

Maldonado Alemán, Manuel  
Parra Membrives, Eva (eds.)

# Lo irracional en la literatura

Prólogo de Luis A. Acosta



Peter Lang

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL

## El viaje onírico de la poesía romántica: algunos ejemplos españoles

Dieses Eiland liegt verborgen  
Ferne, in dem stillen Meere  
Der Romantik, nur erreichbar  
Auf des Fabelrosses Flügeln.  
Heine, *Atta Troll*

Pronosticaba Novalis que “[un] día llegará en que el hombre no cesará de velar y dormir al mismo tiempo”. Y es que, según entendía la filosofía del romanticismo alemán, la unidad primigenia de la edad de oro, de aquel adánico paraíso primero en que habitó una vez el hombre, fue destruida por la razón; y a nosotros sólo nos cabe, para volver a ella, penetrar en el inconsciente, en lo irracional y, a través de los sueños, volver a reconstruirla. Y Novalis, que cree en esa evolución hacia el infinito con que el Romanticismo interpretó su edad, predice que el hombre aprendería vivir los sueños durante la vigilia y a sentir la realidad durante el sueño en un definitivo y feliz reencuentro de los dos “Yos”, de nuestras dos naturalezas durante tanto tiempo dolorosamente escindidas<sup>1</sup>.

René Wellek ha dictado precisamente una de las más conocidas definiciones del difícilmente definible Romanticismo a partir de este mismo ideal: el Romanticismo es “*el interés por la reconciliación del*

---

<sup>1</sup> Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, ed. de Paul Kluckhohn y Richard Samuel, 4 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, vol. II, p. 156. Cfr. J.L. Varela, “Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer”. En AA.VV., *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, CSIC, 1972, pp. 308-9.

sujeto y del objeto, del hombre y la naturaleza, de lo consciente y de lo inconsciente"<sup>2</sup>. Y Rudolf Zeitler propuso una sugerente explicación al nacimiento de la modernidad basada también en esta necesidad del hombre nuevo, que desde finales del siglo XVIII pugna por encontrarse con el subconsciente<sup>3</sup>. El Romanticismo se propuso ser lámpara<sup>4</sup>: lámpara que ilumine las zonas oscuras, lo hasta entonces apenas entrevisto, y presentando bajo la nueva luz del Yo la realidad de sombras, redescubrirla toda. En hermandad con esa intención Hegel postula como supremo fin del arte el proceso de conocimiento del espíritu absoluto, y Novalis escribe que "*La Poesía es la representación del espíritu, del mundo interior en su totalidad*"<sup>5</sup>, lema de una nueva teoría lírica para la que el delirio resulta luminoso y la excentricidad enciende la poesía. La nueva epistemología nace de reconocer las limitaciones del entendimiento y de la razón, y prefiere por tanto las formas de conocimiento irracional: el sentimiento (como Rousseau, Fichte, Herder), la endopatía (como Herder), la fe (como

<sup>2</sup> En *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II, *El romanticismo* Madrid, Gredos, 1962. Vid. también "The Concept of Romanticism in Literary History", *Comparative Literature* 1 (1949), traducción española en René Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos* (selección de Sergio Beser), Barcelona, Laia, 1983, pp. 123-193.

<sup>3</sup> Zeitler no duda de que existían sádicos antes de Sade y paranoicos antes de Van Gogh, pero constata que todos estos artistas "al margen de la normalidad" se atenían en sus obras, durante el periodo anterior al romanticismo, a modelos definidos. Es difícil, por eso, investigar sobre los problemas psíquicos de los autores anteriores al XVIII y aunque, evidentemente, "los hombres no han esperado el romanticismo para tener un sistema nervioso sensible — explica Mario Praz parafraseando a Zeitler —, antes no lo manifestaban con tanta ligereza, había otros canales por los que podía hacer fluir —...— las inmundicias de su alma: en especial la confesión religiosa." Para Praz resulta enormemente relevante el que el desnudamiento del alma en la literatura haya comenzado precisamente en autores protestantes, a quienes sólo les cabe la confesión pública. Por contra, la iglesia católica entendía este análisis público del propio Yo como un gesto obscuro y peligroso, y se manifestó con ocasión de las primeras tentativas de desnudamiento romántico radical enemiga de aquellas impudencias. Así, la apertura del Yo, de las regiones hasta entonces oscuras, comenzó a fines del XVIII precisamente entre aquellos a quienes les estaba vedada la confesión, única vía hasta entonces disponible para dar cauce a los trastornos de la personalidad, a los desasosiegos, a los terrores de la subconsciencia. Praz, Mario; "La muñeca de Kokoschka", en *El pacto con la serpiente*, México, F.C.E., 1988, pp. 445-447.

<sup>4</sup> Meyer Abrams, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 108-109 y ss.

<sup>5</sup> En *Romantische Welt: Die Fragmente*, ed. Otto Mann, Leipzig, 1939, p. 313.

Fichte y también Herder)<sup>6</sup>, o el sueño (como Novalis, Jean Paul, Schubert<sup>7</sup> o Hoffmann)<sup>8</sup>. Friedrich Schelling, adalid filosófico de la primera escuela romántica, había expuesto la necesidad del arte moderno de recurrir al inconsciente:

"Desde hace largo tiempo se ha reconocido que en el arte no todo se hace con consciencia; que a la actividad consciente debe unirse una fuerza inconsciente, y que la unión perfecta y la correspondiente compenetración de ambas produce lo más excelso del arte. [...] allí donde se manifiesta [ese sello de la ciencia inconsciente], el arte comunica a sus obras, al mismo tiempo que una perfecta claridad para el entendimiento, esa realidad insondable que las hace semejantes a las obras de la naturaleza"<sup>9</sup>.

Lo cierto es que con la modernidad la literatura se convertirá en espacio abierto para la expresión del laberinto interior y, puesto que el sueño resulta magnífico procedimiento de buceo en la subconsciencia, las literaturas europeas se teñirán de contenidos oníricos buscando en estas abigarradas imágenes del sueño la mejor expresión para describir la intrincada selva del Yo Íntimo. Y si bien la mayoría de los mitos de la literatura romántica proceden de épocas anteriores, el

<sup>6</sup> Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981, 2 vols., p. 28.

<sup>7</sup> Novalis en *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801), los *Himnos a la noche* (1797) y sus escritos filosóficos; Jean Paul en *La magia natural de la imaginación* (1795), *Sobre el sueño* (1798) y *Ojeada sobre el mundo de los sueños* (1831); Heinrich von Schubert en *La Simbólica del sueño* (1814), y Hoffmann en muchos de sus relatos y novelas: *Los elixires del diablo*, *El puchero de oro*, *El magnetizador*, *La princesa Brambilla* y tantos otros...

<sup>8</sup> El fin último de estas investigaciones a través las regiones de lo infinito y lo irracional, era siempre el de lograr así la reconciliación del lado humano y del lado divino del hombre, volver a la unidad del paraíso primero al que nos referíamos al comienzo citando a Novalis: el poeta romántico experimenta la necesidad de sentir la unidad del cosmos, y por eso "busca su camino entre el sueño y la vida, [... en] una especie de equilibrio nuevo que sería natural y normal, — ya que la noche y el día, lo invisible y lo visible, tiene igual derecho a su atención y forman dos mundos complementarios, dos modos acordes de la realidad esencial —". Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México-Madrid, FCE, 1983 (2ª reimp), p. 13.

<sup>9</sup> Schelling, *La relación del arte con la naturaleza* (traducc. española de Alfonso Castaño Piñón), Madrid, Sarpe, 1985, p. 68. Vid. además Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der Romantik*, Tübingia, 1953, pp. 32-33.

mito del sueño y del inconsciente reciben "su primera expresión cabal" durante el Romanticismo<sup>10</sup>. Esto no quiere decir que en la literatura anterior no tuvieran ya los sueños un papel profundamente simbólico: desde la Biblia, y la más antigua tradición clásica<sup>11</sup>, o incluso en la tradición folklórica paneuropea<sup>12</sup>, el sueño, que debía leerse como alegoría llena de significado, ha servido para ponerse en contacto con la divinidad y recibir mensajes directamente de ella, muchas veces relativos a la predicción del futuro.

Pero al Romanticismo no sólo interesa esta función tradicional, de la que también hace uso con frecuencia<sup>13</sup>, sino que, de un lado emplea por primera vez esas imágenes oníricas para describir aquella

<sup>10</sup> Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción española de M. Monteforte Toledo, revisada por A. y M. Alatorre, México, F.C.E., 1954, p. 479. Explica además Béguin (pp. 25-30) cómo las teorías científicas sobre el sueño variaron de forma trascendental en la última década del siglo XVIII. El pensamiento de la Ilustración entendió que un mismo mecanismo cerebral articulaba el pensamiento y el sueño, quedando este como actividad inferior del espíritu; sin embargo, con Anton Josef Dorsch y Moses Mendelssohn se comienza a hablar de la ordenación subjetiva de las imágenes oníricas frente a la ordenación objetiva de las imágenes del pensamiento. Este cambio de planteamiento científico tuvo necesariamente una repercusión inmediata en las especulaciones filosóficas sobre el sueño, y ha de entenderse como el origen de toda la articulación filosófico-estética que recibió después con el Romanticismo de Jena. Béguin no considera sin embargo la importancia de la tradición místico-pitagórica, recuperada con entusiasmo por los románticos a través de la obra del renacentista Jakob Böhme, y que parte de las posiciones platónicas sobre el sueño. Para Platón, si durante el sueño el alma racional permanece alerta, puede "examinar por sí sola y pura, y esforzarse en percibir lo que no sabe en las cosas que han sucedido, en las que suceden y en las que están por suceder [...] es en este estado cuando mejor puede alcanzarse la verdad". Cit por E. Ruiz García, Introducción a Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Gredos, 1989, p. 23.

<sup>11</sup> Por ejemplo, en el canto XIX de la *Odisea*, (vv. 535-67) Homero explica a través de Penélope que existen dos tipos de sueños: los engañosos, que entran por la puerta de marfil, y los premonitorios, que entran por la puerta de cuerno y anuncian a los mortales las cosas que han de cumplirse en el futuro; *vid.* También *Iltada* (I 62ss. y V 148ss.) Tampoco se puede olvidar la importante tradición oniromántica en la que se sitúa el tratado de Artemidoro *La interpretación de los sueños*.

<sup>12</sup> A lo largo de toda la literatura medieval, y como resonancia literaria del culto al sueño, Dios se comunica con sus elegidos por la vía onírica. *Vid.* "PRESAGIO, VISIÓN, SUEÑO PREMONITOR" en E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 246-260.

<sup>13</sup> Por ejemplo, siguen teniendo un papel muy interesante en el género de la leyenda los sueños premonitorios de las embarazadas; baste recordar el caso de la becqueriana *Creed en Dios*. Y sueño premonitorio también conocido es el del Cid en la *Jura de Santa Gadea* de Hartzzenbusch.

realidad fantasmagórica que estaba empezando a descubrir, o para representar esa realidad que pretendía hacer extraña ("*para dar belleza al mundo hay que hacerlo extraño*", en palabras de Novalis)<sup>14</sup>. En segundo lugar amplía enormemente el ejercicio simbólico del mundo onírico, — que siempre había tenido —<sup>15</sup>. Y sobre todo, en tercer lugar, construye toda una mística del sueño: lo convierte en una vía de conocimiento 'mágico' que pone nuestra vida oscura en relación con la inmensa realidad presentida más allá del universo sensible con la que es capaz a veces de entrar en comunicación misteriosa mientras duerme. De manera que si, como dice Béguin al comenzar su libro "*Toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el Sueño y la vigilia*", el Romanticismo sería la edad de los sonámbulos al entender que "*no hay conocimiento <...> ni hay Poesía que no se alimenten en las fuentes del Sueño*"<sup>16</sup>.

El ya clásico título de Béguin estudia, partiendo de las bases filosóficas del fenómeno, todos los ricos matices que esta temática onírica tuvo en el romanticismo literario alemán y francés; sin embargo, el análisis que llevó a cabo es perfectamente extensible a todas las literaturas europeas de la edad, y en concreto en la literatura española podría ayudar no poco a determinar el valor que tuvieron en las letras de este periodo conceptos tan poco investigados como inspiración, imaginación o fantasía<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Las imágenes rescatadas de los sueños fueron fértil campo de experimentación para la naciente literatura fantástica; baste recordar aquella frase de Dardo en su artículo "Edgar Poe y los sueños": "*lo fantástico no es precisamente lo onírico, pero lo contiene*"; cit. por J. Olivio Jiménez en su ed. de Darío, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 91-112.

<sup>15</sup> Y así afirma C. Bousoño (*Épocas literarias, op. cit.*, pp. 29 y ss.) que el Simbolismo y el Impresionismo fueron la culminación del proceso iniciado por el Romanticismo con la definición del símbolo como fundamental concepto retórico.

<sup>16</sup> Béguin, *El alma romántica, op. cit.*, pp. 11 y 486.

<sup>17</sup> Leonardo Romero Tobar viene trabajando precisamente en torno a estos conceptos y en su Artículo "Bécquer, fantasía e imaginación", (*Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, Ejea de los Caballeros, Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 171-189) insiste precisamente en la necesidad de investigar más a fondo la evolución de los valores semánticos de tales términos en la poética romántica. *Vid.* además su "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, vol. II, pp. 581-593. Sobre la trayectoria del

En España, asociada a la nueva sensibilidad y a la crisis del pensamiento racional, se había introducido en la literatura, ya durante el último tercio del siglo XVIII, aquel gusto por los escenarios nocturnos, los fantasmas y las visiones, lo funeral y melancólico que ha llevado a Sebald a defender la existencia de un romanticismo español en el XVIII, pionero en Europa<sup>18</sup>.

Los sueños habían comenzado su carrera protagonista en la lírica acompañando la musa noctámbula de la última Ilustración; acogida a su sombra se prefiguran ya algunas de las imágenes de aquella posterior mística nocturna que entendiera la noche como vía de ascensión hacia el Íntimo encuentro con el Absoluto<sup>19</sup>, aunque con el Romanticismo esas mismas imágenes adquirirán un significado místico y trascendente que no poseen aún en esta etapa de gestación. Meléndez Valdés tiene abundantes títulos de canto a la soledad de la noche, como aquella "Oda IV. A la mañana, en mi desamparo y orfandad" donde ruega a la "noche pavorosa" su pronta vuelta, pues "a un mísero la luz siempre fue odiosa." Y en la "elegía moral II. A Jovino: el melancólico", cuando todos duermen, al poeta sólo le es dado el extravagante ensueño, tierra de nadie en la que el alma atisba sus propios abismos en un proceso de rarificación de la realidad interior; mientras, la conciencia, testigo incómodo, advierte la intimidadora soledad de ese espacio inexplorado:

"Cuando la sombra fúnebre y el luto  
de la lóbrega noche el mundo envuelven  
en silencio y horror, cuando en tranquilo  
reposo los mortales las delicias

concepto de fantasía y sobre todo su evolución en el paso del clasicismo al Romanticismo es también imprescindible el trabajo de Guillermo Serés, "El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca", *Anales de Literatura española Universidad de Alicante*, nº 10, (1994), pp. 207-236, y en especial, las pp. 225-232.

<sup>18</sup> En *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos, 1974, *Trajectory del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, por citar sólo títulos de libros.

<sup>19</sup> "Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schoss", (La noche se transformó en poderoso seno de las revelaciones), Novalis, *Hymnen an die Nacht*, ed. de H. Pfothner, Goldmann Verlag, Ausburg, 1994, p. 23.

gustan de un blando saludable sueño,  
tu amigo solo, en lágrimas bañado,  
vela, Jovino, [...]"<sup>20</sup>

El poeta como único vigilante en la noche, al que en su tormentoso desvelo le es negada la paz del sueño conciliador, seguiría siendo tópico recurrente en la posterior lírica romántica; sin embargo, después que el *Sturm und Drang* revelara la genialidad del artífice literario, la expresión más elaborada para marcar la individualidad del genio, y que sustituirá a esta oposición tradicional 'mundo dormido/ poeta en vela', prefiere diferenciar el sueño mostrenco de la mayoría, simple descanso para el cuerpo, del sueño prolífico y visionario, elevador del espíritu, que conduce al encuentro trascendente, y que a veces no se distingue de la vigilia porque es en sí un vigilar del espíritu en el espacio onírico<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Cit. por la antología de Rogelio Reyes Cano, *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 277-281. Es evidente que Meléndez aprovecha y transforma otro tópico de larga tradición: el del sufriente que ve transcurrir los ciclos cotidianos redoblando en cada amanecer y cada ocaso su dolor; compárense los versos citados y los que siguen:

"La rubia Aurora entre rosadas nubes  
plácida asoma su risueña frente,  
llamando al día; y desvelado me oye  
su luz molesta maldecir los trinos [...]  
La noche melancólica al fin llega,  
tanto anhelada: a lloro más ardiente,  
a más gemidos su quietud me irrita.  
[...] y en vigilia odiosa  
me ve desfallecer un nuevo día,  
por él clamando detestar la noche",

con los conocidos del soneto de Lotario en el *Quijote* (I, XXXIV): "En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales, /...", que a su vez son imitación de Petrarca (en especial soneto CCXVI, pero también CLXIV, Sextina XXII y Canción L). La oda de Meléndez "A la mañana, en mi desamparo y orfandad" aún muestra de forma más evidente las huellas de la imitación de Cervantes: "Mientras tú, amiga noche, los mortales / regalas con el bálsamo precioso de tu suave sueño, / yo corro de mis males / la lamentable suma; y congojoso / de miseria en miseria me despeño, [...]". Además de en Cervantes pudo inspirarse Meléndez en otros poetas de Siglo de Oro que también adaptaron el lugar de Petrarca (entre otros Francisco de la Torre, Juan de la Cueva, Figueroa, Lope y Quevedo).

<sup>21</sup> "Ya Homero distinguía entre sueños con significado y engañosos, y el Antiguo Testamento entre sueños enviados por Dios y sueños falsos, y los libros de sueños de la antigüedad clásica conocían sueños "naturales" y "sobrenaturales", distinción que se mantuvo en la Edad Media y hasta en el Barroco." Frenzel, "Presagio, visión, sueño

Todavía para Meléndez el viaje solitario en los dominios de la noche se entiende, a la manera clásica, como síntoma de la enfermedad del melancólico; una enfermedad de la razón para la que después pedirá remedio.

“[...] en] mi tierno pecho  
 [...] su hórrido trono alzó la oscura  
 melancolía, y su mansión hicieran  
 las penas veladoras, los gemidos,  
 la agonía, el pesar, la queja amarga,  
 y cuanto monstruo en su delirio infausto  
 la azorada razón abortar puede. [...]  
 ¡Ay! ¡si me vieses! ¡ay! en las tinieblas  
 con fugaz planta discurrir perdido,  
 Bañado en sudor frío, de mí propio  
 huyendo, y de fantasmas mil cercado!”

Si se acepta la frontera que marca Hoffmeister para la Ilustración (“mientras los clásicos distinguen conscientemente el parecer de la realidad, en la obra de arte romántica las fronteras se diluyen”)<sup>22</sup>, se debería entender que Goya y sus coetáneos vivieron aún el mundo conceptual anterior al Romanticismo. Todavía en “Mi paseo solitario de primavera” de Cienfuegos la pérdida de la razón se traduce como enfermedad del alma que entorpece la capacidad sentimental y pervierte la virtud: “Nublada su razón, murió en su pecho / su corazón: [...]”<sup>23</sup>. Aun cuando en su poesía se elaboraron las primitivas

premonitor”, en *Diccionario*, op. cit., p. 246. La tradición romántica alemana también había distinguido ya entre “die verschlafene Zufriedenheitsidylle des Philisters” (la adormecida felicidad idílica de los filisteos), y la inquietante aventura del sueño romántico. Vid. Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, p. 416. Las citas sobre el sueño de poetas románticos españoles que aparecerán a lo largo del trabajo, se referirán a este sueño singular y diferenciador.

<sup>22</sup> “Während die Klassik Schein und Wirklichkeit bewußt auseinanderhielt, verwischen sich ihre Grenzen im romantischen Kunstwerk”, en *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, Metzler, 1980, p. 133.

<sup>23</sup> También se da la correspondencia entre razón y corazón en “A un amigo en la muerte de un hermano”: “la razón es muda, / helase el corazón”, *Poesías*, ed. de J.L. Cano, Madrid, Castalia, 1980, pp. 136-140.

versiones de muchos lugares comunes del romanticismo, para Cienfuegos, por lo general, el sueño sólo ofrece “mentidas imágenes”, “simulacros fantásticos”, “mentida ilusión”, “mentida magia”<sup>24</sup>. Pero a pesar de ello, Cadalso en sus *Noches*, Goya en los *Caprichos*, Meléndez en su desvalida pesadilla, Cienfuegos en su desconfianza, y valiéndose de una intención digna del pensamiento ilustrado<sup>25</sup>, ensayan por primera vez y quizá sin propósito consciente, la eficacia del absurdo onírico como concepto estético, aunque sin aprovechar sino muy someramente el vigor del sueño como estado de inspiración y depósito de imágenes<sup>26</sup>.

Tardarán sin embargo en aceptarse la luz de lo irracional y los efectos de la lámpara: todavía en el año de 1817, la *Crónica científica y literaria*, aquel baluarte periodístico desde el que José Joaquín de Mora arremetiera contra los desmanes de la nueva literatura sin reglas, incluye un artículo titulado “Del influjo de la imaginación y de las pasiones en el entendimiento”, que desprestigia la fantasía como fórmula epistemológica literaria, pues “si el espíritu se deja dominar con demasía por la imaginación, está expuesto a formar extrañas y ridículas asociaciones”<sup>27</sup>, esto es, asociaciones delirantes como las de los sueños, que en todo resultarían contrarias al buen gusto en la literatura.

<sup>24</sup> “A un amigo que dudaba de mi amistad...”, ed. cit., p. 123, y “En la ausencia de Cloe”, p. 145.

<sup>25</sup> La declaración de propósitos de Goya al frente de sus *Caprichos* “podía haberse sacado del prólogo que escribió Feijoo para su Teatro crítico, pues es idéntico el intento de los dos autores y hasta su manera de explicarlo”. E. Helman, op. cit., p. 50. Sin embargo, Helman apunta una segunda intención, íntima e inconfesable: “Al dibujar y grabar las depravadas costumbres y ridículas supersticiones de sus contemporáneos, confiesa sus propios vicios y preocupaciones, odios y terrores, logrando de este modo liberarse de ellos.” Ibid. p. 152.

<sup>26</sup> Fue muy interesante y colmada de sugerencias a este respecto la conferencia del profesor Rogelio Reyes Cano titulada “El mundo literario de Goya”, impartida en los últimos Cursos de otoño (septiembre, 1996) de la Universidad de Sevilla. Sobre la intención ilustrada de los *Caprichos* y la “ilustración mágica” ha tratado Luis Felipe Vivanco en *Moratin y la ilustración mágica*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 208 y ss. Y sobre el empleo del sueño como musa irracional en el XVIII, también Helman, op. cit., pp. 164-169, donde reconoce la importancia de la tradición quevedesca de *Los sueños* en la sátira social del siglo XVIII.

<sup>27</sup> L. Romero, “Bécquer, fantasía e imaginación”, op. cit., p. 175.

El cambio que sufrió el concepto de imaginación en la tradición occidental desde la idea mecánica de Kant<sup>28</sup> a la concepción orgánica de los románticos Fichte, Schelling, o Friedrich Schlegel, empezó a encontrar valedores entre los románticos españoles a partir de 1834 — según ha estudiado Leonardo Romero<sup>29</sup> —, y se fue abriendo camino durante varias décadas hasta llegar a su culmen en Bécquer.

El romanticismo español se estrenó con imágenes oníricas. Así lo entendieron al menos los muchos detractores de la moderna escuela cuando comenzaron a sentirse los primeros embates de su musa irracional: el crítico teatral del *Eco del Comercio*, romántico de pro, reproduce la que fue una de las injurias más habituales contra las primeras revelaciones de su secta:

“a algunos afamados escritores hemos oído decir que los románticos escribían sueños, y que como es muy fácil soñar, de ahí lo poco o nada que cuesta endilgar un drama”<sup>30</sup>.

A pesar de todas las censuras, la nueva epistemología subjetivista ha sentado ya las bases de la revolución romántica, condensada en el lema: “no importa el mundo, sino la impresión que me produce.” La realidad vale ahora sólo como productora de sentimientos y de

<sup>28</sup> Kant, aunque en la *Crítica de la razón pura* señalara los límites epistemológicos de la razón cerrando las puertas al conocimiento irracional (vid. Introducción, 3 y prólogo a la 1ª ed.), sentó sin embargo las bases del concepto moderno de creación literaria, primero al entender que el poeta representa en sus creaciones “Zweckmäßigkeit ohne Zweck”, arrumbando el *prodesse et delectare*; y segundo porque considera que el poeta crea siempre desde la inconsciencia. Cfr. G. Hoffmeister, *Deutsche und europäische...*, op. cit., pp. 114 y ss.

<sup>29</sup> *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 97-8. Aunque el mismo Romero Tobar señala que puedan rastrearse ejemplos anteriores, como en el artículo de Blanco White publicado en 1824, “Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles”, donde leemos se acepta ya “que la mente humana es capaz de impresiones independientes del universo físico, y de una existencia en que ni el Tiempo ni el Espacio tienen parte ni influjo, es una de las ideas, aunque vagas, grandiosas, que flotan en la imaginación, como si fuesen barruntos del mundo invisible que nos espera”. (En *Antología*, ed. de V. Llorens, Barcelona, Labor, 1971, pp. 214-6; vid. además, Romero Tobar, “Sobre Fantasía e imaginación”, op. cit., pp. 590-593.)

<sup>30</sup> *Eco del comercio*, Madrid, 3 de octubre de 1836, nº 837, pág. 1. “Teatro del príncipe. / Noche del 1º de octubre.” reseña a *Margarita de Borgogna* de A. Dumas (en versión francesa *La Tour de Nesle*).

sensaciones intransferibles<sup>31</sup>, y los más elaborados productos del efecto subjetivo son los del particular e individualísimo universo onírico.

El duque de Rivas fue uno de los poetas románticos que más tempranamente acudieron al sueño en busca de extrañas inspiraciones. Del mismo año 1824 en que apareció el artículo de Blanco-White “Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles”<sup>32</sup> es su poema “El sueño de un proscrito”, una de las muchas composiciones que lloran la desventura del exilio, sino de tantos románticos españoles. El tratamiento del sueño es aún poco original y remite a la larga tradición del ensueño dulce que se desvanece al despertar el durmiente a la conciencia amarga de la realidad:

“¡Oh sueño delicioso  
que hace un momento tan feliz me hacías!,  
¡huyes y me abandonas inclemente [...]?...  
¡Ay!... Los fugaces cuadros que mi mente  
ha un instante en tus brazos contemplaba,  
los juzgué realidad, y mis pesares  
y mi destino bárbaro olvidaba;  
y ¿todo fue ilusión?... Vuelve halagüeño,  
Vuelve, ¡oh consolador, oh dulce sueño! [...]”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Friedrich Schlegel, y con él sus discípulos y seguidores del Círculo de Jena, entendían la subjetividad poética (“die Dichterische Subjektivität”), como la antípoda de la objetividad de la poesía clásica: en la cosmovisión de la poesía moderna se impone la visión del sujeto sobre la visión del objeto: “Gegenstand der dichterischen Darstellung ist nicht mehr die Welt der Wirklichkeit selbst, sondern das Verhältnis des Menschen zu ihr. In diesem menschlichen Subjekt und nur in ihm besteht ein Bewußtsein der Endlichkeit alles Wirklichen und ein Leiden an dieser Endlichkeit, ein Verlangen nach dem Unendlichen. [...] Was in der Poesie und in allen anderen Künsten erscheint, ist die Brechung der Wirklichkeitswelt an dieser Subjektivität, die an der Begrenzung durch das Endliche leidet. In diesem Sinne heißt es in der Vorschule: “Wir haben der romantischen Poesie im Gegensatz der plastischen die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben...” (Vorschule der Ästhetik in: Jean Paul, *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Eduard Berend, 11 Bd., Weimer, 1935, Bd. I, 111). Rasch, Wolfdiétrich (1989) “Die Poetik Jean Pauls”, en Hans Steffen (ed.) *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck, pp. 98-111.

<sup>32</sup> Vid. nota supra.

<sup>33</sup> Cit. por la ed. de Ángel Crespo, *El duque de Rivas*. Madrid, Júcar, 1986, p. 162.

El conocido tópico gozó de una importante revisión por el gusto neoclásico dieciochesco. Incluso el clasicista Hölderlin convertirá en máxima famosa este mismo motivo que aprovecha Rivas: "*El hombre es un dios cuando sueña, un pordiosero cuando reflexiona*". Ambos, Hölderlin y Rivas — nos referimos ahora a Rivas en este poema exclusivamente —, pertenecen a un mismo estadio en la evolución hacia la conversión del sueño en destino espiritual. Ambos son anteriores a aquella revolución romántica que entendiera el sueño como parte anímica consustancial con la vigilia. Todavía el mundo onírico se sigue presentando como ficción al margen de la vida, irreal e inútil ilusión fingida. Pero con la inmediata irrupción del Romanticismo, ese universo de quimeras se va a explorar minuciosamente, como un nuevo continente recién descubierto, cuya realidad mágica nos pertenece más íntimamente que la otra realidad material y falseada por la rutina. Se puede decir que el Romanticismo ha llegado a la literatura cuando el sueño y la realidad se confunden en una relación equívoca, cuando el sueño resulta ser verdadero y la realidad falsa, pero sobre todo cuando el sueño se convierte en itinerario nocturno que enriquece la visión diurna y, como quería Novalis, el poeta despierta a la vigilia colmado del maravilloso arsenal de experiencias recogido en su exploración onírica, arsenal que le servirá para acometer con ojos nuevos el mundo de los seres tangibles; en este proceso de anexión se cifra la clave de la reunificación del ser.

Y en España tal vez fuera Espronceda el primer poeta importante en cuya obra se agrietan las hasta entonces fronteras terminantes entre ensueños y realidades: los versos de *El diablo mundo* describen la trayectoria confusa de un Sueño, el Sueño del poeta que, perdida la conciencia entre aquellas visiones, se preguntaba al concluir el prólogo:

“¿Es verdad lo que ver creo?

¿Fue un ensueño lo que vi  
en mi loco devaneo?

¿Fue verdad lo que fingí?

¿Es mentira lo que veo?” (vv. 647-651)

El sueño que se ofrecerá a su mirada interior no es ya el plácido ideal fabricado por la mente como consuelo al desgraciado, según dictaba el tratamiento clásico de la materia y ocurría en el primer poema de Rivas: el Sueño de *El diablo mundo*, por el contrario, proviene de lo profundo de la realidad, y es esa realidad la que adquiere las formas caóticas y vertiginosas de lo onírico. El lector también puede preguntarse entonces si aquello que se presenta como sueño es tal, o si ese precipitado caudal de imágenes irracionales que fluye con los versos es la realidad disfrazada de sueño. El poeta duda de la veracidad de lo tangible (“¡Oh mundo encubridor, mundo embustero!”, v. 2146), y convierte el universo onírico en reveladora proclama de aquellas verdades que la materia esconde. Hemos llegado pues al núcleo de la doctrina romántica: el sueño puede ser más auténtico, llegar más lejos en el descubrimiento de la verdad del hombre y el mundo.

Es inevitable apreciar la cercanía entre esta idea y la concepción calderoniana de “La vida es sueño”, cuya lección efectivamente reasume Espronceda a la manera romántica y desarrolla en extensa glosa al final del canto I (vv. 1284-1315):

“Dicha es soñar, porque la vida es sueño,  
lo que fingió tal vez la fantasía,  
cuando embriagada en lánguido beleño,  
a las regiones del placer nos guía;  
dicha es soñar, y el riguroso ceño  
no ver jamás de la verdad impía;  
dicha es soñar, y en el mundano ruido  
vivir soñando y existir dormido.” (vv. 1292-1299)

Resulta muy significativa esta presencia calderoniana si recordamos que en Alemania, mucho antes que en España, los *Frühromantiker* consagraron a Calderón en la categoría más alta de genio literario, junto a Shakespeare y Cervantes<sup>34</sup>. Su “vida es sueño” fue adoptado

<sup>34</sup> La bibliografía sobre la afición calderoniana del Romanticismo alemán es abundantísima. Véanse por ejemplo: Herbert Becher, “The Reception of Calderón among the German Romantics”, *Studies in Romanticism* 20 (1981), pp. 437-460; W.



como lema por los inauguradores del Romanticismo, que interpretaron el entramado teológico de los símbolos calderonianos a la medida de su moderna filosofía: a su modo de ver, Calderón había sido el único capaz de traspasar el enigma del hombre hasta llegar a la glorificación de lo subjetivo y los misterios del mundo invisible<sup>35</sup>. Espronceda no necesitó ir a los trabajos alemanes para conocer a Calderón: pertenecía a su tradición literaria; y en *El diablo mundo*, como han estudiado Helmut Hatzfeld, Francisco Caravaca o Leonardo Romero<sup>36</sup>, las concomitancias con *La vida es sueño* son evidentes: el protagonista “*modifica su condición a raíz de dos sueños que obran en él un efecto de palíngenesia; en el canto I, el viejo Pablo despierta transformado en joven inocente después de un estado de sueños alucinatorios; en el canto V, Adán, soñando sobre el regazo de Salada, experimentará un cambio en el orden de sus deseos y sus apetencias.*” El sueño es, por tanto, barrera que separa dos estados de conciencia, y funciona así enfrentando “*la realidad material percibida por los sentidos y [el] refugio de la imaginación en el que se fabrican los deseos y se cobija la nostalgia*”<sup>37</sup>. Pero además, el mundo de la vigilia y el del sueño llegan

---

Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964; H. Juretsche, “El teatro español y el romanticismo alemán”, *Filología Moderna*, 6, (1965-6), pp. 59-73. Más títulos en G. Hoffmeister, *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 181ss.

<sup>35</sup> Especialmente amante de Calderón fue Hoffmann, que admiraba sobre todo su “*symbolische Darstellung des Übersinnlichen*”. Cfr. Hoffmeister, *España y Alemania*, *op. cit.*, p. 185. Resulta significativo que Castelar, en 1864 — esto es, durante la etapa más fecunda de los germanófilos “*posrománticos*”—, y bajo el pseudónimo de Leporello, incluye en el género fantástico *La vida es sueño* al lado de *Los sueños* de Jean Paul o los relatos de Gotee. (Leporello, “Reflexiones sobre la literatura con motivo de *El doctor Lañuela* por A. Ros de Olano”, *La Democracia*, 24 de abril de 1864, n° 97, “folletín”).

<sup>36</sup> Helmut Hatzfeld, “La expresión de lo santo en el lenguaje poético del romanticismo español”, *Anuari de l'Oficina románica* II, (1929), 271-336; Francisco Caravaca, “Las posibles fuentes literarias de Espronceda en *El Diablo Mundo*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 45, (1969), 271-325; Romero Tobar “Introducción” a Espronceda, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1986, p. LVII.

<sup>37</sup> La vigencia del tema “la vida es sueño” en la poesía romántica española fue prolífica: lo glosaron entre otros García Gutiérrez o Larrea, y años después Augusto Ferrán y Bécquer —que tituló uno de sus poemas “Es un sueño la vida”—, además de muchos otros poetas. De Ferrán son unas coplas que no costarían mucho esfuerzo conectar con algunos de los proverbios de Antonio Machado:

a cobrar entidad pareja y significación complementaria: el durmiente sigue sintiendo y viviendo en ese universo de los ojos cerrados<sup>38</sup>, como se describe en el canto VI de *El diablo mundo* al contemplar a la mujer dormida:

“turbios ensueños a su frente ansiosa  
vuelan tal vez desde su alma herida. [...] sus labios mueve y en su hermosa frente rasgos inquietos crúzanse en montón, cual detrás de la nube transparente sus rayos lanza moribundo el sol,” (vv. 5024-94)

El ensueño no representa aquí el goce de la huida, ni el mundo ficticio del ideal fantaseado: mientras duerme la dama su corazón y su mente permanecen en vigilia dolorosa. entendía Díez Taboada esa *nube transparente* como metáfora del velo fronterizo de los párpados cerrados, tras los que brilla la otra luz del trasmundo del Sueño, esa otra vida íntima, más secreta, que es sin embargo continuación del dolor de ésta<sup>39</sup>. En unos versos de *El estudiante de Salamanca* lo había expresado Espronceda explícitamente:

---

“Yo no sé dónde he leído  
que toda la vida es sueño;  
y para ver si es verdad,  
a solas vivo despierto.  
A solas vivo despierto,  
y he sacado la consecuencia  
que por la noche se vive,  
y que de día se sueña.”  
“Mira si he soñado cosas  
en esta noche pasada,  
que he soñado que era un sueño  
aun lo mismo que soñaba”

<sup>38</sup> Aristóteles distingue en *De Anima* (421b) al hombre de los animales de ojos duros, sin párpado; para él esa membrana permite no sólo proteger el iris, sino también recluirse en la oscuridad del pensamiento interior o del sueño, espacios en los que organiza sus recuerdos, aprende de las cosas y de sí mismo y memoriza lo observado fuera de los límites de su vista. Así, el trasmundo de los ojos cerrados es la profundización del conocimiento visible.

<sup>39</sup> Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las “Rimas” de G.A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965, p. 78.

“Y en aquel otro mundo, y otra vida,  
 mundo de sombras, vida que es un sueño,  
 vida, que con la muerte confundida,  
 ciñe sus sienes con letal beleño;  
 mundo, vaga ilusión descolorida  
 de nuestro mundo y vaporoso ensueño,  
 son aquel ruido y su locura insana,  
 la sola imagen de la vida humana.” (vv. 1277-84)

Si la epistemología sensista de la Ilustración hizo creer durante un tiempo en la veracidad de las imágenes percibidas por los sentidos, el afán trascendente del Romanticismo invalida los límites del conocimiento que trazara la filosofía de Locke y por eso ahora la “dudosa visión”, el “vago fantasma” de *El estudiante de Salamanca* es la representación de la más alta verdad, la de la experiencia trascendente; mientras, lo real objetivo se esconde en sombras, en densas tinieblas, en noche sin luz. Y el hombre deberá atender con más esmero a aquellos mensajes venidos de lo irracional que al universo tangible, sensible e insignificado.

Este otro gran poema de Espronceda trazará una geografía igualmente onírica e irracional, mundo nocturno y región del caos que semeja una narración pesadillesca. El genio exaltado de ese Romanticismo de raigambre francesa quiso romper los moldes de la armónica cosmovisión clásica, y esa misma exaltada violencia que le llevara a las formas revolucionarias en política, le empujó en literatura a servirse de la imaginación irracional, proscrita por turbulenta y tenebrosa hasta entonces, asociada a la enfermedad y la enajenación insana, que pasa de ser “la loca de la casa” — como la llamó Santa Teresa — a emperadora del arte y, en rango de demiurgo, guiará a Espronceda en la construcción de esta cosmogonía onírica de imágenes incoherentes. Así, la Salamanca del poema es una reconstrucción surrealista, en palabras de Romero Tobar, “de la más pura alucinación onírica”<sup>40</sup>:

<sup>40</sup> Romero Tobar, Introducción a Espronceda, *Obras Poéticas*, op. cit., p. XLVII. Paul Illie había tratado con anterioridad estos motivos esproncedianos en su trabajo

“Y otras calles, otras plazas  
 recorre y otra ciudad,  
 y ve fantásticas torres  
 de su eterno pedestal  
 arrancarse, y sus macizas  
 negras masas caminar,  
 apoyándose en sus ángulos  
 que en la tierra en desigual  
 perezoso tronco fijan; [...]   
 mientras en danzas grotescas  
 y al estruendo funeral  
 en derredor cien espectros  
 danzan con torpe compás” (vv. 962-989)

También el impío Montemar duda de la realidad de sus visiones: a veces las atribuye a los vapores del vino de Jerez generosamente consumido, a veces a un confuso estado de letargo:

“[...] duda si duerme,  
 si tal vez sueña o está  
 loco, si es tanto prodigio,  
 tanto delirio verdad,” (vv. 1022-1025)

Lo que ve ante sus ojos

“todo vago, quimérico y sombrío,  
 edificio sin base ni cimiento,  
 ondula cual fantástico navío”

Y tiene razón en la incertidumbre, porque en el espacio nocturno que recorre se da ya la superposición de los dos mundos, el de la vigilia y el del sueño, a la manera de una doble existencia; y precisamente el error que comete Montemar es el no traducir en signos inteligibles las

“Espronceda and the Romantic Grotesque”, *Studies in Romanticism*, XI (1972), pp. 94-112.

imágenes que le va prestando su recorrido irreal, no saber descubrir en ellas el mensaje trascendente o no querer prestarle atención. Ciego en su materialismo salvaje, Félix de Montear no reconoce en el sueño el profundo retorno del alma a sí misma que definió Henrich Steffens<sup>41</sup>. Y sin embargo, no puede finalmente sino dejarse arrastrar por ese vértigo angustioso, despeñarse en el laberinto de imágenes, sonidos,

“hombres, mujeres, todos confundidos, [...] que con asombro estúpido le miran y en el perpetuo remolino giran.” (vv. 1337-40)

En conclusión, en Espronceda el sueño se presenta aderezado de toda la rica simbología trascendente de la teoría onírica de Novalis; es el primer poeta de la tradición romántica española que supo hacer tan admirable uso de las oposiciones entre luces y sombras, de superposiciones entre imágenes irracionales y tentativas de iluminar las zonas oscuras de la contingencia; el primero en ser consciente de la capacidad privilegiada que posee el poeta para interpretar el mundo gracias a su íntimo contacto con las regiones misteriosas del sueño<sup>42</sup>; también el primero en hacernos girar como en torbellino vertiginoso a través de raudas visiones oníricas y pesadillescas. Y sobre todo en su obra se mostrarán también algunas de las escasas descripciones de ensueños de la nuestra literatura decimonónica: los ensueños del rey Rodrigo en el fragmento II de *El Pelayo*, que se metamorfosean veloces del horror de la pesadilla a la visión amorosa y de nuevo al feroz delirio plagado

<sup>41</sup> *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft* (1806), en *Die deutsche Literatur. Text und Darstellung*, ed. de H.J. Schmitt, Stuttgart, Reclam, 1974. Schelling había explicado antes que toda vida consciente no es sino una potenciación de lo inconsciente, esfera en la que se desarrollan las raíces de nuestro proceder. Hoffmann lo desarrollaría en su relato *Elementargeist*. Cfr. Kluckhohn, *Das Ideengut*, op. cit., p. 19.

<sup>42</sup> Vid. el fragmento “El ángel y el poeta” y cfr. Isabel Román Gutiérrez, “Sobre *El diablo mundo* de Espronceda”, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, (1988), pp. 739-761, en concreto, p. 757.

de monstruos<sup>43</sup>; o la transformación también prestísima de los ensueños del reo condenado a muerte<sup>44</sup>.

Con posterioridad a Espronceda, en el Rivas maduro el sueño cobrará la función mística que le asignó la teoría romántica llegando a confundirse con la realidad para cargarse de un sentido simbólico trascendente. En la “Fantasía nocturna” de 1846 el poeta contempla la noche, y sintiéndose el único ser vivo y vigilante de su esfera, se transporta místicamente a un espacio onírico que es trasunto esotérico de la primera realidad visible:

“Sentí aquel estupor indefinible,  
la conmoción sin nombre, vaga y fría,  
que da la soledad so un apacible  
cielo, después de sepultado el día.  
Y llegué a imaginar que el globo helado  
desierto no albergaba otro viviente  
más que yo; y afligido y aterrado

<sup>43</sup> “Mas luego el sueño se trocó en su mente,  
y amantes dichas disfrutar figura  
en brazos de Florinda dulcemente  
entre flores, aromas y frescura.  
Y cuando más su corazón consiente  
que estrecha la deidad de la hermosura,  
se halla en los brazos de Julián fornidos  
ahogándole a su cuello retorcidos.”

Y poco más adelante Julián se convierte en “fiero dragón trilingüe” que “le enrolla, anuda, oprime y sofoca” hasta que siente que está a punto de morir “falto de aliento”. (vv. 161-185)

<sup>44</sup> Que primero

“en un mundo de tinieblas  
vaga y siente miedo y frío,  
y en su horrible desvarío  
palpa en su cuello el dogal;  
y cuanto más forcejea,  
cuanto más lucha y porfia,  
tanto más en su agonía  
aprieta el nudo fatal. [...] O ya libre se contempla,  
y el aire puro respira,  
y oye de amor que suspira  
la mujer que un tiempo amó, [...]”

Cit. por la ed. de R. Marrast, *Poesía Épicas y fragmentos líricos*, Madrid, Castalia, 1984, p. 233.

volar ansiaba al cielo refulgente. [...] Convulso y en temblor deshecho, helado, erizado el cabello de mi frente, y de un viento fortísimo azotado, que abortaron las nubes de repente, olvido donde estoy. Que existo dudo; la vista ciega en las tinieblas giro, la boca abierta, pero el labio mudo, y espectros vagos, que me cercan, miro. Y siento que mis plantas humedece fango de sangre, que la cumbre aquella que a mis trémulos pies asiento ofrece, y que vi al claro sol tan verde y bella, es un montón de huesos corroídos [...]."<sup>45</sup>

Todo este espectáculo apocalíptico en que se ha ido metamorfoseando la clara noche inicial es el resultado del proceso onírico de recreación, de redescubrimiento de la realidad. Rivas ha viajado al interior del sueño para desenmascarar con su lámpara poética el auténtico rostro del orbe, esa enorme tumba devorada por gusanos que es nuestra existencia. Y no es este poema el único en que Ángel de Saavedra explora en itinerario onírico el interior del yo. En "La aparición de la Mergellina" vuelve a internarse en la mística del sueño para alcanzar las ignotas regiones interiores. El "empañado cristal", metáfora romántica del ensueño, le lleva a observar con los ojos interiores la noche y la playa, y mientras lo hace

"se cambia mi existencia en tal contemplación, que arrebatada con mágica influencia mi alma a ignota región."<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *El duque de Rivas*, ed. cit., pp. 202-6. Compárese con Novalis, *Hymnen*: "Fernab liegt die Welt — in eine tiefe Gruft versenkt — wüst und enigmas ist ihre Selle. In den Sayten der Brust weht tiefe Wehmuth." (ed. cit., p. 9)

<sup>46</sup> *El duque de Rivas*, ed. cit., pp. 189-193.

El tradicionalismo de Rivas y sus reservas frente a las posibilidades ilimitadas de la aventura en el trasmundo, se manifiestan en otra serie de poemas donde deja explícita su duda y sus reparos morales a franquear en solitario buceo los límites de lo contingente:

"[...] Destrozado el corazón,  
el alma en pedazos rota,  
juzga, ¡oh alucinación!,  
que es verdad otra ilusión  
que descubre más remota. [...]  
Y sólo ve una luz, luz que le aterra,  
y alumbra el "hasta aquí",  
que trazó Dios en la infelice tierra  
a nuestra inteligencia baladí. [...]"<sup>47</sup>

La promesa de acceso, aunque parcial, al mundo de lo trascendente a través del sueño no dejaba de ser una de las formas de transgresión que fomentó la rebelión romántica (y precisamente, uno de los argumentos más significativos de la *Novelle* romántica es el castigo que las fuerzas sobrenaturales infringen al osado invasor del trasmundo esotérico<sup>48</sup>). No es por tanto de extrañar la vacilante postura del tradicionalista duque de Rivas, atraído de un lado por esa

<sup>47</sup> "Meditación" (1844). Ed. cit., pp. 185ss. Pueden encontrarse más ejemplos:

"[...] ¿Quién lo sabe? Nuestra mente no es nuestra. Vuela, medita, se encumbra, se precipita a impulso oculto obediente que la contiene o la incita. [...]"

"La primera vez que vi a M.B." (1844). Ed. cit., pp. 180-1.

<sup>48</sup> Véanse, entre los ejemplos alemanes más conocidos: Hoffmann, *Ritter Gluck, Der goldene Topf, Klein Zaches genannt Zinnober*; Tieck, *Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Die Elfen, Eichendorf, Die Zauberei im Herbste*, etc. Ana González Salvador ("De lo fantástico y la literatura fantástica", *Anuario de Estudios Filológicos* VII, Cáceres, 1984, 197-226) extiende esta voluntad de transgresión a toda la literatura fantástica nacida con el romanticismo; y M. Trancón Lagunas ("Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña", *Lucanor* 9, mayo 1993, 91-117) incluso investiga la censura por la que se vieron limitadas las narraciones fantásticas, advertida en ellas esa intención de romper el orden moral y social.

subyugante posibilidad de trascendencia, y cauto sin embargo al intuir lo heterodoxo de la fórmula.

En los años en que esto escribía Rivas, Zorrilla se había hecho ya con el trono de la lírica española, al menos al entender de los muchos lectores que con pasión le veneran. Zorrilla hizo también empleo del sueño acomodándolo a su genio particular, de talante más pictórico y sensitivo que metafísico; y quizá su tratamiento más característico del mundo onírico sea el de la presentación de la realidad con aspecto pesadillesco. En cierto sentido similar a Espronceda, pero sin su altura simbólica, Zorrilla usa como recurso escenográfico torbellinos de fantasmagorías de evidente origen onírico<sup>49</sup>. A lo largo de su dilatada obra recurrirá con frecuencia a estas vívidas metamorfosis de lo inanimado; por ejemplo su descripción del interior de la catedral de Burgos durante una tarde de tormenta se semeja a la que Espronceda hiciera del templo macabro en donde se cumplió al fin la venganza contra Montemar:

“Tórnanse a su fulgor los rosetones  
ojos de leviatán que parpadean:  
la labor de hojarasca canelones,  
reptiles que en los muros culebrean;  
las capillas profundas, panteones  
donde libres los muertos se pasean:

<sup>49</sup> “Cada puerta ojival cóncava y hueca,  
entre su red de góticas labores  
una osamenta descarnada y seca  
dibuja entre fantásticos colores.  
Cada verja una hilera de esqueletos,  
cada capilla un antro de vampiros,  
que columpian y doblan los objetos,  
que lanzan ayes, cantos y suspiros.  
Cada ventana una abrasada boca  
que, abierta en espantosa carcajada,  
apenas el relámpago la toca  
respira una sulfúrea llamarada”  
Ed. de Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Santarén,  
1943, p. 206.

las ventanas de vidrios losangeados,  
hornos de salamandras atestados.[...]”<sup>50</sup>

La dimensión de Zorrilla es puramente formal, escenográfica, y queda ajena a aquella visión trascendente que requeriría una confusión entre el mundo del Sueño y el de la realidad que no se da en sus versos sino en contadas ocasiones. Pero su reconocida maestría de pintor colorista ensayará en ocasiones esa realidad rarificada por el proceso Onírico, por la que se llega a perder la conciencia de si habitamos el mundo de los vivos o de los durmientes<sup>51</sup>. El poeta, como en su conocida composición “La noche y la inspiración”<sup>52</sup>, descubre la capacidad del Ensueño para percibir en el delirio fantasmas y seres aéreos, misteriosos entes que se esconden a la luz y que surgen en las fantasías nocturnas para alimentar de extrañezas la inspiración. En *El álbum de un loco*, incluyó la “Epístola dedicatoria a don Cayo Quiñones de León”, donde se preguntaba:

“[...] ¿Quién conoce la faz de esas quimeras  
que en su vacío temerosas se alzan,  
vuelan, caminan, ruedan, desaparecen,  
giran, voltean, gesticulan, danzan,  
se aglomeran, se esparcen, se confunden,  
se iluminan, se encogen, se dilatan,  
ya sobre alas de dragón se ciernen,  
ya del techo se cuelgan con sus garras,  
ya se hunden a través de los espejos,  
ya surgen a través de las mamparas,  
ya en nuestra faz ingravidas se posan,  
y huyen por fin ante la luz del alba?”

A la llamada de aquellas quimeras nocturnas despierta el corazón del poeta que en consonancia con ellos responde con el eco de sus versos y

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>51</sup> Sobre la posible lectura de Hoffmann por Zorrilla y su intención de imitar los mundos oscuros del alemán, vid. Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Juan March-Castalia, 1979, pp. 425-438.

<sup>52</sup> Ed. de N. Alonso Cortés, p. 119.

se deja guiar por el extraviado cántico de esas sirenas irracionales, como sucede en el poema "Vigilia", donde convoca a los

"[...] fantasmas de la noche umbría,  
de negros sueños multitud liviana,  
que columpiados en la niebla fría  
fugitivos llamais a mi ventana. [...] al son de vuestras vagas voces  
siento otra voz que me repite insana  
dentro del corazón ecos veloces,  
ecos que murmurais a mi ventana."<sup>53</sup>

Esos fantasmas nocturnos que a Zorrilla le musitan en ininteligibles murmullos y cuyas voces se convierten en la voz de la inspiración, debieron rondar prolíficos durante nuestro Romanticismo, pues son muchos los vates que por aquellos mismos años sintieran durante la noche y en vecindad con sus espectros el trato de las musas. O ya no de las musas, pues otros entes han ocupado el lugar de las clásicas cantoras: entes misteriosos y semidivinos, procedentes de un más allá inédito y que se reúnen con el poeta en la cercanía de la noche, en las puertas del trasmundo, en la mirada interior del sueño y del ensueño, y le traen mensajes del arcano que sólo él podrá descifrar. Muchos nocturnos versificadores se sintieron vestidos de ese papel de intermediarios entre la divinidad y el resto de los hombres, encargados de su embajada, como José Amador de los Ríos en su poema "La inspiración"<sup>54</sup>:

"Ven, divina inspiración,  
consuélame en la agonía,  
derrama en mi corazón  
tu balsámica ilusión  
antes que aparezca el día.[...]"

<sup>53</sup> *Semanario Pintoresco español*, 1839, n.º 24, pp. 188-9.

<sup>54</sup> Lo publicó primero en *El Guardia Nacional* de Barcelona, el 27 de junio de 1838, Después en *El Cisne* del 2 de sept. de 1838, n.º 14, p. 161.

y sobre mi turbia sien  
extiende por una vez tu velo"

La inspiración — a la que llama "reina de los sueños" — se instala en la "turbia sien" del sueño como el roce de un velo ante los ojos, a través del cual cabe observar esa otra realidad "velada", de contornos imprecisos y significación mágica. Son frecuentes en la poesía romántica las metáforas o comparaciones con elementos ópticos distorsionantes: cristales, lentes, velos, espejos, prismas<sup>55</sup>, con los que la vista del poeta-hechicero cruza las puertas del más allá y brinda a los gentiles el espectáculo fascinante que a su mirada se ofrece. El propio ojo romántico se convirtió, recuperando viejas supersticiones emparentadas con la tradición alquímica, en órgano mágico y agente de poderosas transformaciones: "ver", en el contexto romántico, deja de ser una acción receptiva para cargarse de fuerza activa transformadora. El ojo se vuelve "*schaffendes Werkzeug*", instrumento creativo. Y cuando las miradas "centellean", "refulgen", "arden", "penetran", "hieren" y "brillan encendidas", no se trata siempre de reflejar una amenaza, sino de manifestar esa fuerza superior de los ojos. Bajo su efecto las realidades del mundo exterior despiertan su alma dormida y avivan el espíritu en ellas aletargado: no es que el romántico les infunda vida, sino que bajo su mirada cobra aliento la íntima y secreta ánima que ya poseían: "*El mundo tiene una primitiva capacidad de venir a la vida a través mío [...] Yo tengo una primitiva tendencia y capacidad para animar el mundo*"<sup>56</sup>. Blanco-White recogió el testigo, probablemente a través de Coleridge, al afirmar que "el poeta se siente vivir y todo vive a sus ojos"<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> A esa especie de ojo de la Fantasía, llamó Mesonero "prisma seductor", ("El romanticismo y los románticos", *Escenas, Obras Completas*, II, ed. de Seco Serrano, BAE, vol. CC, p. 62), y cuenta cómo su sobrino, metido a autor romántico, escribe "aplicando al ojo izquierdo el catalejo romántico, que todo lo abulta, que todo lo descompone".

<sup>56</sup> "*Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden [...] Ich habe eine ursprüngliche Tendenz und Fähigkeit die Welt zu beleben*", Novalis, ed. cit., II, 554. Cfr. Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen*, op. cit., pp. 304-5.

<sup>57</sup> "Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles", ed. cit., p. 173.

Pero es especialmente el ojo abierto al trasmundo de la ensoñación el que desciende más ágil al abismo de la última verdad del Yo; como escribe el sevillano Montadas sobre su delirante insomnio "A una hija de la isla de Cuba":

"Tiendo la vista en torno, y sólo veo  
tristeza, oscuridad; entro en mí mismo,  
y con horror el porvenir yo leo  
de mi suerte infelice,  
miro a mis pies el tenebroso abismo  
y mi alma entonces su vivir maldice"<sup>58</sup>

Y si el ojo ni los velos no bastaran, quedaban las drogas: aunque el opio apenas hacía acto de presencia en la lírica española, el alucinógeno beleño, — que tan oportunamente rima en nuestro romance castellano con "sueño" — es ingrediente redundante en estos poemas de inspiración irracional<sup>59</sup>. Juan Nicasio Gallego, en su elegía

<sup>58</sup> Publicado en *La Alhambra*, II, nº 32, 19 de enero de 1840, p. 381. Como me señaló el profesor Romero Tobar, el tema de estos versos no queda lejos de los que Meléndez dedicara a Jovino en la famosa oda ("*Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor o tedio amargo*"). Sin embargo, en el caso de Moncada, el verso "entro en mí mismo" consigue marcar una frontera consciente entre el mundo exterior y el interior, seno por excelencia de aquel delirio, que no se señala en ningún lugar del poema dieciochesco. Podría entenderse esta escisión de espacios objetivo y subjetivo como un rasgo de la modernidad del poema de Moncada en relación con el de Meléndez.

<sup>59</sup> Es el beleño prácticamente la única droga que se hizo habitual en la literatura española romántica, especialmente en la lírica. En España la afición a las drogas no alcanzaría nunca las dimensiones de otros países, donde se recurría a todo tipo de extraños métodos para fomentar las pesadillas que proporcionaban tan rico material literario: Fuseli comía carne cruda y Radcliffe cargaba su estómago durante la cena con alimentos pesados. Más sofisticado, el opio tenía esa capacidad de la sinestesia, decía Baudelaire, de reunir sensaciones remotas entre sí, de descubrir las relaciones misteriosas entre distintos elementos, y su consumo entre famosos escritores románticos está bien atestiguado. Cfr. Mario Praz, "El opio y los poetas", en *El pacto con la serpiente*, op. cit., pp. 421-5. Sí llegó, sin embargo, hasta nosotros algo del interés por aquellos exóticos productos capaces de transportar al consumidor a impostores paraísos fabricados por la alucinación: de hecho se difundió también, a través de la prensa, el falso parentesco entre el opio y los alucinógenos. Un ejemplo es el Artículo "Placeres del opio" publicado en la revista *La Alhambra* del 2 de febrero de 1840, nº 34, p. 409, donde se puede leer: "[Los adictos] Son desdichados y están lánguidos hasta el momento en que llega la hora de tomar su dosis diaria; pero no bien empiezan a sentir la influencia del opio, todas sus facultades aletargadas se

patriótica "El día dos de mayo", convoca a la noche y la droga narcótica como hierofantes de la inspiración:

"Noche, lóbrega noche, eterno asilo  
del miserable que esquivando el sueño  
profundas penas en silencio gime,  
no desdeñes mi voz: letal beleño  
presta a mis sienes, y en tu horror sublime  
empapada la ardiente fantasía,  
da a mi pincel fatídicos colores,[...]"<sup>60</sup>

Nicomedes Pastor Díaz titula "Mi inspiración" una composición lírica en la que narra un viaje onírico al encuentro del genio de la poesía. Iniciado su recorrido místico en la soledad absoluta de la noche, junto al océano violentado por la tormenta,

"[...] el pecho mío,  
lanzado allá de la terrestre esfera,  
vio que el mundo era un árido vacío;  
[...] Demente  
visitaba las rocas y las olas  
por gozarme en su horror, llorar a solas,  
y gemir libremente.  
Un momento a mi lánguido gemido  
otro gemido respondió lejano,  
que sonó por las rocas, cual graznido  
de acuático milano.  
De momento se tiende  
mi vista por la playa procelosa,  
y de repente una visión pasmosa  
mis sentidos sorprende."

*despiertan. Unos componen, en este estado, excelentes versos, otros dirigen elocuentes discursos a los circunstantes, como si poseyesen el imperio y todos los serrallos de Asia estuviesen a su disposición.*

<sup>60</sup> Cito por la antología de Jorge Urrutia, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 229.

Es el momento del encuentro con un blanco fantasma de negro velo, "una deidad radiante [de...] colosal figura" que resultará ser un espíritu fúnebre, y se ha de convertir en conductora deífica de su canto<sup>61</sup>.

La noche se ha transformado en una tercera dimensión, en pórtico del universo irracional, entrada a los oscuros desfiladeros de las entrañas del yo:

"Es la hora melancólica, sin ruido,  
en que pueblan los sueños los espacios,  
y en el aire que vaga adormecido  
levantan sus fantásticos palacios"<sup>62</sup>

En su reino se penetra después de suprimir la materialidad de los sentidos, una vez liberados de su lastre. Y así libre, el poeta será testigo de la transfiguración de la realidad en el ámbito onírico de las tinieblas, donde su alma podrá llegar a sentir la unidad absoluta del Ser. Escribió Jean Paul: "Solo en nosotros percibimos la verdadera armonía de las esferas, y el genio de nuestro corazón no nos enseña estas armonías —...— sino oscureciendo nuestra jaula terrestre"<sup>63</sup>. Gabriel García y Tassara es autor de una de las mejores formulaciones líricas de esta filosofía en la literatura española; el poema se titula "El día de otoño" y en él Tassara, dirigiéndose a las tinieblas, convoca su enigmático poder para entrar en trance poético, para poseerse de ese estado de encajonamiento que hace posible la visión fabulosa del cosmos:

"Pero el mar y la tierra,  
la selva despojada, el turbio monte,  
al través de vosotras contemplados,  
apareciendo en vaga lejanía,

formas les da de objetos increados  
en su afán de crear la Fantasía.[...]  
La inspiración sublime  
sus alas son, la inmensidad su esfera,  
las potencias creadoras su alimento. [...]  
De informes, vagos, mágicos objetos  
a la incansable animación asiste;  
los mundos son brillantes esqueletos  
que ella en su luz y con sus formas viste.  
Cuanto existió y existe,  
y lo posible y lo imposible encierra  
en el mundo infinito que imagina,  
y vuela y determina  
los confines extremos de la tierra;  
y, parándose en noble señorío  
a contemplar de lejos su morada,  
ve rodar por los cauces del vacío  
raudales de materia hacia la nada. [...]  
Allí las rosas crecen,  
alimento y perfume de las almas.  
Y el Espíritu vuela, y Allí olvida  
la mansión terrenal del ente humano;  
bebe el licor de inacabable vida,  
y aprende de los cielos el arcano."<sup>64</sup>

Para Charles Nodier, heredero tardío de Jean Paul, Novalis y Hoffmann, la inspiración resultaba una suerte de vampirismo, y no debe tenerse por peregrina la comparación. El mismo Espíritu

<sup>64</sup> Cito por *Antología poética del Romanticismo español* de Ramón Andrés, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 150ss. Después, sin embargo, reniega la ascensión a esas regiones de tiniebla, pues

"Mentira es la secreta  
voz que [al poeta] a objetos magníficos le llama,  
y la celeste inspiración, mentira. [...]  
Ahoga ¡oh poeta! el cántico en tu pecho,  
y aprenda el hombre la verdad del hombre."

Esta negación de toda la teoría onírica romántica podría ser una prueba añadida de que Tassara fue predecesor de Núñez de Arce en su Poesía "realista": está desechando la lira sublime, nocturna y mágica, para pedir una vuelta a la tierra: "Hunda el poeta / su frente altiva en la hediondez del suelo."

<sup>61</sup> *Poesía española del siglo XIX*, ed. cit., p. 339.

<sup>62</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicado en *El Conservador*, n° 2, 12 de septiembre de 1841. El sueño tiene un papel fundamental en la obra *Lírica* de esta poetisa.

<sup>63</sup> Cit. en J. Guillén, "Bécquer o lo inefable Soñado" en *Lenguaje y Poesía*, Alianza, 1992, pp. 111-141; la cita es de la p. 114.



maligno que produce las pesadillas guía la inspiración al poeta frenético. Su *Smarra*, como *El Horla* de Maupassant, "son dos terribles encarnaciones del concepto romántico de inspiración. El genio romántico es tan diabólico que el artista se encuentra deseándolo y, a la vez, temiéndole."<sup>65</sup> Incluso si se trocaran las pesadillas por ensueños y la inspiración diabólica por divina, el poeta que bebe la esencia de la noche y se siente el único ser vivo entre los mortales, no deja de tener algo del vampiro vigilante cuyo espíritu vaga en la tiniebla eterna. Los versos de Antonio García Gutiérrez a la "Duda" son un canto a ese viaje solitario del poeta-vampiro:

"[...] Y así, cuando todo duerme,  
sobrecogida en sus dudas,  
se pliega el alma asombrada  
bajo el terror que la abrume [...];  
con vaporosos ensueños  
la imaginación fecunda,  
tristes y aéreos fantasmas  
en los espacios dibuja, [...]"

Y en estas horas de espanto,  
desatando la coyunda  
de la carne, que sujeta  
al alma a su cárcel dura,  
nuestro Espíritu agitado  
rompe los aires, y busca  
luz en medio de las sombras  
que su vuelo dificultan. [...]  
¡Horas en que Sueña el alma  
flotar en la sombra turbia,  
donde hierve el hondo caos  
con su palidez difunta!"<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Sierres, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, FCE, 1989, p. 23.

<sup>66</sup> "Duda" (de *Luz y tinieblas*, Madrid, 1842, pp. 149-154). En *Antología* de Ramón Andrés, pp. 132ss.

Se corresponde perfectamente el proceso descrito por García Gutiérrez con la elevación hacia el *Weltgeist* que según relata Hoffmann se produce durante el Sueño:

"Das sind die Geister, die sich ungeduldig von der irdischen Fessel loslösen; und so lebt und webt im Schaum das höhere geistige Prinzip, das, frei von dem Drange des Materiellen frisch die Fittiche regend, in dem fernen, uns allen verheißenen himmlischen Reiche sich zu dem verwandten höheren Geistigen freudig gesellt und alle wundervollen Erscheinungen in ihrer tiefsten Bedeutung wie das Bekannteste aufnimmt und erkennt. Es mag daher auch der Traum von dem Schaum, in welchem unsere Lebensgeister, wenn der Schlaf unser extensives Leben befängt, froh und frei aufsprudeln, erzeugt werden und ein höheres intensives Leben beginnen, in dem wir alle Erscheinungen der uns fernen Geisterwelt nicht nur ahnen, sondern wirklich erkennen, ja in dem wir über Raum und Zeit schweben."<sup>67</sup>

Explicaba el propio Hoffmann que la experiencia onírica no ha de ocurrir necesariamente mientras se duerme, esto es, que valen como viajes oníricos todos aquellos delirios, ensueños o desvaríos de la imaginación una vez que los sentidos materiales están en reposo<sup>68</sup>. El estado que Addison llamó "dormir despierto" se describe con

<sup>67</sup> "Vive y se mueve como la espuma el excelso principio espiritual que, libre de las trabas materiales, despliega feliz sus alas y se lanza en pos de los espíritus superiores, habitantes de ese reino celestial que nos está prometido; entonces comprende sin esfuerzo el más secreto significado de los acontecimientos maravillosos. Pudiera ser que los sueños fueran el resultado de esta espuma, como una fermentación de nuestros espíritus vitales, libres, vivazmente bullentes, y que cuando el sueño viene a encadenar nuestra vida extensiva, comience entonces otra vida más intensiva, superior, que no solamente nos permite presagiar las misteriosas relaciones del mundo de los espíritus invisibles, sino reconocer los límites del espacio y del tiempo." *Der Magnetiseur*, ed. cit., p. 89.

<sup>68</sup> "The eerie sense of a half-dream, half-nightmarish atmosphere, which is often typical of the grotesque in general, takes a unique form in the Romantic "fantasy-piece" or nocturnal story, as cultivated by narrators like Hoffmann, Poe and Bécquer", Paul Ilie, "Bécquer and the Romantic Grotesque", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXIII, n° 2, (1968), 312-331.

frecuencia como uno de los más propicios para el trance, por permitir al poeta gozar de la experiencia comunicada de los dos mundos, de las dos facultades, por, en fin, ser susceptible de reunir nuestras dos esencias escindidas<sup>69</sup>. Un corresponsal anónimo del *Eco de la razón* escribe en el número del 8 de julio de 1839 un artículo de “Variedades” que comienza precisamente “en una de esas meditaciones matutinas, que ni son sueños ni mucho menos realidades; que participan del recuerdo de los unos unido a las esperanzas de las otras; que de ambas cosas tienen mucho sin ser ninguna de ellas, y que hacen mecerse al alma [...]”. Bécquer será años después uno de los más fervorosos panegiristas de la pereza — en ello como en muchas otras cosas, tan cercano a las teorías de los *Frühromantiker* que habrán hecho de la pereza toda una epistemología filosófica —, y descansando en esa indolencia del *dolce far niente* se dejará arrastrar por el estado de ensoñación de donde, según dice, bebía directamente su musa, y que es por ende, el estado de inspiración pre-poético por excelencia<sup>70</sup>.

Pero el viaje hacia lo irracional, sea durante el sueño propiamente dicho, o durante ese desvarío de la semi-vigilia, siempre ha de tener un recorrido de ida y vuelta. El enlace del alma con el ideal cósmico o el Yo universal no puede sancionarse en vida; mientras sigamos enjaulados en nuestra corporeidad sólo nos está permitido

<sup>69</sup> Según H. D. Schubert, el estado de duermevela nos coloca en el umbral entre dos mundos; para Schelling en esa situación se alcanzan los “momentos cósmicos” durante los cuales se alcanza la verdadera revelación. Vid. P. Kluckhohn, *Das Ideengut*, op. cit., p. 35.

<sup>70</sup> Desde su canonización en el primer romanticismo alemán, la pereza está necesariamente conectada con ese nihilismo que es precedente del nihilismo nietzscheano, y del que éste procede; de hecho, la teoría del nihilismo de Nietzsche no es sino reflejo de su profunda sensibilidad romántica: vid. Federico Vercellone, “Apariencia y desencanto. Nihilismo y hermenéutica en la *Frühromantik* y en Nietzsche”. *Revista de Occidente*, nº 106, (1990), pp. 17-8. Y el nihilismo será la marca del héroe decadente en la “novela de artista” desde el nacimiento de este género en el Romanticismo, hasta su consagración modernista; una abulia consecuencia de su habitar en el espacio intermedio entre el sueño y la realidad, como explica George Ross Ridge: “Between reality and the dream there is a ceaseless conflict which saps the decadent’s energy. Tensión, however, is not expressed in action. Abulia is the result. It is an extreme indolence, or lethargy, in which cerebrations prevents the hero from acting.” *The Hero in French Decadent Literature*, University of Georgia Press, 1961, p. 85; cit. por Nil Santiáñez-Tió, “El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXXI (1995), p. 193n.

atisbar como en una alucinación la nebulosa de sus inmediaciones;<sup>71</sup> y el sueño hace las veces de víspera de ese amoroso encuentro definitivo que sólo llegará con la muerte. Y también por ello la secular identificación del sueño con la muerte vuelve a gozar del favor de los poetas en el Romanticismo. La muerte, tan deseada por el alma romántica, no significa sino esa fusión final y liberadora, la incorporación al Todo del que los viajes oníricos habrán sido el anticipo. Schubert en la *Historia del alma* explicaba que “sueño, poesía y amor están emparentados con la muerte”<sup>72</sup>, y en versos ya citados lo había expresado García Gutiérrez<sup>73</sup>.

“Los románticos — escribe Béguin — quieren [... apoderarse en la ensoñación del inconsciente creador], elevarlo a la consciencia, en la medida de lo posible, hasta el día en que una magia superior consume la reconciliación final. Esta reconciliación, prefigurada por la creación poética, será la integración, el Fin armonioso de los tiempos, el advenimiento de lo intemporal”<sup>74</sup>. Hasta que ese momento llegue, el viaje onírico cumplirá la función de provisión de las imágenes irracionales con las que el poeta, o más bien el profeta romántico, mostrará a los hombres el sentido de la vida. Esta teoría de Novalis quedó fielmente expresada en los versos del duque de Rivas:

“Pero aunque estampa su profunda huella  
en mí, y a mi existir da nuevo giro  
(porque así plugo a mi dichosa estrella)  
cuando entonces contemplo y cuanto miro,  
me es imposible referirlo luego,

<sup>71</sup> Véase *supra*, nota 51.

<sup>72</sup> Béguin, op. cit., pp. 113 y 160.

<sup>73</sup> El mismo parentesco entre sueño y muerte, interpretado bajo el signo irracional del romanticismo (a pesar de la tardía fecha de composición, 1852), es el eje del relato de Alarcón *El amigo de la muerte*. Su protagonista, el zapatero Gil, a punto de morir de hambre, traba amistad con la muerte que le promete un porvenir de riquezas y éxito, lo que logra como médico capaz de predecir la muerte de sus enfermos. Toda la atmósfera irreal del relato se explica cuando al final Gil conversa con su amiga creyendo vivir un 2 de sept. de 1724 que resulta ser el año 2316: Gil había muerto el día que intimó con la muerte y todo lo sucedido después no fue sino una ensoñación póstuma.

<sup>74</sup> Béguin, op. cit., p. 111.

cuando torna mi espíritu a engastarse  
 en el humano fango, donde el fuego  
 del éxtasis por fuerza ha de apagarse. [...]  
 Mas dentro de esta cárcel tenebrosa  
 el perfume conserva el alma mía  
 de la contemplación maravillosa,  
 y el vibrar de una angélica armonía. [...]  
 El nuevo sol veo salir,  
 y ansioso anhelo que el paso  
 apresure hacia el ocaso,  
 para que torne a venir  
 otro crepúsculo escaso.  
 Que en su plazo fugitivo,  
 bajo la fascinación  
 de la mágica visión,  
 es cuando de veras vivo  
 la vida del corazón."<sup>75</sup>

Quizá sirvan estos breves ejemplos reunidos aquí para ilustrar cómo la lírica española participó también del mito del sueño que surtiera de irracionalismo el espíritu romántico; y como constancia de que no es necesario esperar hasta Bécquer y Rosalía de Castro para encontrar poetas visionarios, contra lo que expresara Jorge Guillén<sup>76</sup>. Ciertamente es

<sup>75</sup> "La aparición de la Mergellina". *El duque de Rivas*, ed. cit., pp. 189-193. El poema podría leerse como una versificación del siguiente pasaje en prosa de las *Franz Sternbalds Wanderungen* de Ludwig Tieck: "So ist der Schlaf oft ein Ausruhen in einer schöneren Welt; wenn die Seele sich von diesem Schauplatz hinwegwendet, so eilt sie nach jenem unbekanntem magischen, auf welchem liebliche Lichter spielen und kein Leiden erscheinen darf: dann dehnt der Geist seine großen Flügel auseinander, und fühlt seine himmlische Freiheit, seine Unbegrenztheit, die ihn nirgend beengt und quält. Beim Erwachen sehn wir oft zu voreilig mit Verachtung auf dieses schönere Dasein hin, weil wir unsere Träume nicht in unser Tagesleben hineinweben können" (En *Frühe Erzählungen und Romane*, ed. de M. Thalmann, Winckler Verlag, Munich, s.a. vol. I, p. 758). "Así el sueño es a menudo un descanso en un más hermoso mundo; cuando el alma se desliga del mundo físico se apresura hacia la magia de lo desconocido, en la que encantadoras estrellas de luz danzan, y no está permitido el sufrimiento: allí el alma separa sus poderosas alas y disfruta su infinitud en una libertad celeste en la que nada le oprime ni atormenta. Al despertar desechamos con frecuencia precipitadamente esa existencia superior, porque no podemos trasladar nuestros sueños a la vida cotidiana".

<sup>76</sup> J. Guillen, "Bécquer o lo inefable Soñado" en *Lenguaje y poesía*, Alianza, 1992, pp. 111-141.

que con ese llamado post-romanticismo de los años 60, tan germanófilo en sus tendencias estéticas, el sueño cobrará un encumbrado lugar como motivo literario y aún en el proceso creador — lo han estudiado muy bien para el caso becqueriano el propio Jorge Guillén, José Luis Varela, García Viñó o Antonio Risco<sup>77</sup> —. Quizá fueran estos dos poetas españoles los que más delicadamente alimentaron su inspiración de ese espacio visionario y onírico. Pero ni Bécquer ni Rosalía son explicables sin esa tradición hispánica que le precede, sin esa que el profesor Jenaro Talens llama corriente subterránea y que con origen en el romanticismo germánico, fue regando la producción lírica en España desde los años 30<sup>78</sup>. Puede tratarse de una coincidencia el que también Béguin, al explicar la teoría del sueño en la literatura francesa, hable de "una secreta tradición cuyas aguas corrían por debajo del romanticismo triunfante" de Dumas y Hugo, y que sí fue inequívoca heredera del romanticismo alemán: "Esta tradición del romanticismo interior, [...] no alcanzará su pleno florecimiento sino en las iluminaciones de Nerval durante su lucha contra la demencia y la muerte, de Hugo en su vejez, inclinado sobre el abismo, de Baudelaire persiguiendo la posesión de la Eternidad, de Rimbaud adolescente invadido por la visión, y, por último, de los surrealistas en busca de un método poético"<sup>79</sup>. También en España habrá que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrar la plena poesía del sueño, después al Modernismo de Darío y Valle-Inclán, místicos y esotéricos intérpretes de lo irracional<sup>80</sup>, y al

<sup>77</sup> J. Guillen, "Bécquer o lo inefable Soñado", *op. cit.*; J. L. Varela, "Mundo Onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", *op. cit.* M. García Viñó, *El esoterismo de Bécquer*, Universidad de Sevilla, 1991; A. Risco, "El elemento maravilloso en las leyendas de Bécquer", en *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1982, págs. 54-154.

<sup>78</sup> En su ensayo *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad, 1975.

<sup>79</sup> Béguin, *op. cit.*, p. 402.

<sup>80</sup> Quizá no sea ocioso recordar que Novalis fue autor venerado por los que Juan Ramón llamara "regionales franceses", contemporáneos del Modernismo hispánico, y que Maeterlinck en concreto lo tradujo al francés en 1909 (*Disciples à Saïs*). No he investigado la difusión de las obras del alemán en España durante el primer decenio del siglo, pero obras como *La lámpara mágica* comparten manifiestamente la misma tradición mística irracional de Da Fiore y Böhme —éste sí conocido por Unamuno y Maragall — que había servido de fuente a los *Himnos a la noche*. Vid. M<sup>a</sup> Teresa Jou, "Romanticismo y mito del progreso. Consideraciones desde la perspectiva actual", en

también espléndido surrealismo de nuestros autores para que se cumpla definitivamente aquella profecía de Novalis: la Poesía del futuro estará construida de bellas asociaciones incoherentes, como en un sueño. En el camino, y hasta llegar a este punto final, cuando oigamos a Bécquer en aquellos versos de la rima LXXI

“De la luz que entra al alma por los ojos,  
los párpados velaban el reflejo,  
mas otra luz el mundo de visiones  
alumbraba por dentro”,

o cuando se pregunta en la LXXV:

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

para concluir:

“Yo no sé si ese mundo de visiones  
vive fuera o va dentro de nosotros;[...]”

Y también cuando la sonámbula Rosalía escriba:

“Cada vez huye más de los vivos,  
cada vez habla más con los muertos,  
y es que cuando nos rinde el cansancio  
propicio a la paz y al Sueño,  
el cuerpo tiende al reposo,  
el alma tiende a lo eterno.”<sup>81</sup>

Y se atemorice de su propia temeridad visionaria:

Oliver, Gabriel; Puig-Doménech, Helena; Siguán, Marisa; (coords.) *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 203-212.

<sup>81</sup> *En las orillas del Sar*. “Los tristes” VI. Ed. de X. Alonso Montero, Madrid, Cátedra, 1999, p. 66.

“No subas tan alto, pensamiento loco,  
que el que más alto sube más hondo cae,  
ni puede el alma gozar del cielo  
mientras que vive envuelta en la carne. [...]”<sup>82</sup>

En todos estos versos no podremos sino oír a Espronceda, Rivas, Zorrilla, García Gutiérrez, Nicomedes Pastor Díaz, Gabriel García Tassara, y tantos otros que un cuarto de siglo antes habrán ya plasmado en versos semejantes aquella admirable Filosofía de los Sueños que articuló el primer romanticismo alemán.

Quizá tuviera razón Mme. de Staël cuando escribía que el Espíritu de los alemanes es de humor filosófico, mientras el de los latinos, más ligero, alado, y menos propenso a la meditación<sup>83</sup>. En todo caso es cierto que de Alemania procede la fuente del pensamiento romántico, y que franceses, italianos, españoles, bebieron de ella quizá sin profundizar, pero dejando que aquel agua regara fértil la imaginación de los poetas. Por eso también en el caso español, más que de teoría del sueño, que no la tuvimos sino prestada, habría que hablar de “provisión de imágenes irracionales” a través del sueño.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>83</sup> Madame de Staël, *Alemania*, prólogo de Guido Brunner, traducción de M. Granell, Espasa Calpe, 1991. Se podrían señalar muchos lugares que corresponden a esta filosofía esencial a lo largo de la segunda parte. “De la literatura y de las artes”.