



Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare

Miguel Ángel Cuevas

Universidad de Alicante

La etapa final de la vida de Blanco White es, si no llevamos demasiado lejos la comparación, la gran desconocida. Usualmente se ha visto despachada de un plumazo con las consabidas referencias a su abandono del anglicanismo, su refugio afectivo entre los unitarios de Liverpool y el progresivo avance de una enfermedad que culminaría en 1841. Sin embargo, éste es, si cabe, el momento más radicalmente trascendental de la existencia de nuestro autor. Desde el punto de vista literario, se deben a las especulaciones ideológicas de estos años algunos de los

————— 250 —————

escritos donde se muestra más a las claras cuál es la vía -si autónoma de afecciones explícitas exclusivas no por ello menos trasparente para un observador mínimamente familiarizado con Blanco- que se ha desarrollado progresiva y orgánicamente desde muy temprano. En cuanto al aspecto religioso, cuya conspicua recurrencia exige proporcional atención, es de esta época el máximo legado que Blanco ha propuesto; desde las *Observations on Heresy and Orthodoxy* (1835) hasta las páginas de reflexión religiosa insertas en los últimos *Private Journals*²⁸⁷-con todo lo que tales escritos manifiestan de independencia de criterios, de renuncias a bien aseguradas bases de continuidad en el credo oficial, de búsqueda ininterrumpida de una religiosidad fundamentada racionalmente-, nuestro autor concluye en la más sintomáticamente confusa de las aserciones religiosas del hombre moderno: quedándose solo frente a cualquier confesión, frente a toda «iglesia» (incluso ante los unitarios), en un desnudo y agónico deísmo²⁸⁸.

Toda referencia a los trabajos literarios de esta etapa definitiva ha de comenzar por una bipartición. Un primer grupo de textos aparece entre los años 1835 y 1836 en *The London Review*, que dirigía John Stuart Mill²⁸⁹; de ellos son interesantes para nuestro propósito uno sobre Martínez de la Rosa y otro sobre el teatro isabelino británico²⁹⁰. Por otra parte, a partir de 1839 se produce la postrera exposición de las ideas estéticas de Blanco en varios trabajos, entre los que destacan los cuatro dedicados exclusivamente a Shakespeare, publicados en *Christian Teacher*, revista de la comunidad unitaria de Liverpool²⁹¹.

————— 251 —————

Ciertamente se nota en los escritos de Blanco una seguridad expositiva, producto de una madurada reflexión, que excede a un cierto tono de timidez observable en obras anteriores. Al margen de que su propia evolución lo ha llevado a posturas en las que se instala ahora más firmemente, hay que pensar también en el reconocimiento que ha supuesto para él ser llamado a colaborar en una de las revistas importantes de la reciente intelectualidad británica, *The London Review*, capitaneada por el que puede considerarse uno de los principales ensayistas de la segunda fase de exposición de la teoría expresiva anglosajona. En efecto, John Stuart Mill será el encargado de desarrollar las sugerencias del Wordsworth de 1800 en dos ensayos capitales que publica en 1833: *¿Qué es la poesía?* y *Las dos clases de poesía*²⁹², escritos en los que se sistematizan varios conceptos característicos del momento y se llevan otros hasta formulaciones extremas: la superioridad de la lírica sobre cualquier otro tipo de poesía, la relegación a un plano muy alejado del «asunto» setecentista, la superación de los objetos exteriores para buscar la auténtica poesía en la emoción expresada, la constitución de la obra como símbolo autónomo y, por fin, la absoluta pérdida de relevancia del auditorio como sujeto paciente de la obra literaria. Tal desarrollo se halla mucho más cercano del idealismo de Coleridge que de las apreciaciones del autor de *Lyrical Ballads*, y en la base de ambos pueden entrecruzarse las teorías alemanas del genio orgánico y de la cerrada autoordenación del producto literario. Blanco White había instrumentalizado en alguna medida las ideas de Coleridge en escritos anteriores; los postulados de Mill no podían, por tanto, resultarle extraños, y así se mostrará en sus artículos últimos al hacer propio alguno de ellos. De otro lado, los conceptos expuestos por Mill estaban ya en el ambiente y no cabe imputar al joven filósofo excesiva originalidad en la argumentación concreta sino en el desarrollo sistematizado del conjunto.

La conferencias que August Wilhelm Schlegel pronunciara en Viena

————— 252 —————

entre 1809 y 1811 (desarrollo de las primeras berlinesas de 1801-1804), *Über Dramatische Kunst und Literatur*, habían sido traducidas al inglés en 1815 como *Lectures on Dramatic Arts and Literature*, y Blanco ya las ha nombrado en un artículo de 1824 a propósito de Calderón en el que se muestra disconforme con lo que juzga exagerada admiración de los autores alemanes por el dramaturgo español²⁹³. Ahora, sin embargo, nuestro autor va a tomar contacto directo con la filosofía idealista alemana

mediante la traducción que realiza en 1837 de la parte inicial de *Grundzuege zur System der Philosophie* de Immanuel Hermann Fichte, hijo de Johann Gottlieb²⁹⁴. De esta forma, en 1840, en el último artículo que escribió sobre Shakespeare, Blanco tiene a la vista la traducción alemana que A.W. Schlegel hizo del dramaturgo inglés durante la primera década del siglo XIX, anotada y editada en torno a 1820 por Ludwig Tieck.

El conocimiento que tiene Blanco White del idealismo estético alemán es, pues, de primera mano y sus apreciaciones no pueden considerarse como un eco mimético de Coleridge y John Mill, pese a que conociera y se sintiera atraído, por supuesto, por las obras de los autores británicos. Puede incluso pensarse que las teorías estéticas idealistas de tales ensayistas actuaran en alguna medida como revulsivo para que se preocupara por aprender la lengua alemana a partir de 1833²⁹⁵. En cualquier caso, la presencia en el momento de temas que ya han sido tratados en textos más antiguos (así el problema de la verosimilitud o el de las relaciones entre naturaleza y arte) está fundamentando la presunción de un desarrollo a partir de actitudes previas no modificado sustancialmente por cuestiones de puesta al día obligadas por el ambiente cultural. Formulaciones como las que ahora se nos presentan ya han sido articuladas -siquiera en germen- en otros trabajos; y no se contradice esencialmente el tratamiento dado en diferentes épocas a temas recurrentes. En ésta final se los lleva hasta sus últimas consecuencias y se acentúa algún aspecto -lo que confiere radicalidad y mayor seguridad teórica a los asertos. Así sucede, por ejemplo, con el concepto de la naturaleza simbólica de la obra literaria, que ahora adquiere una más amplia configuración aplicado a la esencia de la representación teatral

que, en una paradigmática formulación, se considera privadora de la captación de la idealidad poética por su apariencia estrechamente realista; lo que hace que Blanco White proponga la vuelta del teatro a su genuino carácter de mero espectáculo. De tal índole son las evoluciones teóricas seguidas por el escritor sevillano.

Antes de pasar a comentar los cuatro artículos de *Christian Teacher* en los que Blanco se encarga de analizar aisladamente algunas producciones dramáticas de Shakespeare, es conveniente conocer sus anotaciones previas sobre el escritor británico a fin de valorar en su justa medida la profundidad y contundencia de las interpretaciones ulteriores. En el primer número de su revista *Varietades o mensajero de Londres*²⁹⁶ Blanco había ofrecido a sus lectores unas versiones castellanas de fragmentos del dramaturgo inglés y al introducir las hablaba de la dificultad de las traducciones; al explicar la razón por la que, pese a todo, él daba las suyas, anotaba:

[...] nuestra intencion es dar alguna idea a los lectores Españoles, no de las bellezas de Shakspeare, sino del tono de sus pensamientos, y la originalidad de su ingenio. Queremos ademas precaverlos contra las declamaciones de los autores Franceses que hablan de Shakspeare, como de un loco o extravagante porque, parandose solo en los pasages que verdaderamente son defectuosos, no se hallan capaces de apreciar los que son inimitables. El gran poeta Ingles no se sujetó a otras reglas que a las impresiones poderosas y

vivisimas de su alma. El teatro estaba lleno de delirios, y Shakspeare se dexó llevar de la corriente; pero, hasta sus delirios son pruebas de un genio poderosísimo, y de un talento incomparable²⁹⁷.

A la luz de los textos aducidos pudiera aún pensarse que la admiración de nuestro autor por el dramaturgo inglés no iba más allá que la de

————— 254 —————

cualquier preceptista de última hora que, reconociendo la genialidad innata del autor de *Hamlet*, lamentara la no sujeción de su capacidad creadora a las normas universales del drama; así se explicaría la presencia de pasajes memorables (dicho sea con un punto de resquemor indisimulado por el forzoso reconocimiento) al lado de extravagantes monstruos que atentan contra las más permisivas actitudes de la razón humana. Un pensamiento que encaja a la perfección con la furibunda manía de algún que otro falso y segundón reformador de los que se dedicaban a ajustar las antiguas comedias a los patrones nuevamente impuestos, remedando las tareas indumentarias de los pícaros. Un pensamiento que, si no de forma tan grosera, es posible, por ejemplo, en el ecléctico Mendíbil o en el digno Moratín exiliado en París. Pero no es éste, ni lejanamente, el planteamiento de Blanco White; es más bien el suyo el de un culturalista en fase de evolución que va sintiendo progresiva admiración por el genio británico y que, sin necesidad de omitir su impresión -producto presumible, bien que sólo en parte, de la suerte de encrucijada estética en que se encuentra-, reconoce en él algún fallo que no imputa al abandono de las reglas clásicas sino al viciado y ampuloso estilo teatral de la época.

Veamos otra breve referencia que habrá de servir para ratificar lo apuntado. La encontramos en el artículo citado sobre Martínez de la Rosa, donde se clarifica por completo la posición de Blanco White y se despacha de paso cualquier posible errónea interpretación:

[...] He [Martínez de la Rosa] has, indeed, too much taste not to grand a high degree of merit to Shakspeare; but whatever offends him in, his plays is attributed to the great poet's ignorance or contempt of Aristotle²⁹⁸.

Aún encontramos otra referencia a Shakespeare anterior a los ensayos de 1839-40. En un artículo sobre el teatro isabelino se detiene Blanco a comentar la figura del dramaturgo y a marcar las discrepancias entre su obra y la de sus coetáneos. Se observa todavía en estas notas cierta reticencia -afín a la de la época de *Variedades*- que ha de ceder, como veremos, en seguida:

It is undeniable that the old English dramatists have left some beautiful passages, buried in an immense mass of extravagance and absurdity. In Shakspeare's works there is such a profusion of beauty -the bursts of genius are so frequent- the glow of life which pervades even the most defective parts, is so attractive, that we completely forget the essentially wrong plan upon which he gave himself up to the spontaneous impulses of his wonderful mind. But no poet inferior to him could follow that path with success; no genius below his could employ the external forms of the style prevalent in those days, especially on the theatre, and still retain the esplendour of native beauty²⁹⁹.

Luego de estas incompletas, parciales notas, pasamos ya a comentar los escritos que han sido presentados como definitivo motivo de referencia. Vale decir, en primer lugar, que constituyen el cuerpo de crítica aplicada más importante de la obra de Blanco, superando en número e intensidad a cuantos otros temas fueron abordados por su pluma. Sin embargo, el hecho de que dichos artículos fueran publicados en una revista de ámbito muy restringido ha impedido que hasta ahora hayan sido estudiados con el mínimo detenimiento. Alfonso Par los desconocía al ocuparse de las ideas sobre Shakespeare de Blanco³⁰⁰, dado lo cual hubo de limitar su documentación a los diarios privados que editara póstumamente Hamilton Thom. Con todo, las anotaciones de Par son valorables por cuanto representan el primer contacto de la crítica especializada con el pensamiento literario último del publicista español; su juicio general sobre los comentarios de Blanco es acertado³⁰¹; traduce, además,

algunos fragmentos de sus borradores, uno de los cuales es de especial interés para nuestro propósito.

Pero vayamos por partes. Ya se conoce cómo Blanco, a partir de sus notas en *Variedades* y sobre todo en torno a los años de su colaboración en la revista de John Stuart Mill, ha ido acercándose a Shakspeare degustándolo cada vez más placenteramente; mas, por lo que sabemos, aún no ha conseguido eliminar algún ligero disgusto -siquiera reflexionando teóricamente *a posteriori*- frente a la pervertida estética teatral del período isabelino que, en menor medida que a otros escritores, ha afectado algo al dramaturgo inglés. Su punto de vista inicia una modificación en 1837. En unas anotaciones privadas de 16 de marzo, donde además reflexiona sobre su propia formación cultural, leemos:

Para quien el prototipo del gusto fueron siempre los clásicos, especialmente si estudió los escritores franceses anteriores a la Revolución, la dificultad principal de

Shakespeare no consiste tanto en la falta de las unidades como en la novedad y atrevimiento de sus metáforas. Es precisa una familiaridad perfecta con el mundo que vive en la imaginación del poeta, para adivinar en seguida las analogías de donde proceden aquéllas. En su carácter y forma externas tales metáforas son tan semejantes al lenguaje figurado eufuista, que quien conozca y deteste las composiciones extravagantes de algunos poetas italianos y españoles, sentirá una aversión instintiva hacia muchos pasajes de Shakespeare, meramente a causa de tal parecido externo. Pero la diferencia entre la vacuidad de aquéllos y la riqueza verdadera y natural del poeta inglés es inmensa... El eufuista busca la novedad ciega y extravagantemente; Shakespeare la encuentra sin esfuerzo, por su inspiración genial. Sus metáforas están repletas de la vida más vigorosa; revela los lazos secretos con que la naturaleza relaciona las nociones, en apariencia, más distantes.

Debe reconocerse, empero, que yerra en algunos casos en que se expansiona hacia una hinchazón que en su tiempo había empezado ya a corromper el gusto de Europa...³⁰².

Tal cambio de perspectiva -por cuanto muestra mayor precisión en la indagación de la idiosincrasia del drama shakesperiano, natural y genial, frente al amanerado y tardo común en la época- viene acompañado

todavía de cierto recelo, que terminará por transformarse en entera admiración, veneración casi, en el primero de los cuatro artículos que constituyen la serie del *Pictorial Shakspeare*; donde además va a haber una llamada explícita, que diríase que Blanco podría en cierta forma dirigir retrospectivamente a sí mismo, a quienes han olvidado que es necesaria una íntima penetración en las definitivamente geniales creaciones del poeta británico para que sus apariencias no resulten en nada comparables al estilo vulgar y afectado de obras coetáneas:

Shakspeare is a writer whose poetical beauties cannot be properly enjoyed except by those who have studied him. Like Michael Angelo -the Shakspeare of painters- and like all truly, inspired artists, our poet displays none of those superficial, and almost meretricious charms, which, at once, captivate the eye of the vulgar. Without assiduous worship in the sanctuary of Genius, let no one expect that he shall be made partaker of its revelations. He will, on the contrary, be punished for his temerity, by finding those externals, which are manifest to the common eye, not only indifferent, but

repulsive³⁰³.

En cuanto a las ideas generales que informan su crítica, Blanco no sólo es consciente de que se encuentran muy distantes de las nociones del clasicismo francés³⁰⁴ sino que también explicita su desacuerdo con el gran crítico shakesperiano británico del siglo anterior Samuel Johnson. Una de las veces que se refiere al que llama -utilizando sus propias palabras- «'choleric and quarrelsome' Doctor» habla de sus «sulky

eyes of [...] technical critic»³⁰⁵. En otro momento dice, jovial: «I am glad Dr. Johnson is already in Hades; else I should be in danger of having my head broken»³⁰⁶. Luego, en un tono mucho más serio, afirma:

One could hardly expect to find these words [se refiere Blanco a una frase de Johnson: «The pretend madness of Hamlet causes much mirth»] in an English edition of Shakspeare; but they are in all editions as part of the oracular judgement of a supposed giant of literature! What a total want of feeling and taste is betrayed in that single sentence!³⁰⁷.

Al margen de las diferenciaciones que el mismo Blanco White propone como encuadre inicial de su crítica, ésta puede comprenderse con arreglo a tres fundamentos temáticos de amplia tradición en sus ideas literarias. En primer lugar, en los comentarios shakesperianos quedan definitivamente cohesionados los elementos del dilema *razón-imaginación*. Por otra parte, la bipolaridad *naturaleza-arte* se muestra en el pleno sentido que ha ido adquiriendo a lo largo de la evolución estética de Blanco. En último término, y como consecuencia de lo anterior, se desarrolla un concepto de *simbolización* que concluye en la afirmación del exclusivo ser ideal de la obra de arte.

El punto de partida de nuestro autor es la consideración del proceso creador en el teatro de Shakespeare. Desde el principio parece estar proponiendo Blanco una especie de mágico genio en el dramaturgo inglés, que confiere a sus obras una apariencia vívida, lo cual pudiera dar a entender que han sido elaboradas descuidadamente sobre ciertos tópicos de la escena contemporánea. Pero esto, dice el comentarista, no es en absoluto así. Los dramas shakesperianos exigen una concepción exacta del desenvolvimiento de los caracteres antes de que el autor se enfrente a la escritura; sucede que tal concepción es de esencia simbólica, no exige una fría y precisa regulación intelectualista; de ahí la

marca de frescura que borra cualquier otra huella del intenso esfuerzo de concepción que ha ocupado al poeta. Así lo expone el propio Blanco:

It is true that Shakspeare's historical dramas seem to have grown without effort out of the events recorded in the chronicles, or from some traditional characters established among the admirers of the theatres in earlier days than those of Shakspeare. But to say that he did *most carefully elaborate* these compositions is a gross error, grounded on ignorance combined with a very careless reading of the historical plays. Every one of them is a *fresh* instance of the astonishing creative power of our bard³⁰⁸. An inferior writer would be seen constantly in feverish agitation in search of *incidents* to complicate the plots. Shakspeare, on the contrary, allows the stream either of history or tradition to waft him on, at full ease; for he is conscious of a magic spell within, by means of which creations of the highest beauty and interest shall crowd to decorate the plain line of his course³⁰⁹.

En otro lugar se dirige Blanco a cierto tipo de lectores de Shakespeare

[...] for whom a judicious criticism may clear the way to a full enjoyment of this poetical jewel: I mean those who miss the perception of its high beauties from a preconceived notion, that the Poet himself did not know what he was about to write: that the fertility of his imagination, which found an ever ready help in the flexibility and richness of his language, tempted him to pour out at random, a multitude of pictures and sentiments, drawn indiscriminately from the highest regions of poetry and the lowest of wit

————— 260 —————

and satire, all which he bound together without any other plan than the distribution suggested by the five Acts of a Drama. To any one placed [...] on such a wrong standing point, the poem we examine [*A Midsummer Night's Dream*] must present the appearance of a wilderness, however beautifully decked with flowers [...]³¹⁰.

Por último, comentando la escena quinta del primer acto de *Hamlet*, apunta:

To me, this passage is an unquestionable Proof that Shakspeare did not bring out the Character of Hamlet

gradually; but that he conceived it perfectly and distinctly from the Beginning. And it is indeed one of the boldest Creations of Genius, as forming the Ground of a very high tragical Effect³¹¹.

En suma, Blanco está proponiendo la superioridad directriz del genio consciente³¹². Las maravillosas apariencias de sus obras, los grandes símbolos que crea el poeta inglés exigen una profunda autopenetración intelectual. Los frutos de la capacidad imaginativa no han de surgir de un aéreo raptó mental, de una especulación en el vacío; la verdadera imaginación ha de ser tal que integre el más acentuado poder de captación

————— 261 —————

racional. Pero aún la cohesión perfecta del inicial dilema entre la razón e imaginación precisa para producirse la aparición de un nuevo dato, el de la relación entre naturaleza y arte. Partimos de una frase que parece no ser otra cosa que un arrebató de admiración: «[...] the Poet has called to life by the absolute power of his genius»³¹³ Pero inmediatamente nos encontramos con lo siguiente:

True Genius brings the mind it inspires into union with the mysterious Spirit, the Soul which makes Nature, not a magazine of dead tools, but a living Unit. It is not an empty figure of speech to say that Shakspeare's creations bear a strict similarity to those of Nature herself: in point of consistency, in regard to that wonderful growth which by a regular, uninterrupted process developes the smallest seed into beings of stupendous grandeur, a strict conformity will be found between Nature and her favourite³¹⁴.

A pesar del lenguaje que aquí utiliza Blanco no puede pasar desapercibida la explícita formulación que hace de lo que la estética idealista alemana había aportado a la ideología romántica, a saber, su concepción orgánica de la naturaleza³¹⁵. Tal concepción se había usado metafóricamente a menudo para representar el proceso creador del artista. Su más exitosa formulación se debe, en el ámbito británico, a Coleridge, que compara el crecimiento de la obra en el interior de la mente del poeta al de una planta que asimila y transforma elementos externos otorgándoles nueva vida desde sí misma. Tal es el proceso de gestación propio de lo que él llama *imaginación orgánica*, oponiéndola a la mera *fantasía mecánica* que agrupa sin más los datos proporcionados por la experiencia³¹⁶. En el presente texto de Blanco, una acción mecanicista convertiría el recurso a la naturaleza en una operación fría y numérica, como si ésta fuera un mero «depósito de instrumentos inertes»; en un

————— 262 —————

poeta verdadero la «más pequeña semilla», a través de un «proceso regular e ininterrumpido», se convierte en una obra plena que parece -como la naturaleza- producirse a sí misma. Tal es el sentido cabal que adquiere el dilema *naturaleza-arte* en la última obra crítica del escritor sevillano. La naturaleza no es percibida en el periodo romántico como término de una oposición en cuyo extremo opuesto se encuentran las creaciones del arte; al menos no siempre y necesariamente es así³¹⁷. Afortunadamente los movimientos estéticos no funcionan de forma tan simple como pretende alguna que otra malhadada corriente de historiografía literaria. Incluso el concepto de *heterocosmos* aplicado a las producciones de la literatura -la construcción cerrada de la obra literaria, sin otra referencia más allá de sus propias leyes constitutivas (concepto que inaugura para la estética contemporánea, siquiera teóricamente, el romanticismo)-, que pudiera parecer implica una separación insalvable del elemento naturaleza, surge de esta visión orgánica de la creación artística mediante la cual el poeta se apodera de la forma de hacer observable en el universo sensible y hace extensivos a su propia obra los principios que extrae. Tendremos ocasión de ver cómo en los últimos escritos de Blanco White aparece como natural consecuencia tal concepto.

Conozcamos previamente cómo se articula esa «estricta conformidad» entre naturaleza y artista de la que se nos habla, en lo que se refiere a la constitución de los personajes shakesperianos:

We cannot agree with those, or rather with the form of language employed by those, who say that our poet did not paint individuals, but classes. Classes are abstractions; the living stamp

————— 263 —————

of nature is found only in *individuals*. Nature spoke too clearly in Shakspeare's breast that he should have attempted *generalizations*[...] ³¹⁸.

En seguida reaparece la organicidad antes aludida:

It has been said, had Nature a concentrated consciousness, and could she be induced to give oracular answers, you might show her a single characteristic, however slight, of a human being, and she would give you his or her full character. This happens almost literally in Shakspeare's personages. A name, the slightest indication of temper and mental constitution, a mere *position* in reference to certain events and interests, enabled him to raise up a fully developed individual, with nature's stamp of truth upon him. He was as familiar with her *moral* secrets as the ablest physiologist of our age showed himself with the laws of living organization. The latter, by means of a mere fragment

of a skeleton, would show the whole structure of antediluvian animals, whose genera have perished; our profound moral philosopher and sublime poet gives us the exact and perfect model, the archetypal characters of men of whom nothing is left but a few historical lineaments³¹⁹.

No ha usado el comentarista en esta descripción el término *símbolo*. Sin embargo, en el último artículo de la serie (sobre *Midsummer Night's*

————— 264 —————

Dream, no en vano obra que se cuenta entre las más significativamente mágicas de Shakespeare por sus entrecruzamientos de los ámbitos de la realidad y el sueño) la esencia simbólica de las creaciones del poeta inglés va a ser el motivo principal del análisis. Así va a cumplirse el decisivo paso del acoplamiento entre naturaleza y arte (en el que la obra se convertirá en símbolo total de la realidad, pues ella misma es *otra* realidad de funcionamiento análogo) al tiempo que se producirá la plena integración entre la capacidad imaginativa y la concepción racional (en tanto que la unificación ideal entre el mundo real y el universo poético -que es la verdadera esencia de la simbolización- exige una consciencia intelectual dominadora en el artista).

El artículo comienza con la afirmación de que la pura poesía excede en belleza a cualquier representación que se haga de ella:

The opinion is gaining ground that many [...] of Shakspeare's plays lose effect in representation. [...] the pictorial embodying of some characters, [...] unsettle the conceptions which the lovers of Shakspeare have derived from his verbal pictures³²⁰.

La razón de tales impresiones hay que buscarla en la inadecuación que se produce entre las visiones de la imaginación libre del lector y las restricciones materiales que ha de sufrir ese mismo lector cuando se convierte en espectador:

The representation of such compositions as the *Tempest*, and the one before us [*A Midsummer Night's Dream*], may if assisted by great display, amuse as a show; but the true lover of poetry cannot by this mean be satisfied for the loss of his own conceptions of the personages. In the Tragedies and historical plays the enthusiastic admirer of their author may find it difficult to accommodate his own visions to the definite shapes he sees on the stage [...]³²¹.

De aquí a una visión, si se permite la expresión, circunstanciadamente indefinida y vaga de la belleza hay sólo un paso. La belleza ideal, que reside en las obras musicales³²² y en la verdadera poesía, es algo de existencia pura e intocable, un símbolo ni siquiera comparable a los de las artes plásticas, pues no precisa corporeización alguna. El idealismo romántico de Blanco ha ascendido ahora hasta sus más altas cotas.

It is indeed in respect to the ideal of BEAUTY that every one who has studied this subject must perceive the superiority of pure poetry over dramatic representation and that which is obtained through the Arts of Design. True Beauty seems to have no real outline, but rather to melt, as it were, in the indefinite, the infinite. The highest works of painting and sculpture (it would appear to me) produce their wonderful effects as symbols, not as realities. In the act of looking at them, and when our vision seems to absorb all our other powers, we are constantly turning the mind's eye within us in search of a more perfect image than that which is stamped on our retina³²³.

En la escultura en particular, la emoción surge en el observador mediante

el conocimiento detenido y preciso de la expresión material de cada rasgo físico; en ella

[...] motion as modifying form is the alphabet and dictionary of the language of feeling, a language which we understand more accurately in proportion as we examine its symbolical characters. Pure beauty is a mere existence which does not allow this kind of analysis³²⁴.

El carácter ideal de la poesía, pues, corre el peligro de desaparecer cuando ensayamos su materialización en una representación plástica. No puede ser otra, por tanto, la conclusión de Blanco: «I had much rather keep my own airy, undefined Beauty»³²⁵.

Es ya la obra literaria como unicidad exclusiva, como *heterocosmos*, la que se ha manifestado ante el comentarista. Recordemos cómo Blanco decía, en el primero de estos cuatro artículos con los que se cierra su producción, que era necesaria una «asidua veneración al santuario del genio» para gozar de sus revelaciones; y, ¿en qué consiste tal veneración sino en la intromisión en el ámbito interno y absoluto de la obra, considerada como prolongación orgánica desde su identidad única? La mente del escritor -su consciencia, su sensibilidad, su imaginación- es la que construye orgánicamente a partir de los materiales que extrae de sí misma y de su contexto fenoménico. Pero el resultado se constituye en supremo símbolo de la belleza, asequible sólo desde su *mismidad* -desde su propia ordenación natural que no precisa materialización alguna.

El sentido de la selección de los materiales dados por la experiencia vital del escritor y por la naturaleza difiere radicalmente, por supuesto, del proceso que se proponía en la estética clasicista. En ésta se trataba de una labor tendente a la ordenación mesurada de una reproducción que no podía ir más allá de los límites que el sentido común (léase, el referente

————— 267 —————

universal y abstracto *naturaleza*) imponía. Por el contrario, los procesos creadores descritos desde la óptica de las teorías expresivas, sobre todo si los consideramos en su última versión idealista, tienden a la integración en uno nuevo -el de la obra- del mundo sensible y del mágico (mítico, simbólico, fantástico, imaginativo, son, según cada crítico, distintos acercamientos terminológicos a idénticos fenómenos, todos ellos a la zaga de la idea de *lo sublime*), a la unificación de contrarios en un original e íntimamente cohesionado universo.

Tal es la descripción que propone Blanco White de los diferentes planos de la posibilidad expresiva realista e imaginativa, hasta que se produce la ideal integración entre el mundo real y el poético:

The attempt to reduce these heterogeneous materials to unity, would appear perfectly absurd. How wonderful, then, must have been the power of that mind which, verifying its own grand conception of the Poet, seized both the external world and the world of Fancy, and with an ease, which has not left the slightest mark of labour, made the sauciness of Satire, the playfulness of Fancy, and the intenseness of Sentiment, unite in the most perfect harmony! In the *Midsummer Night's Dream*, the mind of Shakspeare [...] with a kind of omnipresence, chooses, without dizziness or confusion, every object of highest beauty and cheerful interest in the vast fields of reality, of imagination, of sentiment³²⁶.

Y concluye:

Thus in the hands of Shakspere both the real and the poetical universe become linked by feeling³²⁷.

————— 268 —————

Conclusión que es a un tiempo la de la obra toda de Blanco. Los dos textos recién citados suponen la postrera manifestación de los ejes temáticos definitivos de la producción crítica del emigrado español. Naturaleza y arte, racionalidad e imaginación, han sido los conceptos fundamentadores de su devenir estético. La inicial condición de necesidad unificadora entre naturaleza y arte ha sufrido la variación dada por la idea de lo orgánico aplicada a aquella y la de lo simbólico aplicada a éste. Blanco ha avanzado de tal forma en un sentido progresivamente distorsionador de la previamente reducida a normas reproducción clasicista, para llegar al mantenimiento de conceptos que conllevan una pretendida más íntima captación del proceso natural y su plasmación en un producto artístico de existencia autónoma y, como tal, más idealmente reproductor de la forma de funcionamiento de una naturaleza ahora multiforme. La simplista falsedad de la concepción antitética de los dos términos del dilema ha quedado reducida a la inexistencia mediante la fructífera e incontestable integración de ambos en una relación radicalmente nueva pero no negadora absoluta de lo anterior. De ahí la sucesión, no la drástica y apresurada ruptura.

Similar es el desarrollo obrado sobre la bipolaridad *razón-imaginación*. La misma aparición de la componente simbólica sugiere la ausencia de conflictividad en tanto que plantea la dirección reflexiva de un proceso de tentativa sublime -vale decir, misteriosa. La apariencia mágica de la pura y excelsa belleza -tal como la piensa el último Blanco acendradamente idealista- no es otra cosa que la unificación de los ámbitos diversos, pero integrables, del mundo de lo fenoménico y de lo imaginativo; un proceso que ha sido explícitamente propuesto como regido por el genio consciente del artista.

Si puede decirse que existen tres criterios básicos para identificar la estética romántica, a saber, la imaginación como motor de lo poético, una cosmovisión orgánica y no mecanicista, y la valoración de las formas de expresión simbólica³²⁸, podemos convenir en que nuestro autor ha hallado tales posiciones a través de un devenir que no elude la renuncia, pero tampoco la revisión y el mantenimiento reinterpretado de elementos previos. Blanco White, en fin, ha cumplido en su obra el ciclo completo que la estética europea ha llevado a cabo en la sucesión que avanza desde el clasicismo hacia la primera contemporaneidad, el romanticismo.

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

