POÉTICA DE LOS MUNDOS INVISIBLES Y MITOLOGÍA MODERNA EN UN ESCRITO DE BLANCO WHITE

MANUEL GARRIDO PALAZÓN
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

El sentido más inmediato en que abordar el concepto aquí directivo de *mundos de ficción,* alude a cómo la ficción, un tipo de representación, se relaciona con el mundo, en otras palabras, a "la relación entre el arte poética y el mundo (la realidad)", que, en torno al concepto de *mímesis,* constituye "el segundo tema fundamental de la poética occidental", en palabras de L. Doležel (1990: 43). En nuestro caso, tenemos "ficciones que nos transpor tan a un mundo imaginario", tal y como las presentaba el español inglés Blanco White en un artículo de 1824 "Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles"(reproducido en BLANCO(1971:212- 219), de manera que, si añadimos que ese mundo imaginario está "poblado de seres superiores al hombre y sujeto a otras leyes que las inmudables de la naturaleza visible"(1971: 214), enseguida hemos de retrotaernos hacia la corriente dieciochesca de críticos que, ya igualmente "preocupados por explicar y justificar los elementos sobrenaturales de una poesía que no podían haber sido copiados de la naturaleza", "interiorizaron, específicamente, el acto creativo y lo delegaron a la facultad de imaginación", "llevando rápidamente adelante el proceso de psicologización del *ars poetica* tradicional", según lo describe M. H. Abrams (1976: 428-9). En este sentido no es extraño que Blanco, a sus alturas, emplease unos términos psicológicos, que son relativos tanto al autor, porque lo imaginario del nuevo mundo ficticio pertenece a su imaginación, como al receptor, que también con su imaginación, además de con sus "afectos"(1971: 216), debe acompañar al autor en ese transporte mental. Todo ello en busca, sobre todo, del "placer de las ficciones"(1971: 214), puesto que, por otro lado, todavía en el escrito de Blanco "la argumentación que justificaba la desviación del orden de la naturaleza se ligaba al casi uni versal principio neoclásico según el cual la poesía es imitación de la naturaleza sólo como medio para el fin último de conmover y divertir al lector", de nuevo en palabras de Abrams sobre la corriente de críticos dieciochescos (1976: 420). Joseph Addison habría sido, según el mismo estudioso, el que habría iniciado y marcado esa corriente, que no fue sólo inglesa, desde su escrito de 1712 tam-

bién sobre "Los placeres de la imaginación", que ejerció "un profundo influjo sobre la tradición crítica mediante la presentación ecléctica pero muy sugestiva" de los varios elementos teóricos inherentes a la defensa poética de lo maravi lloso (ABRAMS (1976: 429)). Lo que corrobora de hecho la tra ducción española que de ese escrito hacía aún Jose Luis Munarriz en 1804, en la que podemos leer que "hay una especie de escrito, donde el poeta enteramente pierde de vista a la naturaleza, y entretiene la imaginación del lector con caracteres y acciones de personas que no tienen otra existencia que la que él les con cede", así como poco más adelante: "Este estilo es, a la verdad, más difícil que otro cualquiera que depende de la fantasía del poeta: porque no tiene modelo a quien seguir, y necesita obrar enteramente por su propia invención"(ADDISON (1991:195)). Así pues, en Addison estaban ya establecidos irreversiblemente la interiorización del acto poético, a partir del origen imaginativo en el autor y del efecto también imaginativo y afectivo en el lector de "las hadas, las brujas o hechiceras, los magos y almas separadas" que son las "personas", como él dice, o "seres sobre naturales", como decía Blanco, cuya inclusión en la materia literaria defendían ambos, en principio con los mismos fines pragmáticos, pero con un siglo por medio. No hay que decir que durante este período ya en 1824 más que centenario ese estable cimiento no iba a ser otro, en última instancia, que el de la estética de la imaginación y del sentimiento derivada de la psicología lockiana, con su conocida consecuencia más operativa del desplazamiento del acento crítico del producto al proceso artístico; una estética y una crítica que están aún vigentes en la defensa poética que Blanco hacía de lo sobrenatural, en 1824 (como lo estaban en el "Discurso sobre la poesía" que había pronunciado en Sevilla en 1804 (1971: 161-181)). Pero lo que quiero destacar ahora, en contra de la dimensión intuitiva habi tualmente subrayada en dicha estética supuestamente irracionalis ta del sujeto, es cómo "subrayando el papel de los factores subjetivos en la creatividad poética", no sólo no se impedía, antes bien, se afianzaba "la posibilidad (mejor: la necesidad) de una teoría racional, discursiva de la poesía", como ha recordado recientemente Doležel (1990: 49-50).

Antes de pararnos siquiera un poco en los autores a propósito de los cuales Dolezel dice eso, que, por lo demás, el aplica gene ralmente a toda la "poética occidental", cuyo esfuerzo de racio nalidad estaría determinado a su juicio desde Aristoteles por una "tendencia estructural que representa las categorías poéticas dentro de un modelo mereológico, es decir, como totalidades estructuradas"(1990: 43), hay que ver ese esfuerzo y la tenden cia derivada en el hecho de que la imaginación puede "figurarse seres invisibles y poderosos, con pasiones semejantes a las nuestras, y con medio de contrarrestar las leyes de la naturale za, aunque bajo ciertas condiciones y sin pasar de ciertos lí mites", como advertía Blanco (1971: 217). Y añade inmediatamente, como la primera de esas condiciones la de la coherencia interna de los personajes: "que sus personajes hablen y obren de modo que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos del carácter que él les atribuye harían y dirían si real y verdaderamente se hallasen en tal situación"(1971: 217). Addison, igualmente, había prescrito, en la traducción española, que el poeta "hará hablar a las hadas" "como a seres que conversan con objetos diferentes" y cuyos "sentimientos deben estar desfigurados, de suerte que parezcan particulares de ellos, y propios de la persona y condición del interlocutor"(1991: 196- 7). La aplicación de ese requisito de coherencia es lo primero que le permite hablar a Addison de las ficciones sobrenaturales como "otro mundo", igual que Blanco se referiría luego a ellas también como "mundos invisibles"(1971: 215), ya ambos en la dirección mereológica antes indicada. No obstante, a diferencia de la "mereología de la poética" clasicista, fundada en la lógica aristotélica que ligaba la coherencia estructural a una verosimilitud objetiva, la que por extensión podemos llamar la mereología de la estética imaginativa y pragmática presuponía la nueva lógica lockiana den-

tro de la cual dicha coherencia se ligaba a una verosimilitud que "no es física, sino moral", según distingue Blanco (1971: 216). En este sentido, hablando de los teóricos ingleses desde Addison hasta Blair –que, por cierto, tanto influiría en España entre los siglo XVIII y XIX, en los años sevillanos y madrileños de formación de nuestro autor– Abrams se refiere a "la lógica de la desviación de la verdad empírica", que, "como un instrumento para alcanzar ciertos fines" de placer según la hemos estimado arriba, "transfirió el discurso de la naturaleza externa a la naturaleza humana –la naturaleza del público del poeta– e interpretó la verdad o proba bilidad como conformidad con las expectativas o la receptividad del público"(1976: 421). Blanco, por su parte, disponía ya de otros elementos de análisis de "la psicología de la ilusión poéti ca" -que también Abrams reconoce en sus antecesores diecioches cos-, como demuestra al afirmar el condicionamiento de la verosi militud moral no sólo por el público, también por la autoridad del artista que, como transmisor cuasi sacerdotal de mitos histó ricos según veremos al final, "puede exigir ciertas concesiones mentales de parte de los que han de gozar sus obras"(1971: 216), (igual que si estuviese anticipando –con el que seguramente sería su fuente al respecto, Coleridge–, la necesidad fenomenológica de una *epojé* literaria, así como el principio de la "autoridad autentificadora", que precisamente Doležel presenta en otro es tudio como "uno de los procedimientos básicos para el logro de la ficción narrativa"(VILLANUEVA (1992:100)). Además, el impulso mereológico que a la imaginación le permite la teoría estética sobre el transporte –por usar una palabra del propio Blanco– que encauza la ficción sobrenatural, del cual hemos establecido sus sus determinaciones estructurales mínimas en el producto artísti co, tampoco puede explicar el paso que sobre esa teoría y, en concreto, sobre Addison, daba Blanco al afirmar de "los mundos invisibles" de las ficciones que "la misma mente como que percibe ser parte" de ellos (1971: 215).

No es ya sólo que "la imaginación se emplea en crear seres sobrenaturales" que, bajo ciertas condiciones, constituyen un mundo fictivo cuyos límites son los de "la fuerza de la imaginación" que subjetivamente lo idea, conforme al planteamien to sensualista de Blanco en la línea iniciada por Addison. Si con éste y sus herederos críticos la poesía se había concebido como "otro mundo", o, como dice Abrams, como un "heterocosmos", "poetizar de tal modo" acabaría significando "recapitular la cosmogonía original", según deduce ese mismo estudioso, para llegar de Addison a los suizos Johann Bodmer y Johann Breitinger (1976: 432). En estos y, especialmente, en el segundo vamos a detenernos un momento, como prometimos arriba, para delimitar un segundo resultado de las tendencia racionalizadora y estructural de la imaginación, que esos autores buscaron urgidos también por la necesidad de explicar la desviación de la naturaleza realizada por lo "maravilloso en poesía"(*dem Wunderbaren in der Poesie* de Bodmer). Para ello se sirvieron, no de una lógica subjetivista como la de Locke, sino de la lógica objetiva de Leibniz y aun de su teoría ontológica de los mundos posibles (a los que, para Leibniz, pertenecían las ficciones, como describe Doležel (1990:51). Este también ha expuesto cómo fue Breitinger sobre todo quien, en su *Poética crítica* de 1740, propuso que "la poesía no es sino formación en la imaginación de nuevos conceptos e imá genes (*Vostellungen*) cuyos originales hay que buscarlos no en el mundo actual de las cosas reales, sino en alguna otra estructura de un mundo posible". Esa formación imaginativa consistiría, "no sólo en dar cuerpos visibles a cosas invisibles, sino también en crear cosas que no son perceptibles con los sentidos, es decir, en *transmutarlas de posibles en actuales* y darles así la apariencia y el nombre de realidad"(frases todas estas reproduci das por Doležel (1990: 55). En suma, para explicar ese proce dimiento transmutador que Doležel propone llamar "transformación breitingeriana" de posibilidades ontológicas en "existencias ficcionales"(1990: 55), Breitinger hubo de elaborar, por un lado, "una

lógica de la imaginación", entre cuyas condiciones básicas está una coherencia de lo imaginado, no ya como mera función subjetiva y pragmática de una heteronomía psicologista, sino como "*status* lógico" de la "estructura" del mundo imagina rio. Y, por otro lado, a partir de este reconocimiento de que los mundos imaginarios de la ficción deben ser tratados como "conjuntos modalmente homogéneos"(DOLEŽEL (1990: 56)), vió la necesidad de elaborar una clasificación tipológica de estos mundos posibles ficcionales, aunque sólo llegó a hacerla, feliz mente para nosotros, en el campo de los mundos maravillosos. A estos los define (frente a los mundos "realistas" que también reconoce en 1740 como mundos ficcionales resultantes de la *transformación breitingeriana*) por estar en contradicción con "nuestros conceptos habituales"; y los divide en los tres géneros de mundos alegóricos, mundos esópicos y, por último, mundos invisibles de los "espíritus", que son los que aquí estamos comentando. Este género último sería, para Breitinger, el más alto de lo maravilloso porque la poesía lo comparte con la mito logía y con la religión, como parafrasea Doležel (1990: 57).

En este punto podemos volver a Blanco, porque también él dis tinguía en los mundos invisibles "de que la misma mente como que percibe ser parte" los elementos de una "mitología moderna", e incluso llega a valorar estos elementos en su vida imaginaria "como si fuesen barruntos del mundo invisible que nos espera", es decir, desde una perspectiva religiosa, según insinúa en la última frase de su escrito de 1824 (1971: 219), que se abre así en una dirección no ya estética o, en términos lógicos, lockiana, ni tampoco -diríamos- leibniziana como la de Breitinger (no conocida por Blanco, seguramente, en su origen), sino, finalmente, romántica y, en sus presupuestos lógicos y cosmológicos, más cerca de Spinoza.

Si nos adentraramos en esta tercera dirección accederíamos a la fase del modelo mereológico de la poética occidental consti tuída, aún para Doležel, por la poética morfológica romántica (1990: 68-98), pues en gran medida fue en ella en donde se elaboraron las condiciones estructurales para que lo maravilloso moderno y cristiano, al que se reducen materialmente los componentes aludidos de la mitología moderna, se organizase en un sistema formal que, aun como "un sistema indefinido, vago y remoto", según lo divisaba Blanco (1971: 215), o precisamente por eso, debía alcanzar la suficiente fuerza mitológica, sobre todo si se tiene en cuenta que la construcción de esa mitología poética, fuesen cuales fuesen sus contenidos, debía ser una "construcción de conjunto", según establecía Federico Schlegel en el "Discurso sobre la mitología" que consideró necesario incluir en su *Dialogo sobre la poesía* de 1800, uno de los textos programáticos de la poética romántica (1983: 81-91). A ésta acababa remitiéndose Blanco expresamente cuando, después de plantear la mutua relación inclusiva de los mundos invisibles de la mente, situaba histori camente este planteamiento al afirmar que sin "estas creaciones de la imaginación en que consiste la parte más sublime y peculiar de la poesía" "no puede existir el género novelesco o romántico que, ya sea en verso ya en prosa, es el verdadero manantial y la única mina de que la poesía moderna ha sacado y ha de sacar sus mejores y más atractivos adornos"(1971: 215-6).

Pero para comprender del todo la función última que la defensa poética de lo sobrenatural cumplió por su potencia mitologizante en el cuadro sistemático de la poética romántica, hay que volver atrás al momento en que señalábamos con Abrams el desplazamiento de esa defensa hacia la reflexión sobre la naturaleza humana, siendo como era el "placer de las ficciones", según Blanco, "tan natural y tan inherente en nuestra constitución, que no puede arrancarse sino con violencia"(1971: 214). Se suele explicar este placer mediante la conocida estética sensualista en su versión intuitiva, espontánea e irreflexiva, sobre la que ya hemos manifestado un rechazo, que ahora se justificará mejor si se acepta que los conceptos psicológicos de esa esté-

tica proceden, radicalmente, de una reflexión sobre la naturaleza humana tomada en su más amplio sentido. Así lo muestra el propio Blan co, a cuya descripción psicológica de "la fuerza de la imagina ción" que "bien manejada es poderosa a convertir en placer aun las ideas más terribles"(1971: 215), siempre subyace una tal reflexión antropológica, la cual aún en una situación de 1824 debe entenderse plenamente en el sentido histórico preciso de la *ciencia del hombre* primeramente concebida por la Filosofía de la Ilustración. Ya en otra ocasión (1992), intenté describir cómo en este marco complejo, la naturaleza y funciones de la imagina ción, sea la función creadora de mundos invisibles o cualesquiera otras que se le atribuyesen en la poética ilustrada, sólo se concebieron teniendo en cuenta que es una "facultad mental" más entre las otras que se solían distinguir en esa ciencia del hombre. A partir de esta distinción se había articulado una lógica psicogenética que distribuía las funciones racionales de todas las facultades en una jerarquía que lleva desde las subsidiarias de la sensibilidad y la imaginación hasta las del entendimiento; de modo que las facultades sensorial e imaginativa harían que sus resultados, no sólo causen placer, sino "exciten fuertemente nuestros afectos y simpatías", en los términos con que Blanco traduce el patrón lógico antedicho a la teoría moral sensualista que fue su correspondencia exacta (1971: 217). Por otro lado, el doble papel lógico y ético de dichas facultades marcaba el lugar de la actividad poética fundada en ellas dentro de la cadena del saber, pues "todo el saber humano está enlazado de modo que no es posible romper los eslabones que nos conducen de una en otra idea, en un círculo o cadena interminable", según afirmaba el propio Blanco en otro escrito suyo de 1825(cit. por V. Llorens (1979: 403)). Asimismo, si recordamos que este escri to es un "Bosquejo de la historia del entendimiento", comprende remos otra implicación más que podemos llamar histórico-filosófica que, junto con la linguística, van a ser definitivas para situar completamente la poética de lo maravilloso de Blanco. "Examínese la historia del género humano", proponía de hecho también en 1824, "y se hallará que hasta en el estado más rudo y salvaje, la imaginación se emplea" en sus creaciones sobrenaturales (1971: 214). En general, la proyección del proceso lógico y de su plasmación enciclopédica en la *historia del espíritu humano* hizo pensar que, si las sensaciones y la imaginación habían sido lo primero tanto lógica como cronológicamente, la poesía las había acompañado, en una etapa poética primitiva de esa historia. El nacimiento de una nueva axiología y un nuevo canon poéticos que trajo la deducción compleja de esa edad es hace tiempo conocido como primitivismo poético. Se concibió así lo que el mejor amigo de Blanco, Alberto Lista, denominaba aún en 1844 el "tipo primitivo" de la poesía en un artículo "Sobre la poesía oriental", el cual nos indica, por otra parte, una faceta de ese primitivismo, su determinación geográfica complementaria de la histórica (GARRIDO (1992: 137)), igualmente presente en el escrito de Blanco cuando se refería a "la afición de españoles a obras escritas en estilo oriental y llenas de ficciones de encantos y de seres sobrenaturales"(1971: 212), concretando así su referencia más generalizada al "estado rudo y salvaje" universal. Lo que precisaba aún más invocando "una vislumbre del fuego que el clima y los árabes les comunicaron en otro tiempo" a los españoles (1971: 213).

Esta tendencia oriental y árabe de la imaginación española, que Blanco descubre en "la multitud de libros de Caballerías" como la especie española de lo sobrenatural poético que más destaca en 1824, pudo tomarla en *De la Littérature du Midi de l'Europe*, una historia de la literatura construída en 1813 a partir del patrón y las implicaciones ilustrados antes establecidos, con cuyo autor, el republicano y protestante suizo Sismondi, discutía Blanco, por ejemplo, en un artículo sobre *La Celestina* que publicó también en 1824 en las *Variedades*(1971: 210). Esa obra, cuya presencia en el ámbito intelectual inglés de Blanco ya destacó Llorens (1979: 386), pudo sugerirle la fundamental explicación antropológica sobre "el mayor influjo" que "la imagi-

nación tiene" –y, por tanto,sus creaciones sobrenaturales– en el "ca rácter" de los pueblos europeos, que procedería de que "el alma de los pueblos modernos" "se formó de la mezcla del valor y generosidad de los pueblos del Norte con la sensibilidad y ardor de los del Mediodía"(1971: 213). Si bien Blanco se aparta decisivamente de la interpretación todavía *philosophique* de Sismondi al darle un alcance europeo a esa explicación del predominio imaginativo, que Sismondi, en cambio, restringía a la peculiaridad española, con un afán negativo contra ese predominio que en nuestro país habría sido exceso provocado por la falta de libertad y la presión política y religiosa desde el siglo XVII (1842, II: 371); mientras que para Blanco, a la inversa, el signo de esa falta habría sido, precisamente, la limitación de la imaginación (que achaca, pero esto es aquí irrelevante, a la crítica cervantina contra los libros de caballerías, con la cual Cervantes, "sin intentarlo", "contribuyó a la obra en que la casa de Austria se empleaba de reducir a los españoles a meros instrumentos pasivos con que establecer su despotismo" (1971: 213).

En esa perspectiva la defensa de las imaginaciones inverosímiles trasciende la mera búsqueda sensualista del placer, en pro de un ideal de libertad imaginativa, que acaba encauzándose, desde su origen abstracto, en una interpretación histórica de clara significación política –tan clara que le ha servido aún a un autor como Goytisolo (1974: 60)– acerca de una España, no históricamente aislada como la de Sismondi, sino europea. Es, no obstante, el horizonte europeo, universal pues, de "la poesía moderna" el último sobre el que Blanco proyecta su defensa de lo que llama "los dominios de la Magia", mostrando también así su desacuerdo con la relegación a la que Sismondi los habría condenado como frutos de la pura imaginación primitiva que "nos causan placer en las creaciones de esa edad, pero no en las contemporáneas, que pertenecen a otro período de la civilización", según parafrasea exactamente Llorens (1979:390). Este estudioso nos vuelve entonces hacia otro autor que, directamente y a través de autorizados lectores ingleses como Hazlitt, Scott o Coleridge, le ayudó a Blanco a fundamentar la "superioridad de la mitología moderna sobre la antigua", la vigencia poética de esos dominios de la magia en razón de que, "a causa de la conexión que aún conservan con las opiniones religiosas y las costumbres europeas, tienen más poder sobre los afectos que todo el Olimpo antiguo" (1971:215). Ese autor es el romántico Augusto Schlegel, que, por ejemplo, a partir de la utilización en *Macbeth* de las brujas, a la cual también recurre Blanco en 1824 (1971:218), justifica lo sobrenatural en poesía, no ya como el aspecto intelectualmente subsidiario, históricamente primitivo y socialmente inferior que el literato ilustrado tenía la potestad de recuperar de un modo puramente ornamental y estilístico desde las alturas de la civilización y de su lenguaje filosófico. Puesto que para Schlegel, como subraya Llorens (1979: 390), lo sobrenatural, "la superstición", tiene su "fundamento en la naturaleza humana", y "en esta se basa el poeta apelando a ese temor a lo desconocido, a ese presagio del lado oscuro de la naturaleza y del mundo del espíritu que la Ilustración cree haber descartado totalmente". "De esta manera", continúa sacando la consecuencia última, "el poeta es en cierto modo y al mismo tiempo el representante y el filósofo de una superstición", según decía en el *Curso de literatura dramática* de 1808 (1865, t. II: 215). Ya que, como explicaría a su vez Blanco, identificando también las creaciones imaginativas con "la superstición" que "tiene su origen en esta facultad mental", es el poeta el que hace que las "más terribles aprensiones" supersticiosas pierdan "su odioso aspecto" y "las gentes se familiaricen con lo que antes les hacía temblar" (1971: 214). El poeta logra eso, que en gran medida lo convierte en un sacerdote, gracias a "la actividad artística de la fantasía", la cual, no ya como la imaginación estética, ni leibniziana, sino como la imaginación creadora del idealismo y el organicismo alemanes (Engell: 1981), "se guía de manera autoconsciente e intencionada", según había explicado también Augusto Schlegel en un escrito "De la mitología", que forma parte de la definición de la

poesía ofrecida en sus *Lecciones de literatura y arte* de 1801 (1987:215). Ahí, igual que por entonces otros como su hermano Federico o los filósofos Fichte y Schelling, también leídos por Blanco, hace converger en la poesía, junto con la superstición religiosa que sólo es superstición cuando "no sabe entenderse a sí misma", cuando es "fe sin actividad propia de la fantasía aceptada por mera tradición", también, precisamente, la mitología como la primera reflexión poética sobre el mundo en el orden histórico-filosófico, y que, no obstante, debía actualizarse incesantemente en una poesía que –además de religión, insisto– es "fabricación artificial de aquel estado mítico"(1987: 218). Ha de presuponerse aquí, pero no podemos desarrollarlo, la interpenetración de la "poesía natural" y "popular" (*Naturalpoesie, Volkspoesie*) y la "poesía de arte" (*Kuntspoesie*) que, también a partir de una "deducción del lenguaje a partir de la naturaleza humana", como la que, siguiendo el paradigma ilustrado para revolucionarlo, pedía A. Schlegel en 1801 (1978: 357), él y otros románticos persiguieron dentro del ideal totalizador y sistemático de la "poesía universal progresiva" que debe "mezclar y fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural", de modo que "por una parte debe hacer más viva y social la poesía, y por otra la vida y la sociedad más poéticas", en las palabras emblemáticas depositadas por el otro Schlegel, Federico, en el fragmento 116 de la revista *Athenaeum* (1983: 130). En esa persecución el poeta, sacerdote y mitólogo, vence la soledad de la muda escritura individual en que había desembocado históricamente la poesía artística, cuando recrea los materiales de la poesía natural, la poesía que luego con "la profundización demopsicológica" positivista se llamaría folklórica, y que, junto con el lado sobrenatural de la naturaleza humana, le abría así también las fuentes mágicas de la oralidad en un acto imaginativo y lingüístico en el cual, a la postre, sería el sentido comunitario nacional lo que acabaría potenciándose (BATTISTINI Y RAIMONDI (1990:278-280).

Esto último, que nos sitúa ante la definitiva función narrativa de lo sobrenatural poético, religioso y mitológico moderno, ocurriría para Blanco a través de los encantos de "los cuentos tradicionales que tantas veces había oído en los dulces labios que me enseñaron el habla de Castilla", como los que él engarzaba en 1825 en el relato ya prebecqueriano "El Alcazar de Sevilla": "aquellas sabrosas narraciones" que ningún "andaluz joven" "puede oir con indiferencia", "que el lenguaje del hombre no puede trasladar de las creaciones de la fantasía" "y que jamás borrará de mi memoria el tiempo", según los presentaba en la revista londinense *No me olvides* (1971:295-6). No hay que decir que esa memoria poética individual es también colectiva, porque "a través de la poesía", que está "en el estado originario y final del hombre" –recordemos las "canciones misteriosas" populares con las que también Blanco volvió a cantar en español un año antes de morir(1971:109)–, "puede el hombre ampliar su existencia a la existencia de la humanidad", según había dictado otro aforismo de Federico Schlegel (1983:146).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISON, J.(1991). "Los placeres de la imaginación" y otros ensayos de *The Spectator.* Madrid: Visor.

ABRAMS, M. H. (1976). *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica.* Bolonia: Il Mulino.

BATTISTINI, A. y RAIMONDI, E.(1990). *Le figure della retorica. Turín: Einaudi.*

BLANCO WHITE, J.M.(1971). *Antología de obras en español,* V. Llorens (ed.). Barcelona: Labor.

DOLEZEL, L.(1990). *Poetica occidentale. Tradizione e progresso.* Turín: Einaudi.

ENGELL, J.(1981). *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism.* Cambridge-Massachusetts y Londres: Harvard U.P.

GARRIDO PALAZON, M.(1992). *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844).* Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Campus Universitario.

GOYTISOLO, J.(1974). "Presentación crítica". *En Obra inglesa de D. Jose María Blanco White,* 3-98. Barcelona: Seix-Barral.

LLORENS, V.(1979). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834).* Madrid: Castalia.

SCHLEGEL, A.W.(1865). *Cours de Littérature Dramatique.* Paris: Lacroix, Verboeckhoven et Cíe.

SCHLEGEL, A.W.(1978). "Du langage(1801)". En *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand,* Ph. Lacoue- Labarthe/J-L. Nancy (eds.), 355-367. Paris: Seuil.

SCHLEGEL, A.W.(1987). "De la mitología (1801)". En *Fragmentos para una teoría romántica del arte,* J. Arnaldo (ed.), 217-220. Madrid: Tecnos.

SCHLEGEL, F.(1983). *Obras selectas. I.* Madrid: FUE.

SISMONDI, S. DE (1842). *Historia de la literatura española.* Sevilla: Imprenta de Alvarez y Compañía.

VILLANUEVA, D.(1992). *Teorías del realismo literario.* Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.