arte verdadero

225. Bécquer, “Los ojos verdes”, OC, 139.

226. Bécquer, “La mujer de piedra”, OC, 371.

227. Bécquer, *Cartas desde mi celda* I, OC, 390-391.

La sublimidad se ha convertido en algo más que un concepto estético: en una fuerza trascendentalista y en una manera de espiritualizar el arte.

La vía hacia la poética espiritualista había ido avanzando desde las indagaciones kantianas sobre lo sublime hasta Hegel, que se apropia de las doctrinas de Kant, especialmente en lo que se refiere a la *Crítica del juicio*, pero va más allá al conceder a la intuición y a la imaginación nuevas capacidades, y al incorporar lo estético como parte del proceso hacia la Autoconciencia<sup>228</sup>. Con ello supera el arte del *efecto*, que se definía desde la psicología de las emociones, para llegar a una definitiva filosofía del arte<sup>229</sup>. En su *Estética*,

la belleza de lo ideal y la sublimidad deben diferenciarse minuciosamente. Por consiguiente, en lo ideal lo interno penetra la realidad externa de la cual es lo interior, de tal modo que ambos aspectos aparecen como mutuamente adecuados y también así como autopenetrantes. En lo sublime, por el contrario, la existencia externa, en la cual la sustancia es llevada a la intuición, queda degradada frente a la sustancia, en tanto esta disminución y servidumbre es la única manera mediante la cual puede tornarse intuible por el arte el *único* Dios, que para sí carece de forma y es incapaz de expresarse en su esencia positiva a través de todo lo mundano y finito. La sublimidad presupone el significado en una autonomía frente a la cual lo externo debe aparecer sólo como subordinado, en tanto lo interno no se revela en ello, sino que lo trasciende en la medida que nada llega a la representación excepto como esta trascendencia y superación<sup>230</sup>.

El arte sublime es, según Hegel, el único que puede llamarse sagrado. Trasciende lo interno e incluso convierte la representación en trascendente en sí misma. En la progresión hacia la Autoconciencia, la experiencia de lo sublime colabora en el conocimiento interior, pues aunque el espectador sienta que está ante un objeto sublime, lo sublime se gesta verdaderamente en el espectador mismo, en su condición moral y en su imaginación suprasensible. Según antes había explicado Kant y anotábamos arriba, la sublimidad es una disposición espiritual y no material: no se encuentra en la naturaleza, sino en

228. Kirk Pillow, *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, op.cit., 128ss.

229. Es importante recordar también el papel que su compañero de estudios F. Schelling tuvo en este proceso. Schelling "ya no se pregunta por el efecto de lo sublime o trágico sobre el espectador, ya no se deduce el sentido de la tragedia del mecanismo psíquico del espectador conmovido por ella, purificado de o por pasiones, arrojado en el temor y la compasión. Por el contrario, el suceso de la tragedia, lo que el héroe sufre y conquista, se convierte en símbolo de un acontecimiento más profundo que hay que comprender con conceptos no de la psicología, sino de la filosofía", según demuestra Peter Szondi, *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*, op.cit., 138-140.

230. Hegel, *Estética*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983, vol. III, 54.

el espíritu del sujeto<sup>231</sup>. Así también para Hegel, lo sublime se genera en la conciencia que se observa a sí misma y se percata de que ella misma es su propio objeto<sup>232</sup>. El paso de la estética del efecto a la estética histórico-especulativa puede delimitarse perfectamente siguiendo el concepto de lo sublime.

Esta estética subjetivista, autoconsciente, espiritualista, se ha separado ya por completo de la mimesis naturalista –que corresponde a la teoría sensista– para presentar el arte como revelación de la Idea. La imitación de Batteux dejaba primero espacio a la imaginación de Blair<sup>233</sup>; después lo sensitivo, la materia formal fue quedando como un estadio rudimentario, sobrepasado por una experiencia superior de condición espiritual y moral en Kant, y que lleva al reconocimiento de lo divino en el propio interior de la conciencia, como en la estética hegeliana:

Sólo mediante la intuición de la esencia de Dios como puramente espiritual y falta de imágenes, frente a lo mundano y lo natural, lo espiritual es arrancado completamente de la sensibilidad y de la naturaleza y se libera de la existencia de lo finito<sup>234</sup>.

Como se señalaba arriba, Bécquer explica siempre el proceso creativo como un ejercicio de la conciencia en relación con aquella condición "divina" que sentía "aquí dentro", como una intuición espiritual que rebasa la naturaleza de lo sensible e incluso sentimental, y le pone frente a frente ante la infinitud. Esa tendencia al espiritualismo es una de las que mejor caracterizan al yo becqueriano, que en "Las hojas secas" vuelve a describir ese proceso de salida del yo:

Mi alma temblaba a punto de lanzarse al espacio, como el pájaro tiembla y agita ligeramente las alas antes de levantar el vuelo. Hay momentos en que, merced a una serie de abstracciones, el espíritu se sustrae de cuanto le rodea y, replegándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre<sup>235</sup>.

231. Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, versión de Manuel García Morente, en Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 167-8.

232. William Desmond, "Between Finitude and Infinity. On Hegel's Sublationary Infitism", en *Hegel and the Infinite: Religion, Politics, and Dialectic*, ed. de Slavoj Žižek, Clayton Crockett, Creston Davis, New York, Columbia University Press, 2011, 115-140; 128.

233. José Checa Beltrán ha observado el paso de la poética de la imitación a la de la imaginación: "El énfasis que el «nuevo gusto» literario ponía en la imaginación está relacionado con el cambio que se estaba produciendo en la definición de «poesía»: la poética clásica exigía la «imitación» como requisito imprescindible de la obra literaria", lo que planteaba numerosos problemas, por ejemplo en el caso de la lírica; una solución posible pasaba por negar la exigencia de imitación, y sustituirla por la imaginación. José Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, 291-294.

234. Hegel, *Estética*, op.cit., III, 131-2.

235. Bécquer, "Las hojas secas", OC, 367.

Decíamos al comienzo de estas páginas que esta manera de éxtasis se presenta asociada a la primera fase del ejercicio poético, que la rima III (42) vincula con la *inspiración* y presenta con rasgos claramente sublimes en versos de sobra conocidos:

Sacudimiento extraño  
que agita las ideas  
como huracán que empuja  
las olas en tropel;  
murmullo que en el alma  
se eleva y va creciendo  
como volcán que sordo  
anuncia que va a arder;  
deformes silüetas  
de seres imposibles,  
paisajes que aparecen  
como al través de un tul;  
colores que fundiéndose  
remedan en el aire  
los átomos del iris  
que nadan en la luz;  
ideas sin palabras,  
palabras sin sentido,  
cadencias que no tienen  
ni ritmo ni compás;  
memorias y deseos  
de cosas que no existen [...] <sup>236</sup>

Desde el sacudimiento y la agitación iniciales, con las imágenes violentas del huracán, el tropel de olas, o el volcán a punto de erupción, hasta la indeterminación de la realidad velada ("como al través de un tul"), confusa, pasando por la misma heterogeneidad del caos y, por supuesto, cerrándose en la inefabilidad del todo y en la naturaleza puramente imaginativa de aquel orden ("memorias y deseos / de cosas que no existen"), todos estos elementos remiten a las distintas marcas de lo sublime, categoría definitivamente vinculada por Bécquer a la fuerza creativa, según demuestran los versos. El artista movido por aquella fuerza concluye siendo aquel "galanteador de la nada" cuya búsqueda trascendente se hace agónica, como se lee en el Prólogo a *La soledad* de Augusto Ferrán, donde también Bécquer expresa la inspiración en términos claramente sublimes:

236. Bécquer, *Rimas III* (42), OC, 77-78.

La honda admiración que nos sobrecoge al sentir levantarse en el interior del alma un maravilloso mundo de ideas incomprensibles, ideas que flotan como flotan los astros en la inmensidad. [...] Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo de algo divino que no está en la tierra y que presentimos, no obstante... <sup>237</sup>.

La superación del sensismo ilustrado se ha concluido, y con él la poética imitativa. Lo sublime ha sido el motor de esa transformación estética al derrocar a la belleza como criterio mayor. Ésta se sostenía sobre las formas, pero "lo sublime no es compatible con el carácter de apariencia del arte" (como afirmara Theodor Adorno refiriéndose a la teoría kantiana) <sup>238</sup>; su aformidad, su condición psicológica e imaginativa, introdujo el elemento espiritual, elevándose sobre el materialismo sensista y posibilitando la entrada en el territorio de la conciencia y de los sentimientos, aquel terreno vastísimo que interesaba a Lista y desde el que pretendía superar a los maestros franceses. La crisis de la imitación llevó durante un tiempo a la coexistencia de dos poéticas —una imitativa y otra expresiva—, y por fin a la crisis definitiva del sistema neoclásico. Lista sabe que no puede hacer compatible la estética sublime con el materialismo sensista. La nueva poética expresiva aún no queda clara en su programa, en el que se insiste aún en la imitación, pero es clave en la obra de Bécquer.

Del idealismo becqueriano puede servir como referencia la asombrosa frecuencia con que el término *idea* se repite a lo largo de su obra y la importancia que la *idea* tiene en la explicación de lo estético: ante el cuadro de su amigo Casado de Alisal defendía que "nada más debe pedirse para el asunto de una obra de arte" que de su contraste y armonía "brot[e] una idea" <sup>239</sup>. Debatido sobre la condición estética del retrato de su sobrina que ultima en el taller, afirma el pintor:

una porción de cosas que pude sentir entonces y recuerdo ahora, todo eso contribuye a que este retrato tenga algo especial para mí, algo semejante al eco de una idea confusa que nada determina y a la que, no obstante, responden vibraciones lejanas de vagos sentimientos... tal vez de gozo... quizá de tristeza ... pero esto ¿quién más que yo puede sentirlo? <sup>240</sup>

237. Bécquer, Prólogo a A. Ferrán, *La soledad*, OC, 493.

238. T. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, 264.

239. Bécquer, "Las dos olas", OC, 502.

240. Bécquer, "Las dos olas", OC, 503.

Sin embargo, para el Bécquer que con él conversa, la emoción del artista se traslada a la obra y

cuando tiembla ligeramente la mano del artista poseído de una idea o de un sentimiento, [...] deja el pincel un rastro propio, [...] acusan las líneas algo particular, algo impalpable, indefinible, pero que permanece palpitando allí como la estela del perfume y luz que deja tras sí una divinidad que ha desaparecido.

Eso que queda reflejado no es ya la semejanza naturalista con el original, sino la *idea*:

seguramente se parece a alguien; y no ya a esta o a aquella persona que a mí, espectador indiferente, me importa un ardite; se parece a ese ideal de belleza del cual todos tenemos el tipo y el severo canon en el alma<sup>241</sup>.

Del canon clásico y formal hemos llegado al "canon del alma".

La superioridad espiritual que los tratadistas concedieron a lo sublime fue acercando el concepto a la tradición platónica. En el rapto de Ión el artista actuaba como mensajero de los dioses, como una suerte de profeta, de visionario, pariente lejano del moderno artista de lo sublime, que es el *genio*, como entre muchos otros teóricos defendiera Jonathan Richardson en *The Theory of Painting* (1773) o Ignazio Martignoni en *Del Bello e del Sublime* (1810), donde señala que el gusto es hijo de lo bello y ordena mediante juicio y reflexión, mientras que lo sublime es hijo del genio que crea por ímpetu de inspiración entusiasta<sup>242</sup>. El genio tiene una entidad superior a la común, y en cierto modo divina gracias a la fuerza de su fantasía. Las reflexiones de Martignoni y de su seguidor Niccolò Tommaseo, como las de tantos tratadistas decimonónicos, demuestran la mixtura doctrinal que se fue fraguando en torno a los conceptos de genialidad y sublimidad con las lecturas neoplatónicas del *Ión*. Gracias a esa reinterpretación, el concepto de lo sublime llega a alcanzar la máxima trascendencia moral hasta conectar con lo sagrado. Así, Tommaseo lo ve como una escala mística por la que acceder al espacio celeste, en términos muy similares a los que Lista había propuesto arriba:

L'idea del sublime può pertanto assomigliarsi a quella mistica scala per cui le intelligenze salgono e scendono recando dalla terra il desiderio, e dal cielo la speranza, en el sommo della scala immensurabile é Dio. Basta montare di più gradi per essere nella región del sublime<sup>243</sup>.

241. Bécquer, "Las dos olas", OC, 503.

242. El tratado de Martignoni (que tiene edición moderna de A. Brettoni, Roma, Bulzoni, 1988) divide el segundo libro, dedicado a lo sublime, en distintos capítulos, que se cierran con el titulado significativamente: "Del Genio e dello Spirito".

243. Niccolò Tommaseo, *Belleza e civiltà*, F. Le Monnier, Firenze, 1857, 29.

El artista que gesta su obra en la inspiración sublime es una criatura movida por la divinidad y en la búsqueda de la verdad acaba descubriendo la grandeza inefable. Su actividad no es ya solo artística, sino moral, como resultado de esa "operazione secreta della divinità" en su espíritu, que le pone en "comunicazione di tanti altri mondi d'intelligenza"<sup>244</sup>. Las referencias que trae Tommaseo -Jaucourt ("Le sublime peint la vérité toute entière"), La Bruyère ("Le sublime est l'expression ou l'image la plus digne de la vérité"), Batteux ("Les images sont sublimes quand elles élevent notre esprit"), Cicerón y Ficino<sup>245</sup>-, vuelven a insistir en la relación entre neoplatonismo y teoría de lo sublime, entendida siempre como una vía hacia la verdad y, por ello necesariamente, hacia la unidad. La preocupación de Lista por hallar "la ley de la unidad en objetos que superan la capacidad de nuestra alma"<sup>246</sup>, y la función de los *hilos de luz* pueden cobrar en este contexto mucho sentido.

### Amor al fin

Han sido muchas veces replanteadas las dificultades de la historiografía literaria española para encuadrar a Bécquer en alguno de los apartados que tradicionalmente se reservan a su época. La condición romántica de su obra, defendida por sus primeros estudiosos y mitógrafos, y en los últimos lustros radicalmente cuestionada, parece sin embargo argumento inevitable a la hora de analizar su poética, claramente vinculada en tantos aspectos a posiciones clave de aquella revolución estética. Tal vez el análisis del concepto de lo sublime y de la huella que dejó en su obra puedan colaborar a entender el romanticismo becqueriano al margen de cualquier condición de escuela, e incluso el romanticismo mismo ya no como un movimiento histórico de plazos y líneas precisas, sino como una revolución y una nueva epistemología de fronteras mucho más generosas, origen de la estética moderna, en la que lo bello clásico

244. Traducimos aquí la cita completa de Tommaseo: "Molte volte la forza dell' ispirazione morale, l'operazione secreta della divinità negli spiriti, i meriti della comunicazione di tanti altri mondi d'intelligenze che ci attorniano, spingono l'uomo su in alto, senza ch'egli se ne avvegga, senza che pensi a quel punto sovrano a cui già si avvicina. L'uomo e tal volta sublime senza pensare al suo Dio: Dio intanto opera sopra lui. L'ingegno erra smarrito nei campi del vero che gli appaiono vuoti dinanzi, e nei quali non vede lo spirito di Dio ch'è respira: ma tutt'a un tratto, quando più crede essere lontano da Lui, lo rincontra nella grandezza ineffabile". Niccolò Tommaseo, *Belleza e civiltà*, op.cit., 29.

245. La cita que Tommaseo toma corresponde al *Commentarium in Convivium Platonis de amore*: "Primus itaque furor inconcinna et dissonantia temperat; secundus temperata unum totum ex partibus efficit; tertius, unum totum supra partes; quartus in unum, quod super essentiam et super totum est, ducit" (VII, 14).

246. Lista, "Del sentimiento de la belleza", *Ensayos*, op.cit., 204-5.

deja de ser el único criterio para definir el arte. "Ninguna categoría estética puede agotar la idea del arte de manera individual, pues todas son síndromes en movimiento"<sup>247</sup>, afirmaba Adorno. Y el movimiento hacia lo sublime y su inclusión como categoría estética supusieron uno de los primeros y más destructivos seísmos en el desmoronamiento de la clasicidad y de la estética preceptiva y unívoca que la apoyaba.

Si el romanticismo de Bécquer ha sido cuestión disputada, la crítica se muestra en general unánime en considerarlo el iniciador de la lírica contemporánea española, como concedió Juan Ramón Jiménez al afirmar que "con Bécquer, libre y nuevo, empieza en España y en América la poesía moderna"<sup>248</sup>. En este papel tuvo por patrocinio una poética reflexiva y antipreceptiva, en importante medida derivada por un lado de la revolucionaria estética sublime; y por otra parte deudora de otra categoría fundamental en ese desplazamiento desde lo clásico a lo moderno: la ironía. Lo sublime y la ironía, tan importantes para entender la obra becqueriana, fueron dos conceptos de radical poder destructivo y renovador. Trajeron una nueva inseguridad, unos inestables ejes a la poética moderna. Ambas vivirán, ya con Bécquer y sobre todo en el fin de siglo, una relación devastadora: la ironía "acabará devorando todos los componentes básicos de la categoría de lo sublime, mostrando así el destino de las ilusiones burguesas cuando dejan de interpretarse desde el *pathos* aristocrático"<sup>249</sup>. En Bécquer conviven ambas en términos a veces difíciles de compatibilizar, y por ello la crítica ha podido en ocasiones interpretar contradictoriamente las posiciones del autor: romántico si creemos en sus raptos sublimes, desengañado y despegado como Heinrich Heine de aquella ilusión idealista, si atendemos a sus ironías.

Lo que resulta indiscutible es que en la poética de Bécquer la sensación ha pasado a provocar el efecto sentimental y espiritual con que lo sublime es capaz de superar a lo bello, según Lista. La imaginación se ha convertido en fuerza centripeta y aglutinadora, única capaz de lograr la aspiración máxima del poeta: aquella obra capaz de "fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro de plomo del funeral", de dar forma a la "idea gigante"<sup>250</sup> de "El maestro Herold" o al "himno gigante" de las rimas. Esta obsesión de reunir, congregar, superar el sinsentido de las imágenes, ideas, pensamientos

247. T. Adorno, *Teoría estética*, op.cit., 264.

248. Juan Ramón Jiménez, "Dos aspectos de Bécquer: poeta y crítico", en *Política poética*, Madrid, Alianza, 1982, 364. Ricardo Senabre afirma que de Bécquer "arranca la poesía contemporánea en español y la reflexión del poeta sobre su propio quehacer", en *Bécquer, origen y estética de la modernidad*, op.cit., 100.

249. José Luis Villacañas Berlanga: "Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica", en *La cumbre del criticismo: simposio sobre la "Crítica del Juicio" de Kant*, op.cit., 250 y 267-8.

250. Bécquer, "El maestro Herold", OC, 478.

dispersos y deshilvanados para originar una palabra total, aglutinadora, tiene su correspondencia teórica en el sentimentalismo de la estética del sensismo final y, de la misma manera que en la versión kantiana, también apela al amor como fuerza unitaria y última. El amor, nudo que ataba los *hilos de luz*, fue en la teoría de lo sublime de Burke la mayor fuente de placer y la más importante de las pasiones, a las que invade y arrastra desde la imaginación<sup>251</sup>.

Al preguntarse el poeta en las *Cartas literarias* por la causa "de este divino arranque de entusiasmo, de esta vaga y melancólica aspiración del alma, que se traduce al lenguaje de los hombres por medio de sus más suaves armonías", llega al amor como "manantial perenne de toda poesía" y "origen fecundo de todo lo grande"<sup>252</sup>. El amor queda asociado a la creación y se presenta como la fuerza capaz de superar la gran dualidad poética: trasladar la vida incorpórea de la idea a la forma verbal. Pues el amor es la fuerza aglutinante necesaria para engendrar el hilo de luz, la conexión y el sentido misterioso:

Yo sólo te podré decir que él es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige [...]; que de él parten y a él convergen, como a un centro de irresistible atracción, todas nuestras ideas y acciones; que está, aunque oculto, en el fondo de toda cosa; y, efecto de una primera causa, Dios, es a su vez origen de esos mil pensamientos desconocidos que todos ellos son poesía<sup>253</sup>.

Cuando en la cuarta de las *Cartas literarias* el poeta sienta manar la fuerza imaginativa en la soledad de San Juan de los Reyes, en la oscuridad frente a las ruinas, el viento y el arroyo, buscará a su lado "una mujer, una persona a quien comunicar mis sensaciones". Surge entonces "de entre las sombras, una figura ideal, cubierta con una túnica flotante y ceñida la frente de una aureola", primero de los fantasmas de ese "mundo de piedra" que se levanta en la noche y arranca de la oscuridad las graves preguntas del vate, preguntas cargadas del infinito sublime: "¿Qué espacios sin límites se abrieron a los ojos de vuestros espíritus, ávidos de inmensidad, al despertarse al sentimiento?". Al poeta le es dado conocer la respuesta en la mirada de piedra:

Entonces reparé que todas aquellas figuras, cuyas largas sombras se proyectaban en los muros y en el pavimento, cuyas flotantes ropas parecían moverse, en cuyas demacradas facciones brillaba una expresión de indescriptible, santo y sereno gozo, tenían sus pupilas sin luz vueltas al cielo, como si el escultor quisiera sembrar que sus miradas se perdían en el infinito buscando a Dios.

251. Lo ha observado Ilia Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, op.cit., 128.

252. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer II*, OC, 462.

253. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer II*, OC, 464.

A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra<sup>254</sup>.

Del espacio sublime en el entorno del convento, la imaginación nos ha llevado al deseo del otro y al conocimiento del amor, ansia última y tensión primera de la sublimidad, que empieza en lo estético y concluye en lo moral. El amor se hace poesía y la poesía amor, y el poeta en éxtasis comprende que su creación está atravesada por aquella fuerza, que es la fuerza de la creación:

procuraré apuntar, como de pasada, algunas de las mil ideas que me agitaron durante aquel sueño magnífico, en que vi al amor envolviendo la humanidad, como en un fluido de fuego, pasar de un siglo en otro, sosteniendo la incomprensible atracción de los espíritus, atracción semejante a la de los astros, y revelándose al mundo exterior por medio de la poesía, único idioma que acierta a balbucear algunas de las frases de su inmenso poema<sup>255</sup>.

En la primera carta de aquella serie identificaba la fuerza y naturaleza del amor con aquella capaz de hacer nacer la poesía y había escrito: "El amor es un misterio. Todo en él son fenómenos a cual más inexplicables; todo en él es ilógico; todo en él es vaguedad y absurdo"; como pasión "que fecundiza el sentimiento y lo alimenta" no tiene explicación, pero "yo, sin embargo, la comprendo; la comprendo por medio de una revelación interna, confusa e inexplicable"<sup>256</sup>. Esta revelación íntima es el resultado final del éxtasis con el que comenzábamos estas páginas. El lector puede participar de él si sigue las instrucciones becquerianas, en las que el proceso de autoconocimiento adquiere dimensiones sagradas:

Deja esta carta, cierra tus ojos al mundo exterior que te rodea, vuélvelos a tu alma, presta atención a los confusos rumores que se elevan de ella, y acaso la comprenderás como yo<sup>257</sup>.

254. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* IV, OC, 468.

255. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* III, OC, 462

256. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 459.

257. Bécquer, *Cartas literarias a una mujer* I, OC, 459.