

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

8

OCTUBRE-DICIEMBRE

1942

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

H. señor Rector:
LIC. RODULFO BRITO FOUCHER

H. señor Secretario General:
LIC. ALFONSO NORIEGA, JR.

H. señor Oficial Mayor:
LIC. ALFONSO PEDRERO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

H. señor Director Honorario:
DR. ANTONIO CASO

H. señor Director:
DR. JULIO JIMÉNEZ RUEDA

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Máynez.

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país.....	\$7.00
Exterior.....	dis. 2.00
Número suelto.....	\$2.00
Número atrasado.....	\$3.00

Sumario

FILOSOFIA

	Págs.
Martin Heidegger	<i>El ser y el tiempo.</i> (Introducción) 169
Edgar Sheffield Brightman	<i>Filosofía contemporánea en Norteamérica</i> 199
José Gaos	<i>Galileo a los tres siglos.</i> (I). 219

LETRAS

E. Noulet	<i>La calidad de una novela heroica</i> 237
Alfonso Reyes	<i>Los estímulos literarios</i> 249

HISTORIA

Adolfo Salazar	<i>Poesía y música en las primeras formas de versificación rimada en lengua vulgar y sus antecedentes en lengua latina en la Edad Media</i> 287
--------------------------	---

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

Leopoldo Zea	<i>Meditaciones cartesianas.</i> (Edmundo Husserl) 353
Antonio Gómez Robledo	<i>El pensamiento antiguo.</i> (Rodolfo Mondolfo) 357

	Págs.
<i>Letras</i>	
L. Ferrán de Pol	<i>Héroes mayas.</i> (Ermilo Abreu Gómez) 361
Julio Torri	<i>La antigua retórica.</i> (Alfonso Reyes) 364
<i>Historia</i>	
Agustín Millares Carlo	<i>Archivo de la historia de Yucatán, Campeche y Tabasco.</i> (J. Ignacio Rubio Mañé) 367
Agustín Millares Carlo	<i>A preliminary check list of published materials relating to the history of printing in Mexico.</i> (Douglas C. McMurtrie) 368
Noticias	371
Publicaciones recibidas	375
Indices del tomo IV	385

Los Estímulos Literarios¹

1. *Generalidades.*

Suele llamarse génesis literaria todo el proceso de creación de la obra, desde el instante en que ocurre la tentación hasta el último rasgo de la ejecución verbal. Los estímulos iniciales son el prólogo de este proceso, la primera palpitación de este movimiento. Acontecen todavía en el ser del poeta y son anteriores al primer trazo de la pluma. Carecen aún de realidad fuera del yo, aun cuando los provoquen objetos reales y exteriores. Son un latido vital anterior al arte.

Sin embargo, para nuestros fines actuales, podemos indiferentemente llamar estímulo inicial al latido vital o a su provocación exterior, confundiendo en un solo término el objeto y su impacto sobre el sujeto: el cuadro de un pintor que provocó un poema, o la vibración estética experimentada por el poeta a la contemplación del cuadro.

La calificación de "iniciales" es también relativa, o mejor, pasible de análisis más fino. El estímulo inicial lo es por ser el primer sobresalto. Pero puede ser que este primer sobresalto cubra por decirlo así todo el movimiento del poema, o bien que se cierre en un proceso corto, el cual, a su vez, obrando en cadena, viene a servir de estímulo a otro nuevo paso de la obra, y éste, al agotarse, desate otro subsecuente, etc. Podrá, así, suceder que la obra esté como sumergida en un estímulo primordial, dentro del cual se hayan desarrollado otros estímulos accesorios que van empujando la creación; o bien podrá ser que la obra haya procedido por adición de estímulos, añadidos en serie. Los infinitos diagramas de los "arcos reflejos" que estudia la neurología podrían servir para ilustrar esta descripción. Puede haber colaboración de varios estímulos iniciales, neutralización,

refuerzo, inhibición, optación, propagación, desvanecimiento, sustitución, etc. Nuestra descripción se limitará a los tipos elementales.

El estímulo es un antecedente de la obra. El concepto de antecedente es complejo; no sólo comprende el estímulo, sino también las influencias sociales y culturales (a las que se aplica la investigación crítico-biográfica), los asuntos o los temas más o menos libremente escogidos (a los que se aplica la investigación de las fuentes), etc. Todo lo cual se entrecruza en la palpitación creadora. Los estímulos, contenidos en el ambiente vital, fecundan, a manera de simiente, el terreno temperamental del poeta, que puede ser más sensible a éstos o a los otros gérmenes. De suerte que el terreno parece dotado de cierto magnetismo atractivo para determinadas semillas.

Cuando alguna vibración cósmica llega a estremecer los órganos estéticos se dice que hay inspiración. No tengamos miedo a la palabra, sino cuando con ella se pretenda excusar la falta de arte en la ejecución del poema. No nos perdamos en vaguedades. Aquí se trata de estímulos positivos que lo mismo pueden venir de la vida que de los libros, de la emoción como de la reflexión, del trato humano o de la rumia solitaria, de la reacción ante las otras artes y hasta de un achaque de salud, de lo grande como de lo humilde. Se trata de hechos completamente naturales, que hacían decir al naturalista Buffon: "Sentís en la cabeza como un choquecillo eléctrico que, al mismo tiempo, os aprieta el corazón, y éste es el instante de genio." Hecho tan de la naturaleza que hasta participa del placer biológico. No sólo la concepción de la obra en su conjunto o siquiera en su arranque, hasta la diminuta conquista de una palabra que se anhela y se busca produce palpitaciones entrañables y, a veces, trae lágrimas a los ojos. El germen, decía Goethe, entra en nosotros "como una inoculación". Y Dante pretende que la *Vita Nuova* —como la vida misma en nuestro planeta, según cierta biología aventurera—, "creció de una simiente caída por azar del cielo". En el lenguaje de Loeb, diríamos que el poema es el "tropismo" con que el ser poético responde al estímulo.

2. Clasificación.

Al tratar de los estímulos iniciales, por fuerza se deslizan algunas consideraciones ajenas sobre las circunstancias que facilitan el brote, los há-

bitos de trabajo, métodos de ejecución, etc. A ello obliga la integración del fenómeno por describir.

La sola clasificación en tipos es ya un artificio del análisis, y sólo la presentamos a manera de tanteo, sin aspirar al rigor extremo ni pretender agotar los casos posibles. El solo intento de describir todos los estímulos puramente sensoriales —hoy que la ciencia reconoce más de veinte “sentidos”—, nos llevaría muy lejos. Para muestra, bastan los casos típicos.

(A título de mera complementación científica, recordemos que los principales estímulos sensoriales, procedentes del mundo exterior, pueden dividirse en tres grupos: 1º Las manifestaciones máximas, macroscópicas: impactos mecánicos que traducimos en sensaciones táctiles, que van desde el simple contacto pasajero hasta la repetición rítmica de contactos con nuestra envoltura corpórea, en un límite de frecuencia de 1,552 vibraciones por segundo. Más allá de este límite, los “tiempos” se vuelven “duración”, y la sensación táctil se transforma en sensación de presión. Hasta aquí las manifestaciones no sólo son sentidas, sino también pueden ser vistas. El ojo humano sólo registra ondas de .0008 mm. a .0004 mm.; según cierto biólogo, 1/12.000 de lo que hay que ver. 2º Las manifestaciones medias, imperceptibles a la simple vista y ya microscópicas: vibraciones del aire, etc.: sonido, sólo perceptible a la oreja humana desde 30 y aun 12, hasta 30,000 y 50,000 por segundo, en ondas que van de los 13 mm. a los 12.280 mm. La piel humana sólo percibe el calor en las ondas de .0008 mm. a .1 mm. Estos límites son aproximados, y entiendo que las investigaciones recientes tienden a modificar estas cifras. 3º Las manifestaciones mínimas, ultramicroscópicas; vibraciones del éter: toda la enorme escala de las ondas electromagnéticas, desde las hertzianas hasta los rayos X o Röntgen, de que nuestro organismo sólo percibe el calor radiante y el espectro de la luz. El ultravioleta sólo se advierte en efectos químicos, y la electricidad y otros rayos no parecen tener órgano humano receptivo específico. Los llamados sentidos químicos, el olfato y el gusto, sólo recogen un número limitado de manifestaciones externas.)²

Lo mismo pudimos adoptar otro punto de vista. Por ejemplo, el dividir los tipos de auto y heterofecundación, y todavía yuxtaponer a este criterio la consideración de lo voluntario y lo involuntario. Pues es evidente que el estímulo puede partir del yo o del exterior, y puede sobrevenir por sí solo o ser apurado y solicitado por el poeta.

También pudimos distinguir los estímulos intelectuales y los sensoriales, o mejor y más profundamente, poner a una parte los estímulos sintéticos o de estructura (como el "relámpago de Julio" que reveló a Michelet el principio orgánico de la historia de Francia), y a otra parte, los de mera excitación o dinámicos (como cierto sentimiento de pavor en la base de los cuentos fantásticos).³

Pero estas clasificaciones resultaban menos explícitas para el despliegue de los ejemplos, en que se aprecien al vivo los sabores de los distintos temperamentos, y era menos fácil de establecer en cada episodio poético. Por eso nos atenemos al siguiente cuadro:

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| a) Literario, | g) Onírico, |
| b) Verbal, | h) Memoria involuntaria, |
| c) Visual, | i) Sinestesia, |
| d) Auditivo, | j) Estímulo físico de otro tipo, |
| e) Olfativo, palatal y táctil, | k) Emocional, |
| f) Ambulatorio, | l) Provocación voluntaria. |

a) *Tipo literario*

La relación entre un hecho literario y otro es un concepto muy vasto, que aquí no examinaré en toda su amplitud, y de que la "influencia" es un caso particular y el "plagio" una última inercia. Aquí sólo se comprende aquel tipo de relación que obra como estímulo inicial, como iluminación determinante en el nacimiento de una obra. Si por este lado restringimos el campo, lo ensancharemos por otro; comprenderemos entre los estímulos de este orden no sólo aquellos que proceden de la literatura propiamente tal, sino además todos los que proceden de la cultura escrita (real o virtualmente escrita), de la lectura y de la letra, sean filosóficos, históricos, científicos o de cualquier clase. Pero entiéndase que aquí nos atenemos a estímulos de asunto, dejando los de forma verbal para el tipo siguiente. La cultura escrita ejerce la misma provocación que un hecho cualquiera de la vida. Daremos algunos ejemplos.

Es obvio que las novelas históricas parten de lecturas históricas, y las de "anticipaciones" parten de lecturas científicas. Junto con algunos estímulos visuales de que luego se hablará, las lecturas científicas dieron cierto prosaísmo a la poesía de Nervo cuando, por ejemplo, habla del ultravioleta, las células y protozoarios, etc. Tales lecturas lo llevaron tam-

bién a escribir cierto viaje a la luna. Coleridge asistía a las conferencias químicas de Davy para aumentar su caudal de metáforas; de la metáfora bien pudo pasar al estímulo inicial.

Una lectura de asunto filosófico o social puede producir una novela del género utópico, en que se concibe una república feliz regida por leyes inusitadas.

La mitología fué siempre una inspiración para Rubén Darío, mitólogo casi profesional por su vasta información y también por la autenticidad con que en él prendían los símbolos. No es aventurado pensar que su poema partía muchas veces de la sola excitación mitológica.⁴

Un ejemplo característico de estímulos literarios nos lo da el teatro ateniense, cuyos temas han provocado nuevos poemas dramáticos. *La Ifigenia en Taurros*, de Eurípides, inspira al teatro francés, al alemán, al italiano, al mexicano.

Para Jules Lemaitre (*En marge des vieux livres*) las literaturas antiguas eran un estímulo infalible.

Aunque no toda "influencia" es un estímulo inicial, cuando en el procedimiento constructivo de un autor se percibe el recurso constante a las reminiscencias, puede inferirse que la lectura es una de sus provocaciones más fecundas, la cual hasta llega a ser voluntariamente procurada. Muy conocido es el caso de Anatole France. También el de André Chénier, quien suele partir de la fuente helénica por un simple método de traducciones o traslados.

Sobre el tipo del escritor dominado por estímulos de lectura, ofrecemos este curioso documento:

"Pero el virus literario, que está en el fondo de mi ser, no hay quien me lo quite. Si no me deja usted esa diátesis operante en mi organismo, me mutila y me suprime. Yo no sé sentir y sobre todo no sé decir las cosas más que así. Defecto, me dirá usted; defecto grande, le diré yo, y de seguro irremediable, pues ya está viejo Pedro para cabrero. No sé qué me pasa; pero en tomando la pluma me acuerdo de todo lo que sé, he leído o me han contado, pues mi memoria está untada de colodión y reproduce cuanto conoce; y allí me tiene usted diciendo cosas que tal vez sean menos eficaces o menos justas que las que diría si me inhibiera un momento y hablara por mí. Es un condenado defecto del cual nunca he podido libertarme, y que sale a flor de piel ahora que estoy *sobrado* por los años que hace no me comunico con el público. Entre mí y la creación

están el papel, la pluma, la tribuna, el pizarrón, lo que usted quiera; y en vez de salir lo que buscaba, me sale otra cosa. Ahora que casi llegué a la edad canónica, le puedo hacer una confesión que parece chistosa: creo que pocos habrán sentido la pasión amorosa con la violencia y, sobre todo, con la poesía que yo. ¡Pues nunca he escrito, al menos para el público, una página mediana de amor! Parezco un emasculado que discurre sobre cosas que no conoce." (Carta de V. S. A. a C. P., Barcelona, 8 de abril de 1916.)

En este análisis, de mano maestra —donde suprimimos in mente las innecesarias disculpas—, encontramos dos puntos dignos de nota: la función eminente de la memoria en el escritor de tal contextura, lo que produce una acumulación en el ocio; y la inhibición ante los choques emocionales directos, cuando no llegan hasta el escritor a través del filtro previo de otra representación literaria.⁵

b) *Tipo verbal*

Puede referirse a la mera evocación psicológica, a la estructura general de la forma, al giro sintáctico y fraseología, o hasta al valor fonético y rítmico. En este último caso, participa del tipo auditivo que adelante se estudia. En ocasiones, las formas, hechas troqueles, cobran valor temático, ya procedan de la literatura o del folklore. En estos estímulos, pues, domina unas veces el aspecto intelectual y otras el sensorial, y otras veces ambos aspectos se confunden. Nada se opone a que cobren carácter de provocaciones voluntariamente buscadas.

a') Evocación psicológica.—Balzac se estremece ante la palabra "adulterio", encontrada en algún tratado penal. De ahí, bajo la influencia posterior de la *Fisiología del gusto*, de Brillat-Savarin, proviene su *Fisiología del matrimonio*.—A Keyserling se le reveló el secreto de la seriedad china por el conocimiento de la palabra "Ch'i", estado de furia que el chino oculta con el mayor cuidado, y al que suele entregarse periódicamente, y aun por varios días, para relajar la tensión de cortesía social que siempre muestra a los demás. (*Diario de viaje de un filósofo*, II, v.)

b') Especie intelectual.—El aspecto más puramente intelectual de tales estímulos se advierte en Goethe, quien alguna vez declara que una palabra ingeniosa lo fertiliza; o en Victor Hugo, a quien las etimologías hacen soñar. En Unamuno, la fertilización etimológica llega a ser ley men-

tal. El equívoco o juego de palabras puede ejercer igual función: siempre hemos creído que Baltasar del Alcázar escribió su *Cena* arrastrado por el retruécano: "La cena de Baltasar".⁶

c') Especie fonético-emocional.—Poe ha explicado cómo nació *El cuervo* de la palabra "Nevermore".—La musicalidad del giro y el color sentimental se unen en la *Penultième*, de Mallarmé, profundo observador de larvas poéticas, cuyos poemas en prosa suelen reducirse a la exposición de un proceso genético. Chamisso se sentía fertilizado por una palabra lo mismo que por una imagen o anécdota.

d') Especie formal (más o menos fonética).—Puede creerse que Matthew Arnold se sintió arrastrado al estudio sobre Maurice de Guérin por ciertas frases de éste que solían cantarle en la memoria ("Les dieux jaloux ont enfoui quelque part...").— Dos o tres versos ajenos, hechos pegadizos, inspiran obras de Théuriet y de D'Angellier. Amado Alonso ha explicado la posible génesis de un poema de Darío sobre la excitación de un esquema: "Dichoso el árbol — y más la piedra."

e') Especie folklórica.—Los títulos de la vieja comedia española suelen ser refranes y frases hechas, de preferencia en octosílabos, que luego se insertan en los versos del texto al final de un acto. Aun se han podido hacer algunos juegos con los títulos de comedias, como los que hacía Quedo con las frases hechas: discursos, cartas, cuentos.⁷ Es posible que los títulos hayan sido buscados a posteriori, pero también es posible que alguna vez hayan servido de estímulos iniciales. Lo mismo se ofrece decir sobre las novelas de D. Juan Valera, *Genio y figura...*, *Para ser buen arriero*. Después de todo, en una fórmula verbal, aprovechada luego como título, puede contenerse toda la intención de una obra: Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*; Meyerson, *Identidad y realidad*.⁸

f') Excitación voluntaria.—La "palabra inicial" que Mme. de Staël buscaba antes de embarcarse en la obra. Jules Romains, en *Les hommes de bonne volonté*, describe el proceso de un poema que nace de una palabra escogida en un diccionario, y corre de allí por asociaciones y por solicitudes de la rima.

En cuanto al Juicio de la Sigma y la Tau ante el Tribunal de las Siete Vocales, en Luciano, ¿cómo no ha de ser una discusión gramatical despertada por los estímulos verbales?

c) *Tipo visual.*

El estímulo puede partir de la naturaleza, del arte, de objetos de la industria humana. La importancia de los estímulos visuales ha sido siempre reconocida, sea que se les acepte en sí mismos, o como residuos y coagulaciones ulteriores de la memoria. Berkeley funda en la visión una teoría de la realidad; y Bacon, Hobbes, Addison, Vigny, una teoría de la imaginación. Vigny llega a decir que la mirada y el pensamiento son manifestaciones de la misma potencia.

El tipo visual ha sido definido con sencillez por Paul Morand cuando, en cierta entrevista, declara que le cuesta menos trabajo ver que pensar; y aun entiendo que el sustituir las ideas generales por cosas objetivas ha sido, para él y otros escritores de su pléyade, una preocupación estética dominante. Aunque no sea un visual exclusivo —puesto que en él toda exclusividad se rompe y estalla—, Goethe, “videns gloriosus” por excelencia, declara de sí mismo: “En abriendo los ojos, veo cuanto hay que ver en las cosas.”

Ha habido épocas en que la poesía, por reacción contra la vaguedad sentimental de la época precedente, se ha esforzado por ceñirse dentro de una visualidad seca e higiénica. Se nota el esfuerzo en los parnasianos, que por momentos caen en el culto monótono del coleccionista de objetos. Pero no hay que confundir la torsión artística deliberada con los estímulos espontáneos del temperamento. Tal vez la mejor caricatura de los parnasianos está en aquellas palabras de Auguste Vacquerie al joven León Daudet, cierto día en que Heredia apareció en casa de Victor Hugo: “¡Anda, muchacho, acércate a saludar a la Galería Spitzer!” Se trata de una colección de panoplias y armaduras famosa en el París de aquel tiempo.

Los estímulos visuales se descubren fácilmente en las imágenes que acarrea el poema. Entre ellas, un estudio metódico tendría que distinguir las de contorno puro, las de forma general, las de relieve, las de color, las de relación entre luz y sombra, las de brillo, las de postura, las de movimiento, etc.

Considérense todos estos órdenes en la obra de Díaz Mirón. Díaz Mirón aparece como fascinado por los ojos, al punto que a veces es incapaz de cerrarlos ante la fealdad misma. Lo hemos oído comentar, con gusto y sentido, la representación de la serpiente, línea que anda y undula, en Dante.

Góngora, que "goza el color, la luz, el oro" y cuantas sensaciones existen, es un caso ilustre entre todos. Menéndez y Pelayo, que lo entendió mucho más de lo que hoy suele reconocérsele —al punto que asombra que Hatzfeld declare haber tenido que esperar a las últimas interpretaciones para descubrir a Góngora— notó ya aquella predilección por las armonías del rojo y el blanco, colores elementales que pueden considerarse como una concreción heráldica ya intelectualizada.

Como génesis por imagen de brillo, es expresivo el caso de Léon Paschal en su drama *Hélie*, que parte del deslumbramiento de un crepúsculo: un grupo de niños, perceptible un instante, ha desaparecido detrás de esa mancha o "imagen accidental" que persiste en la retina tras la contemplación de un foco luminoso, y que acaso Philippe de la Hire, en el siglo xvii, fué el primero en observar científicamente.⁹

No creo que deban considerarse, entre los estímulos visuales que provocan la obra, aquellos casos en que el poeta simplemente cobija su poema, a posteriori, bajo la evocación de alguna obra artística: en D'Annunzio, *Las vírgenes de las rocas*, *Gioconda*, *Triunfo de la Muerte*. (*San Sebastián* es un asunto, no un estímulo inicial solamente.) En cuanto a Lessing, ¿habrá partido realmente de una emoción visual, aunque cultivada luego por el comentario de Winckelmann, al buscar en el Laoconte el símbolo de su filosofía estética? ¿O sólo se trata de un arreglo intelectual posterior?

Pero acaso se pueda admitir la versión de que el filósofo Cebes (¿el de Cícico o el de Tebas?) se inspiró en aquella famosa tabla alegórica del templo de Cronos (¿el de Atenas o el de Tebas?) para su exposición de la teoría platónica sobre la preexistencia.

Longo declara que lo movió a escribir su *Dafnis y Cloe* la contemplación, durante una partida de caza, de cierta alegoría de los amores, encontrada en el templo de las Ninfas, en Lesbos. Por lo demás, es sabido que ya para esos tiempos la prosa sofística había creado toda una tradición de cuadros y obras de arte imaginarios, género que floreció especialmente bajo el renacimiento plástico de los Antoninos y duró hasta Longo y Aquiles Tacio. Los Filostratos, tercero y cuarto de este nombre, dejaron una colección de "íconos" o descripciones de pinturas ficticias en prosa poética; Calístrato, de fingidas estatuas.¹⁰

Ejemplos más cercanos: Henri de Régnier cuenta que *La double maîtresse* se inspiró en un busto de la Exposición de París, 1899. Otro

busto —una cabeza de Victor Hugo admirada en el Museo de Copenhague— provoca en Paul Claudel una singular iluminación crítica, sobre el pavor como dominante del gran romántico: “Ce vieillard avait peur!”, exclama.

En Goethe, que ve venir la concepción de la obra a modo de inmensa perspectiva, es notorio el sentimiento de los contornos, la inspiración del dibujo en general, la cual invade en él muchas zonas del espíritu.¹¹

Los poetas mexicanos de la *Revista Moderna* deben inspiraciones a su dibujante Julio Ruelas: Nervo y “la esperanza clavada en el ancla”, Tablada y “la Bella Otero”, etc.¹²

En un poeta dibujante como Cocteau no siempre es posible saber si el dibujo estimuló el poema o viceversa. Es posible que los dibujos para *Les enfants terribles* nacieran subordinados a la obra literaria. Pero ya en el *Album de los Eugénios* la imbricación es indiscernible, hasta por la maliciosa vaguedad del asunto.

Los trazos y esquemas unas veces preceden y otras acompañan a la elaboración de la obra. Stevenson concibe *La isla del tesoro* ante los mapas imaginarios que dibujaba en los muros de un desván para entretener a su hijastro. Valéry, Mauriac, dibujan mientras escriben, parece que más bien en los reposos de meditación. Carco, en cambio, traza figuras geométricas que lo guían en la composición y el desarrollo de sus novelas. Estos últimos casos, más bien que estímulos iniciales, son hábitos de trabajo.

También los estilos arquitectónicos y decorativos pueden dar estímulos al poema. Victor Hugo ve, en los motivos árabes, algo como “sílabas mágicas”. Tal vez, dentro de la teoría de Focillon sobre “la vida de las formas”, pueda justificarse el buscar alguna relación entre las “sílabas contadas” y la agregación de motivos característicos del mester de clerecía, por una parte, y por otra, las archivoltas de las portadas eclesiásticas, cuajadas de figuras simétricas, en líneas paralelas como los versos del tetras trofo monorrímo, imagen que el poeta-clérigo tenía siempre a la vista. No digamos, que sería absurdo, que la técnica de aquella poesía procede de aquella arquitectura. No: la historia literaria, la métrica, la tradición estrófica se bastan solas para explicar semejante arte poética, ora se la considere —según Restori— como un producto vernáculo de la épica, ora —según Menéndez y Pelayo— como una copia de la latinidad medieval, ora —según Menéndez Pidal— como una imitación de Francia. Pero es difícil negarse a la evidencia de que ambos fenómenos armonizan como gran-

des moldes de una época de la sensibilidad, y revelan apetitos de forma en cierto modo afines.¹³

Hay también estímulos visuales de orden científico. Tal parece ser aquella preocupación de los "globos" en Manuel Carpio, quien tiende a fundar, más que en la belleza, en la magnitud del espectáculo astronómico su sentimiento de la grandeza divina, y revela ante tal espectáculo cierta estupefacción pascaliana de los espacios.¹⁴ Ya dijimos que Nervo deja sentir inspiraciones científicas: entre ellas, las hay visuales. Nervo era dado a jugar con el telescopio y el microscopio. El uruguayo Lanza, trasladando imágenes del microscopio a la poesía, compone cierto *Delirio histológico* donde la "neurona" de un árbol resalta sobre el "azul de metileno" del horizonte, en un paisaje que, "pensativo, a la ciencia se abandona".¹⁵ (Ante estos empeños de la poesía por apropiarse especies extrañas, se piensa en los empeños del derecho por sujetar a su férula las cosas no jurídicas, como en la serie: tenencia - posesión - propiedad.) Diego Rivera me asegura que, para ciertos despliegues de pequeñas figuras en la escalinata del Palacio Nacional, se inspiró en el microscopio, es decir, en la técnica de la naturaleza, que hace sus tejidos por agregación de elementos semejantes.

Los mismos caracteres tipográficos pueden hacer de estímulos. Victor Hugo (no hay que olvidar que era dibujante) fantasea sobre las letras mayúsculas: la A es una pirámide, la H una catedral con sus torres. Alfonso Cravioto, en su viaje al país de los números, parece partir de las sugerencias que le comunica la simple apariencia de los diez guarismos (*Aventuras intelectuales a través de los números*, La Habana, 1937). La inspiración puramente visual de los guarismos en este opúsculo de Cravioto (pág. 7) se aprecia mejor comparándola con la inspiración de los números dígitos como idea, en Senancour, *Obermann*, XLVII.

El "imaginismo" de Ezra Pound está dominado por el valor de las imágenes visuales en la poesía, y busca curiosas consecuencias casi jeroglíficas en ciertos sistemas de escritura, como el chino.

Finalmente, también cuentan aquí las alucinaciones visuales. Flaubert distinguía muy bien entre sus visiones de epileptoide, que sólo le servían de tortura (tal el "aura dorada" de que habla en su correspondencia), y ciertas "apariciones" que le servían de estímulos literarios. Maurice Bedel asegura que esta experiencia no le es desconocida. Chateaubriand nos habla de una sombra o fantasma que poco a poco se transformó en Cymodocée.

d) *Tipo auditivo.*

A nadie sorprende que los ruidos puedan servir de estímulo a la música. Stravinsky cuenta que un cañón descompuesto le dió el motivo de *Las nupcias*. El cine sonoro nos ha dado una ilustración de cómo los ruidos del campo, el canto de un pájaro y el trote de un caballo de tiro, pueden poco a poco organizarse en un vals de Strauss. Aunque de modo menos inmediato y directo, la excitación auditiva es también estímulo literario. Hay una nota acústica en la *Penultième* de Mallarmé, ya citada. *La Arlesiana* de Alphonse Daudet surge de un grito lanzado a la vez por dos mujeres, en dos tonos distintos.¹⁶ Henri de Régnier concibe su libro *Le bon plaisir* oyendo el estrépito de un regimiento de caballería por la calle de un pueblo. Proust encuentra inspiraciones en los gritos callejeros. Los pregones cariocas dictan un poema a Alvaro Moreyra. Una voz que baja de un balcón inspira una pequeña divagación anacrónica. Una palabra oída al azar —evocación ya psicológica o semántica— abre una senda en el espíritu.¹⁷

Ya se sabe que Mallarmé buscaba estímulos en la música: se le veía, en los conciertos Lamoureux, tomar apuntes y esquemas, vagos trazos que le sugerían movimientos poéticos y que no dejó nunca ver a nadie.¹⁸ La poesía simbolista francesa estaba dominada por la preocupación de “reprendre son bien à la musique”. Pero, informada, esta preocupación ha sido constante en la poesía. Goethe, Alfieri, Kleist, Charles de Guérin confiesan inspiraciones musicales. Schiller aborda el poema poseído de un sentimiento musical. La campana que dobla por la muerte de su madre, establece en el alma de Lamartine un ritmo alternante de donde brota su elegía. Muchos son los que cultivan y alimentan un estado de ánimo con el riego de algún motivo acústico, como el personaje de Proust, cuyo amor iba siempre suspendido en una “frase” de Vinteuil. El estímulo musical se convierte en asunto en los sonetos sobre un “Erotik” de Grieg y en el poema sobre un “Adagio” de Brahms, de D’Annunzio. En la *Serenata de Schubert*, de Gutiérrez Nájera, hay un verso que define la emoción y el anhelo de musicalidad: “¡Así hablara mi alma, si pudiera!”

e) *Tipos olfativos, palatales, táctiles.*

Los “sentidos inferiores”, en general, pueden dar estímulos secundarios y florecer en imágenes, pero pocas veces estímulos determinantes de

que parta una obra. Creo que el "olor del circo" y otros olores de evocación y ambiente pueden llegar a la dignidad de provocaciones iniciales; y, desde luego, aquel "olor de pensión de familia" que no dejó de influir en Balzac.

No sabemos lo que sería la *Estética de los aromas*, cuyo manuscrito perdió José Asunción Silva en el naufragio del "Amérique". Sospechamos que sería cosa muy al gusto del Des Esseintes de Huysmans.

Kipling, morador del Oriente, es sensible a los olores que trae el aire y que le representan escenas de camelleros o de corros junto al fogón, como a Mallarmé se le representa Londres en el aroma de una pipa olvidada. En Gabriel Miró es tan constante la atención para los olores, que autoriza a considerarla como un tipo de sensibilidad. Los enamorados saben hasta qué punto el perfume de una mujer da la alucinación de presencia. Pero una cosa es sentir, y otra es decir literariamente o poner la emoción en valor poemático.

En *Les hommes de bonne volonté* se describen las andanzas de un perro que se orienta por su barrio entre paisajes de olores, noción de todo rigor científico y que corresponde al cuadrúpedo de cabeza baja. El hombre, levantado en dos piernas y de tronco erguido, se orienta por la vista y alcanza nociones de espacio envolvente que sus hermanos inferiores no alcanzan. Entonces el olfato pasa a categoría secundaria, no sé si también como consecuencia de la cocción y el calor de los alimentos, puesto que los criadores de perros recomiendan darles siempre la comida fría para que no pierdan el olfato. En un "film" humorístico he visto a un perro que le reprochaba a su amo: "No seas lerdo: oriéntate con la nariz." No es que hayamos perdido del todo esa orientación: hay un personaje de Lord Dunsany que se pone oportunamente a salvo de sus perseguidores porque, como no era fumador, al percibir el olor de tabaco en la leche con whisky que le traen de la cocina, comprende que hay extraños en casa.

Por desgracia hasta hoy el olor no ha logrado que las hipótesis de la ciencia entren por su reinado tan francamente como lo han hecho ya para la luz o el sonido. El símil del ruido y el sonido propiamente tal podría conducir a la tentación de considerar también el mal olor como una "energía pobre" comparada con el aroma, cuya relación respectiva el sensorio traduce, según el caso, en desagrado o en agrado. Pero hasta ahora andamos a tientas.

No creo que tenga el valor de estímulo inicial la atención para las sensaciones del gusto que se nota en Eça de Queiroz (*La ciudad y las sie-*

rras). Las preocupaciones gastronómicas de León Daudet no lo habrán determinado a escribir sus obras, pero son, en sus páginas de memorias, tan frecuentes, que ya dan un poco en qué pensar, y tan profundas, que lo llevan a conclusiones morales. Si como estímulos iniciales es difícil encontrar las sensaciones del gusto, no así como temas, alusiones, motivos generales que cruzan la obra. Y en los libros de gastronomía, ya recetarios o ya ensayos o análisis a lo Brillat-Savarin, se trata de "asunto" y no de estímulo.¹⁹

Mucho más difícil sería para la literatura, encontrar o discernir los estímulos iniciales del tacto, y aun los asuntos, a menos que metafóricamente se pretenda reducir a este tipo cierto género de literatura erótica, o a menos que se trate de investigaciones científicas como *El mundo de las sensaciones táctiles* de David Katz. Y aquí tendríamos "asuntos" más que estímulos.²⁰

En cuanto al Teatro del Tacto, de Marinetti, no pasa de una vaguedad más bufonesca y más ambiciosa que ingeniosa. Ni él mismo sabe lo que quiso decir.

Los sentidos inferiores, hemos dicho, florecen fácilmente en imágenes. Jean Hytier, en *Le plaisir poétique*, afirma que las imágenes poéticas de orden olfativo, palatal y táctil datan de mediados del siglo XIX, y que las táctiles han adquirido recientemente singular importancia. Por un instante se le cerró el horizonte en el tiempo y en el espacio. No se acordó de asomarse más allá de los Pirineos (¡Góngora y los suyos, antecedentes y consecuentes!), más allá de los Alpes. Olvidó a Ovidio. Olvidó a Salomón. Olvidó casi todo.

f) Tipo ambulatorio.

Jugando con la expresión de Rousseau, la literatura misma pudiera definirse como "la ensoñación de un paseante solitario". Aunque sea dentro de su sala, el poeta va y viene, esperando la palmadita en el hombro de la musa. *La prosopopeya de Fabricio*, que marcará el rumbo mental de Rousseau, surge de una caminata en que éste, gran andariego ante el Eterno, leía cierto programa de la Academia de Dijon.²¹

Recuérdense las hazañas de natación de Byron; sus cabalgatas, y las de Lamartine y de D'Annunzio (de quien se dijo que preparaba su estatua ecuestre en mármol, cuando salía a pasear, vestido de blanco, en un caballo blanco). Recuérdense las partidas de remo de Shelley, de Maupassant,

o el esquife en que Mallarmé salía a cortar el nenúfar. Hugo, Dumas hijo, Curel, han sido también afectos a las caminatas, como Arnoulx en los períodos de gestación. La bicicleta de Toulet fué famosa en su tiempo. Régnier concibe *Le passé vivant* paseando los alrededores de Monfort-l'Amoury. Los tumbos de la "imperial" estimulaban a Gautier. En los relevos de la posta, Goethe escribe *La elegía de Marienbad*, y Erasmo, el *Elogio de la locura*. Unamuno sólo entiende el paisaje que se recorre a pie. Menéndez Pidal cruza el Guadarrama en plena nieve. Vasconcelos reserva su preferencia a los libros que lee en marcha, y deja para la lectura sedente los que considera secundarios.

Ciertos guerreros africanos se cubren cuidadosamente la boca para que no se les escape el alma. El resto de los hombres parece más bien estar convencido de que el alma entra por la boca, como en la filosofía yogui y en cierta doctrina presocrática. La ambulación, los ejercicios respiratorios, el deporte, son también higiente del espíritu. En la poesía inglesa hay testimonios sobre el efecto estimulante del oxígeno de las playas y el ozono de las cumbres. Los poetas "lakistas" debieron su nombre a la frecuentación de los lagos ("¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?", pregunta Rubén Darío al cisne). Y la frecuentación de lago y montaña pueden convertirse en estímulos voluntarios. La montaña alcanza la consagración de tema literario —"alpinismo" europeo, "andinismo" sudamericano— como la selva o la tempestad.

La ambulación no conviene igualmente a todos los temperamentos. En algunos, el viaje despabila estímulos, rompe costras de la rutina, permite nuevas cristalizaciones, proporciona el ocio indispensable a aquellos devoradores del tiempo: amor y poesía. Otros prefieren el trabajo sedentario. A juzgar por su vida ulterior y por el escaso resultado de su libro menos ilustre, *Par les champs et par les grèves*, Flaubert no hizo más que violentar su temperamento cuando emprendió aquella excursión a pie, morral al hombro y bordón en mano.

Una de las pocas veces en que ha fallado la pericia de Croce (*Critica*, 20 de mayo de 1918), se le ocurrió recomendar a Paul Claudel, como método curativo para una poesía en que le parecía sentir un aire viciado; los viajes y el movimiento! ; Y olvidaba que él, Croce, vivía recluido en su biblioteca, mientras Claudel, funcionario en el servicio exterior de Francia, andaba entre Europa, Asia y América, y despachaba cargamentos en los puentes de los navíos! ²²

g) *Tipo onírico*

Los sueños depositan en la conciencia gérmenes insolubles, alegres o tristes, con cierto sabor augural. Se los aleja de la memoria y vuelven, como si quisieran ser escuchados. Se los recuerda de repente con la acuidad de una cosa real de la vigilia, y cuando se los pretende asir con palabras, se desvanecen. Y al fin el poeta se desembaraza de ellos como puede.

Estos avisos del subconsciente, del yo que anda suelto de la censura como el diablo por San Silvestre, han sido siempre muy cortejados por la superstición; por la charlatanería de los adivinadores; por los ocultistas y espiritistas; más tarde, por la ciencia (Dunne hasta quiere fundar en los sueños premonitorios su teoría sobre el Universo Serial y el tiempo inmóvil); por el psicoanálisis; por la estética suprarrealista. Desde el bíblico José hasta Freud, pasando por Artemidoro de Efeso y otros no menos ilustres exégetas, el hombre interroga los sueños.

Ellos han inquietado en todo tiempo la imaginación humana, según se puede apreciar lo mismo por la literatura que por el folklore. El tema oriental del dormido-despierto llega hasta Calderón de la Barca en *La vida es sueño*. Abundan los cuentos populares sobre el dormido que, al abrir los ojos, duda de su propia identidad, como si las puertas del yo profundo se hubieran quedado mal cerradas, batiendo todavía con el venticillo de la locura. Y la poesía aprovecha golosamente ese minuto de indecisión. Amado Nervo, en su mejor obra de prosa, *Un sueño*, relata el caso del monarca a quien la pesadilla transforma en un platero toledano de tiempos del Greco. Todo el enredo se entreteje en el estambre de luz que se cuele, al salir el sol, por las junturas de la ventana. El filósofo chino soñó ser una mariposa: al despertar, dudaba si sería una mariposa que estaba soñando ser filósofo.

La metáfora del sueño se aprovecha también como recurso alegórico. Pero la recurrencia del tema, en Luciano, autoriza a pensar que le preocupan los sueños. Alegoría es el diálogo entre el zapatero, que no acaba de desasirse de sus dulces quimeras, y el gallo que lo despierta para que madrugue a los menesteres de su oficio. Alegoría el sueño de la vocación, en que se disputan a Luciano las Artes y las Letras, quedando éstas vencedoras. Y, sin embargo, ¿quién sabe si más que alegoría? Los gritos de la vocación, escuchados en sueños, orientan la vida de Descartes.²³

En todo caso, una cosa es el estímulo de la pesadilla que se aprovecha, transformada, en la obra, y otra es la descripción o relato directo de algún

sueño. En cuanto a lo primero, de un estímulo onírico brotó aquella extraña obra de Horace Walpole, *El castillo de Otrante*. Igual origen reconocen sin duda algunas fantasías de Poe: en la *Berenice*, donde Egeus arranca los dientes de su prima en un acceso de sonambulismo maniático, se siente el vaho de la pesadilla. Algunos poemas en prosa de Max Jacob causan el mismo efecto: parecen visiones del sueño. En *Eça de Queiroz* se nota cierta atención para los sueños, con un aderezo humorístico en *La ciudad y las sierras* (donde el Padre Eterno lee a Voltaire en edición barata, sobre una montaña de libros: consecuencia de la desazón causada por la mudanza de una biblioteca), y con un toque de profundidad psicológica en *Os Maias* (donde se traduce, al modo del sueño, una obsesión pasional). El novelista argentino Carlos Alberto Leumann nos cuenta la historia de un sueño continuado —asunto familiar a la psicología—, donde el plano irreal lanza misteriosos destellos sobre el plano de la vigilia, y cada plano corresponde a una época diferente de la vida porteña: *Trasmundo, novela de otra vida*. Hilaire Belloc, en un libro de relatos históricos donde procura narrar el episodio desde los ojos de un testigo presencial (*The Eye-Witness*), explica la motivación de su obra por el relato de un sueño: el sueño de un contemporáneo que, dormido, asistió, ignorándolo él mismo porque su erudición no llegaba a tanto, a la batalla del 1º de junio de 1794, a bordo del navío "Jacobin". La novela filosófico-policíaca de Chesterton, *El hombre que fué jueves*, está tramada en la urdidumbre de una pesadilla.²⁴

En algunos de los casos citados, y en muchos otros que podrían añadirse, no es fácil saber hasta dónde llega el verdadero estímulo onírico, hasta dónde la descripción de un sueño realmente padecido, hasta dónde el uso meramente temático o alegórico del sueño. La técnica descriptiva del sueño no ha sido todavía resuelta del todo por la literatura, a pesar de los suprarrealistas. Las especies del sueño son evanescentes, difícilmente reducibles a la fijeza del lenguaje. El sujeto de la acción, por ejemplo, y la escena, pueden ser triples o en transformación por tres estados, y lo mismo el verbo de la acción o el paciente que la recibe. Habría que buscar entonces una fórmula de quebrados de varios pisos:

En mi casa natal	Un pájaro	volaba	
En la Embajada	Juan	hablaba	etc.
En un Campo-Teatro	Un ser hostil	mataba	

Lo cual, sobre ser literariamente insoportable, parece contrario a la sucesión de las artes temporales y a los preceptos del *Laoconte*.

De alguien sé yo que quiso por algún tiempo apuntar a primera hora de la mañana sus sueños de la noche, en el apresuramiento del que teme perder, con la evaporación, las virtudes del yodo naciente. Y al fin renunció por impotencia, y por una extraña invasión del cansancio. Lo que vino a convencerlo de que tal empeño tiene algo de ejercicio contra natura y de que, en la economía normal, los desahogos del sueño deben, de preferencia, olvidarse. La peligrosa fijación de los sueños —procedimiento desesperado en la terapéutica psicológica— puede representar un daño. Por eso, tal vez, el arte procura descargarlos, cuando ellos tienden a enquistarse como una preocupación.

h) *La memoria involuntaria*

No es un estímulo específico, pero se relaciona con los anteriormente descritos, de que viene a ser un modo funcional.

La pipa, de Mallarmé, resucita las visiones de Londres, como *La pipa de Kif*, de Valle-Inclán, suscita recuerdos tropicales. Comparables en esto al humo del habano de Kipling, verdadera Maya creadora.

Du Coté de chez Swann, de Proust, evocación de la infancia a lo largo de un grueso libro, nace al olor de la "magdalena" empapada en té. En el último volumen de su larga comedia humana, Proust se ha quejado sin razón de que Bergson no haya distinguido entre la memoria voluntaria y la involuntaria (si no lo hizo es porque el punto ya estaba aclarado en Taine, en Ribot, en Paulhan), y él mismo nos da los antecedentes de su método literario: las *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand; la *Sylvie*, de Nerval; Baudelaire. La crítica puede añadir algunos antecedentes que escaparon a Proust: en el siglo XVIII, William Cowper, *The task*; Rousseau, *Confesiones*, II, vii; Alfieri, *Vita*. En el XIX, la *Bovary*, de Flaubert, cuando al Barón se le enreda la declaración amorosa con el recuerdo de un mitin político; Huysmans, *A Van de l'Eau*; y aun el oscuro Henry Harland, en su cuento *Tirala-Tirala* (1895). Jules Romains está lleno de ejemplos como, en *Les hommes de bonne volonté*, la señora que pasea en su carroza de caballos y, ante los peores olores de los brutos, se acuerda inesperadamente de los buenos momentos, suspira y sonríe.

i) *La sinestesia*

Este fenómeno psicológico se define como una confusión, o mejor conciliación de los más variados impulsos en una experiencia integral. En este amplio sentido, tal fenómeno está en la base de toda emoción estética, cuyo sabor gozoso es el resultado de una integración equilibrada. En la situación normal, nuestro ser es un haz de varias corrientes, ni del todo subordinadas entre sí, ni independientes del todo. Cuando entre ellas se produce una armonía, la conciencia la expresa en gozo. Cuando una de ellas domina al grado de anular momentáneamente a las otras, hay distracción y hasta absorción. En un sentido más limitado, se llama sinestesia toda constelación de estímulos, generalmente los sensoriales. Si tomamos en cuenta los cinco clásicos sentidos, la sola combinación de sensaciones por grupos de dos, de tres, de cuatro y de cinco nos lleva a la cifra de 26. Si a las cinco sensaciones clásicas añadimos las modalidades musculares y nerviosas, dolor, resistencia, peso, expansión, orientación, equilibrio, percepción térmica, estereognósica, sentido articular, etc., la cifra aumenta considerablemente. Y más aumenta todavía si a los tipos sensoriales añadimos las posibles filtraciones indirectas de las ondas no directamente percibidas (§ 2 paréntesis); y más aún si añadimos las evocaciones emotivas de que suelen acompañarse; ya espaciales como constreñimiento, permanencia, expansión; ya temporales como recuerdo, presencia, esperanza; ya morales como inhibición, indiferencia, incitación; ya patéticas como tristeza, serenidad, alegría. Pero este estudio corresponde al laboratorio psicológico. Aquí sólo nos incumbe la expresión que en la literatura hayan podido encontrar algunos tipos de sinestesia.

Antes conviene penetrarse de que la sinestesia (salvo cuando el autor la confiesa como germen de su obra), sólo llega a conocimiento del crítico en forma de imagen poética. Ahora bien, la imagen poética bien puede haber sido un recurso de estilo, un artificio metafórico de la inteligencia más que un verdadero estímulo. No hay medio de dilucidar este extremo. (Véase el caso, más intelectual que sensorial, en el pasaje de Díaz Mirón citado más adelante.)

La audición colorida, como hecho psicológico, ha sido estudiada por Van Hamel, Reboux, Van Roesbrøeck, Gochot. Sobre ella encontramos atisbos teóricos en el jesuita alemán Athanasius Kircher (el de la linterna mágica), quien presumía ya, en su *Musurgia Universalis* (1650), que quien viera vibrar el aire a efecto de los sonidos contemplaría una maravi-

llosa música de colores. Voltaire, en su exposición de Newton, examinando cierta idea del P. Castel a que luego nos referiremos, preveía que alguna vez habrían de descubrirse relaciones ocultas entre la luz y el sonido. Hoy los films científicos nos permiten ya ver las ondas térmicas mediante cierto procedimiento fotográfico. ¿Por qué no hemos de llegar a ver las acústicas? El descubrimiento de la yerba sagrada de los tarahumaras, droga que transforma las sensaciones acústicas en cromáticas, dió lugar a experiencias personales de William James y Luigi Ceroni, entre otros. Sus efectos se encuentran descritos por Lewin, *Paraisos artificiales*, y singularmente por el doctor A. Rouhier, en su erudita monografía: *La plante qui fait les yeux émerveillés: Le Payotl (Echinocactus Williamsii)*. Esta translación de las sensaciones —modalidad de la sinestesia, la cual más bien armoniza y no traslada— nos hemos atrevido a explicarla como un efecto de la droga sobre el ritmo receptivo del hombre: si este ritmo se retarda, la velocidad de las ondas sonoras aparece, por relatividad, proporcionalmente aumentada, hasta transformarse, para la percepción, en ondas luminosas (Carta al doctor Campos Porto, director del Jardín Botánico de Río Janeiro, publicada en la revista *Monterrey*, núm. 13, junio de 1933, y *Yerbas del Tarahumara*, Buenos Aires, 1934). El ritmo receptivo del hombre a que aquí me refiero es la velocidad de propagación protoplásmica o "gradiente dinámico" de Child (*Physiological Foundation of Behavior*), propagación que no parece ser un transporte material, sino más bien algo como una corriente energética (eléctrica, etc.), a través del organismo vivo. Y es bien sabido que las drogas aumentan la viscosidad o coagulación del medio coloidal, alterando así el equilibrio que sostiene la regularidad de la onda energética. Esta teoría serviría para interpretar físicamente las canalizaciones entrecruzadas de la sinestesia: la especialidad de traducción (o abstracción) que los sentidos representan es sólo relativa. Walt Disney, en su dibujo animado y colorido *Fantasia*, ha dado un ejemplo de asociaciones visuales y acústicas. La primera parte (*Le Sacre du Printemps*, de Stravinsky) es la más auténtica. El resto, cualquiera sea su mérito, es ejemplo menos puro de la sinestesia, es ya obra de ingenio.

En su formulación literaria, la sinestesia puede simbolizarse por aquella célebre metáfora sobre "el tañido rojo del clarín", o "el olor del filo del cuchillo" que siente el personaje de Poe. Sin abandonar el tipo de la audición colorida, los casos son tan frecuentes que es asunto de preguntarse si el transporte poético obra a semejanza del peyotl, frenando

el ritmo receptivo como un espasmo y determinando así la correspondiente confusión de las sensaciones. En las metáforas del clarín o del cuchillo la sinestesia es actual; en otros casos aparece como ideal o anhelo. Así, en Díaz Mirón, donde los cinco sentidos y aun la evocación respiratoria contribuyen para proponer este sueño, al que, desde otro punto de vista, me he referido en "Motivos de Laoconte" (*Calendario*):

¡Quién hiciera una trova tan dulce que al espíritu fuese un aroma,
un unguento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

¡Quién hiciera! No por anhelarlo hemos logrado hacerlo. Actitud que corresponde a la envidia musical de la poesía en Gutiérrez Nájera:

Así hablara mi alma, si pudiera.

Muchas veces la sinestesia es buscada artificialmente como juego de ingenio. Rabelais (*Pantagruel*, iv, 56) cuenta cómo su personaje escucha, entre las voces congeladas que deshace la tibieza primaveral, palabras con los colores heráldicos: gules, sinople, azur, sable, oro; pero el arrastre cromático me parece producido aquí por un retruécano. Habiéndose dicho: "injurias" o "mots de gueule", "gueule" se transforma en "gueules" (gules) y produce la serie heráldica.

Y llegamos al ejemplo que todos están esperando: el soneto sobre el color de las vocales, de Arthur Rimbaud. El solo esfuerzo sostenido por todo un soneto y aplicado rigurosamente a todas las vocales, nos indica ya que estamos, no ante una iluminación de sinestesia, sino ante un juego intelectual caprichosamente prolongado y que puede o no haber partido de una fulminación inicial auténtica. Pero el soneto en sí no expresa un estado de sinestesia; sólo es una travesura más o menos ingeniosa. El que se lo haya discutido y tomado tan en serio, acusa aquel espíritu de pesadez de que hablaba Nietzsche. Además de que tomarlo en serio equivale a sentenciarlo a muerte y a confesar que es seco y soso. Etiemble, que lo ha estudiado minuciosamente, recuerda que George Brandes había hecho unos versos sobre igual tema veinticinco años antes que Rimbaud, y que otros se han entretenido después en proponer diferentes colores para las vocales, objetando a veces, con toda gravedad, la jugarreta de Rimbaud: René Ghil, Vigié-Lecoq, Fletcher. Mucho más que estas divagaciones sin gran encanto estético, son sugestivas las indagaciones científicas sobre el

valor acústico de las vocales y las experiencias de Helmholtz, quien establece la equivalencia de la O en el piano con el 4º sí bemol débil (240 ciclos), el 5º sí bemol fuerte (480 ciclos) y el 5º fa natural moderado (720 ciclos).

Derivando por otra vereda transversal de la sinestesia, Julien Vocance asigna emoción a las vocales, como otros lo hacen para las consonantes. Mallarmé, en sus estudios sobre la lengua inglesa, tan curiosos como poco leídos, también descubre en las consonantes notas afectivas y hace en tal sentido observaciones que lo colocan entre los precursores de la moderna crítica estilística. No había tierra que pisara donde no dejara un nuevo germen. El empeño de asignar valores afectivos inmutables a los fonemas lingüísticos, es exagerado. No lo es ya el reconocer que tal valor aparece ocasionalmente y de modo cambiante, aunque no podamos explicarlo. Aparte de su valor como aliteración u onomatopeya, ¿por qué sugieren la melancolía del atardecer las "eres" del verso de Manuel José Othón:

La parda grulla en el erial crotora?

¿Por qué dice tanto esa "j" en el verso de Amado Nervo:

Sonoridad celeste hay en su caja? 25

Se ha pretendido también buscar un valor afectivo en los colores, no por convención o juego como en el lenguaje de los colores, el lenguaje del abanico o el lenguaje de las flores, de que a su vez es gala y flor *Doña Rosita la soltera* de García Lorca, sino en un sentido real, psicológico. Así León Gozlan. Encontramos expresiones aisladas de esta relación intuitiva en aquella crónica teatral de Gutiérrez Nájera: "Otelo es negro, Yago es amarillo"; o en la Pardo Bazán cuando, pensando en la envidia con que considera las hazañas de Cortés el gobernador de Cuba, lo llama "el amarillo Diego Velázquez". El "Monsieur de Phocas" de Jean Lorrain padecía de una obsesión enfermiza "azul y verde". El impresionismo crítico encuentra en la poesía de Mallarmé sugerencias verdes y sugerencias de concavidad o sustancia espiritual que retrocede y se ahueca. ²⁶

Rémy de Gourmont procede sistemáticamente en sus cuentos *Couleurs*. Asigna al personaje, según su carácter, un color temático. Y explicándose más tarde sobre este procedimiento, analiza el rojo excitante, divaga sobre la vida de Cleopatra que podría escribirse en verde Nilo, y considera

el violeta, por verdadera adivinación científica, como "pérfido, inestable e hipócrita". En verdad, la ciencia hace mucho que reconoce la condición irritante del rojo y la sedante del verde, y hace poco que acepta los efectos deprimentes o refrigerantes del violeta. (Los vagones de verano, en los ferrocarriles de los Estados Unidos, van provistos de cristales y espejos de color violeta.) Gourmont llega a decir que acaso en el estudio de los sabores y los colores se encuentren los elementos de una ciencia nueva (*Promenades philosophiques*: "Les couleurs de la vie"). No andaba lejos de las teorías actuales sobre las reacciones fisiológicas del color; y por lo que hace al sabor, sin duda recordaba la teoría curativa por azúcares y jarabes, que en cualquier momento puede resucitar. De igual suerte, en otro de sus paseos filosóficos, se refiere a la fitognomónica del napolitano Porta, siglo xvi, antecedente de la bioquímica o farmacopea de las yerbas. Un paso más, y hubiera llegado a la osetoterapia o terapéutica de los olores que algunos comienzan a vislumbrar. Grandes deben de ser los vínculos de unas sensaciones con otras y de éstas con el trabajo orgánico general, cuando la medicina aventurera pretende ganárselas para sus campañas a modo de estrategia indirecta.

Como juegos de sinestesia pueden considerarse los órganos de licores de Des Esseintes, citados ya a propósito de los estímulos del gusto; los pianos luminosos con que alguna vez ha soñado la poesía; las imaginaciones como *El país en que la lluvia era luminosa*, de Nervo; el clavecino de colores del Padre Castel, que mereció la atención de Voltaire en el pasaje antes mencionado; los Bancos Musicales, extraña ocurrencia de Samuel Butler (*Erehwon*); o las experiencias, hasta hoy no descritas, de Alfonso Cravioto, para transportar al piano automático los dibujos de los tejidos de seda, encontrados en los catálogos de Lyon.

j) *Estímulos físicos de otro tipo.*

Las más variadas influencias físicas dejan huella en el pensamiento poético: de espacio, de bulto, de esfuerzo, de peso, de resistencia, de velocidad, de temperatura, de humedad, de sequedad, etc. Las peripecias de cualquier orden, merced al sentido simbólico, ensanchan todavía más su posibilidad de convertirse en estímulos genéticos. Pero siempre será difícil, como acontece en la mayoría de los casos aquí estudiados, saber cuándo se trata de meros temas libremente escogidos, y cuándo de estímulos genéticos, impuestos al poeta por la experiencia.

Aquel pavor pascaliano de los espacios, de que antes hemos hablado, podría corresponder a este tipo de estímulos generalizados, más que a los literarios o de la cultura. También las desolaciones heladas del Polo Sur en el *Viejo marino de Coleridge*, donde la ausencia de toda forma animal hace recibir al albatros entre bendiciones; y tras la muerte del albatros, las inmensidades acuáticas donde "la sed no halla gota", como diría Díaz Mirón; y la velocidad increíble, vertiginosa, del barco empujado por los espíritus, que hace desmayarse al marinero. En el *Maelstrom*, de Poe, y en el *Barco ebrio*, de Rimbaud, se mezclan también espacios y vértigos, horizontes verticales, enormes embudos giratorios, percepciones de bultos y oquedades que parecen superar la resistencia de los sentidos.

En Víctor Hugo, *Los trabajadores del mar*, la lucha del hombre y el pulpo es un alarde de percepciones táctiles y musculares agigantadas por el pavor, y transformadas en la mezcla al punto que la blandura aparece como horrible.

En *El caso de Mr. Crump*, de Ludwig Lewisohn, no podemos saber si tuvo parte entre los estímulos genéticos de la obra —aunque se siente la tentación de afirmarlo— la visión de una casa destruida por la humedad, repugnante caos que contrasta con la límpida destrucción del fuego.

En Antonio Machado,

... algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago.

Recientemente, hemos tenido la experiencia de lo que puede ser, para la génesis de una novela, una impresión intensa de sequedad, en ocasión de una visita a Cuitzeo (Michoacán).²⁷

k) *El tipo emocional.*

En este concepto agrupamos las provocaciones no clasificables, surgidas en las más variadas fuentes de la emoción, aun sin tocar por ahora aquella base biográfica que —ya aprovechada directamente, ya transformada hasta el disímulo, ya negada como por desquite contra la vida— se esconde debajo de la obra y hemos examinado en otra ocasión.²⁸

Los temperamentos naturalistas tienden a apoyarse en el documento humano y los poéticos confían más en la libre imaginación. De hecho, ambos elementos colaboran. La incitación puramente literaria puede en-

contrarse en el arranque de una obra, pero las más veces sobreviene después, como influencia parcial o general en la elaboración. ¡En cambio, el impacto de las emociones directas! ¡Qué no han inspirado el regreso del ausente, o tema del Hijo Pródigo; el sorprender una menudencia que anula la confianza en el ser querido, o tema del pañuelo de Desdémona; la experiencia de un padecimiento, o tema de Job! Sin embargo, hay que estar en guardia: no confundamos la provocación con la ejecución artística; no confundamos la emoción con la poesía misma. Prevenidos contra este equívoco, avancemos en los ejemplos.

Del suicidio de un amigo ha surgido el *Werther*; del de un niño en plena clase —noticia leída en un periódico—, un episodio de *Los falsos monederos* de Gide. Alphonse Daudet recibe el germen de su conocida novela *Fromont jeune et Risler ainé* al escuchar ciertas reflexiones sobre el honor de la firma, de la razón social. A Henry James le choca el matrimonio de un joven con una señora “de cierta edad”, y el comentario social en torno al caso se le vuelve un libro exquisito: *The sacred fount*, Arnold Bennett ve entrar en un café a una vieja de maneras estrafalarias: “Esto —se dice— sólo puede ser efecto de la vida sin compañía, sin testigo ni censor.” Y el personaje se le bifurca en las dos solteronas de su *Cuento de ancianas*. Tanto Marcelle Tynaire como Germaine Beaumont confiesan que las lleva a la novela el deseo de vivir una doble vida. El estímulo emocional puede ser enteramente inventado, como el del niño que se fabrica solo sus espantos. Así Germaine Beaumont, en su *Belle Ombre*, parte de un dato emocional enteramente ficticio: se le ocurre imaginar a un hombre perdido entre las nieblas de Londres.

¿Y el tema de Job? La enfermedad inspiró a Alphonse Daudet un libro profundo, *La Doulou*, pero es más bien un caso temático: el dolor es materia de observaciones directas, y no produjo una obra de imaginación independiente de la experiencia misma. Cierta poeta, amagado de un ataque de gota, “ni a los hados maldice ni a la suerte”, como diría Othón, sino que abre un nuevo libro de notas para alguna futura obra. Todos conocen novelas o dramas de la tuberculosis, de la locura en marcha, del tumor cerebral que para en ceguera, etc. Pero en éstos y todos los casos semejantes, la elección temática puede o no haberse fundado en un choque emocional directo recibido por el poeta. El discrimen llega a ser imposible, y por fortuna, prácticamente inútil. En cambio, ¡quién sabe qué abismos de experiencias y aun traumatismos psíquicos pueden esconderse debajo de una

pequeña frase, de una observación de apariencia humorística, de un rasgo satírico que parece no tener intención particular definida!

1) *El estímulo voluntario.*

Los estímulos no son siempre fortuitos. El artista aprende a solicitar sus provocaciones: aquí los estímulos son ya "excitantes", en el sentido mismo en que se habla de "tomar un excitante". Aquí entran los hábitos de trabajo, y aun los malos hábitos: las drogas de Hoffmann y De Quincey, la bebida de Poe y Darío, el tabaco de casi todos (Carlyle se habituaba a guardar silencio el tiempo de un pipa), el té que Napoleón adoraba y que medio embriagaba a Proust, el café de que abusaba Voltaire: "Va Ud. a matarse con tanto café", le decían. "Nací matado", contestaba. Byron tenía predilección por algo tan poco romántico como el agua gaseosa. Schiller guardaba en su escritorio manzanas podridas, cuyo olor le deleitaba.

Las excitaciones pueden ser de otro tipo menos inmediatamente material. El autor dramático de que habla Fromentin en su *Dominique* levanta una lista de caracteres "y los pone a pelear". Del actor Talma se cuenta que, en una representación de *Hamlet*, agarró por el cuello a un criado momentos antes de entrar en escena y le lanzó a la cara las imprecaciones contra el fantasma, para el solo fin de despertarse los nervios. Bourdaloue se preparaba para sus sermones tocando el violín; Gambetta, para sus discursos, lanzando tiradas de palabras sin consecuencia, como hace vocalizaciones el cantor, o mejor aún, como el fakir facilita el éxtasis repitiendo la sílaba mágica: "¡Ohm!" Flaubert se espoleaba leyendo a gritos lo que iba redactando, recurso también para verificar el ritmo. Otros se afinan previamente ojeando sus autores favoritos, como la "psicómetra" Irma Maggi, a quien vi en Buenos Aires releer un fragmento de D'Annunzio antes de atacar sus experimentos. La sola contemplación de la página blanca excita a Walter Scott, a Nietzsche, a Rubén Darío, aunque parece inhibir al torturado Mallarmé. Algunos sólo se acomodan en el mayor silencio (las cámaras sordas de Lamartine, de Juan Ramón Jiménez, de Proust),²⁹ y de aquí que Goethe, en días de hipersensibilidad, prefiriera escribir con lápiz para no oír el rasgueo de la pluma. Léon-Paul Fargue se amuralla para escribir como en una ciudadela, "¡y gracias —dice— que no pongo el revólver sobre la mesa!" Otros se hallan mejor entre la algazara y el bullicio del café parisiense, como Gómez Carrillo y, en su juventud, Francisco García Calderón. Valle-Inclán, entre otros muchos es-

pañoles, se ejercitaba hasta la madrugada en la tertulia del "Regina", y luego, paginando de antemano todas las cuartillas, escribía sin corregir y de una sola tirada. Maurice Bedel necesita ruido callejero, y asomarse constantemente a la ventana para ver qué pasa. Ramón Gómez de la Serna pone a andar la radio, y aprovecha las precipitaciones objetivas de los anuncios comerciales. Carco monta en el gramófono el *Bolero* de Ravel, o la *Sinfonía pastoral*. En un tiempo, Ortega y Gasset prefería tener la mesa contra un muro desnudo; otros necesitamos delante de los ojos una perspectiva espaciosa. Del músico Spontini y del historiador Mézeray se cuenta que sólo concebían a gusto en la oscuridad, aunque fuera de día. Léon Daudet pretende que la contemplación de la mujer desnuda predispone al trabajo intelectual, lo que no parece de muy general aplicación. Está probado, sin embargo, que la actividad sexual de Victor Hugo era estímulo de su actividad poética, y otro tanto asegura de sí, modestamente, Pierre Mille. Germaine Beaumont se rodea de objetillos ridículos, necesita su tintero de nácar, su portaplumas con una vista de Lamalou-les-Bains y, mujer al fin, se atavía para trabajar como para ir de visitas. A unos los cohibe la máquina de escribir; a otros los ayuda, como a Tristan Bernard, a Paul Valéry, a André Salmon, en esto herederos de Mark Twain, abuelo de los literatos que han abandonado la pluma. Unos prefieren dictar y otros escribir; a quiénes les sirve la estenógrafa, a quiénes les estorba. Aquéllos buscan el campo; éstos, la ciudad. (Sobre estos extremos, el viejo Quintiliano demostraba ya una gran experiencia: ver *La antigua retórica*, iv, 64.) Hay escritores que necesitan confiar el proyecto a sus amigos; otros prefieren ocultarlo. Para algunos "le moi est haïssable", mientras otros no adelantan si no escriben en primera persona. El seudónimo acusa un fondo de timidez o de disimulo. Pierre Bost se preocupa de la calidad del papel (asunto de estética ruskiniana) y emplea dos tipos de letra: la primera, rápida y ligada, para los vuelos iniciales, y la segunda, dibujada y lenta, para los desarrollos lógicos (asunto ya de grafología). Francis Carco entra en tal estado de receptividad que —sin duda invirtiendo el proceso— se ha convencido a sí mismo de que, cuando necesita un incidente o una escena, no tiene más que salir a la calle para encontrarlos. El primer dramaturgo norteamericano, O'Neill, sólo soporta la vida silvestre, detesta las muchedumbres urbanas y abomina del espectáculo teatral! Julien Benda se excita por ideas directrices producidas

en el choque polémico ("mis adversarios, dice, son mis colaboradores"); y nunca escribe cien líneas seguidas, porque compone interiormente, tumbado en el sillón o en la cama, cuyas cortinas llega al extremo de cerrar. Estos se precipitan vorazmente sobre los gérmenes, y los otros los dejan dormir años enteros. (Goethe, en su vejez, aconsejaba reservar para la edad de experiencia los grandes proyectos de la juventud, aunque nunca tuvo por qué arrepentirse de haber lanzado al instante el *Werther*, brote de plena primavera. "Hay que reservar su juventud para la madurez", dice Jacques Chardonne.) Aun las distintas horas del día ejercen su influencia característica. Hace años oí decir a D. Ramón Menéndez Pidal y a Juan Ramón Jiménez que sólo bien entrado el día podían concentrarse en el trabajo. "Por la mañana no existo", afirma Mauriac. Los antiguos creían, en cambio, que las musas hablan más libremente "en las purpúreas horas Que es rosas la alba y rosicler el día", como dice Góngora. De madrugada escribe Paul Valéry lo que escribe para sí, lo que más le importa. Finalmente, es un rasgo muy general y poco confesado —sin duda porque parece pecar contra la consideración al prójimo y el respeto a los amigos— que la sola idea de un compromiso social en el curso de la semana basta para esterilizar desde el lunes. Recibir las cosas de sorpresa es preferible a tener por varios días encima la famosa espada.

3. *Problemas de la crítica.*

Todos estos estímulos que hemos pasado en revista y muchos más que todavía podrían ocurrir constituyen, por una parte, el objeto de las investigaciones genéticas en cada obra determinada; y por otra parte, como formas generales de la actividad y la sensibilidad humana, pueden dar lugar, por reiteración de casos, a los estudios de temática literaria.

Pero los estudios genéticos necesitan garantizarse con toda clase de precauciones en vista de la dificultad de la investigación. Tal dificultad resulta:

- a) de la naturaleza del fenómeno;
- b) de la naturaleza de los testimonios;
- c) de la naturaleza de la elaboración de la obra literaria.

a) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza del fenómeno.*

Ante todo, ya hemos señalado la necesidad de distinguir entre el estímulo de que brota toda la obra, y los estímulos parciales circunscritos en el anterior y que van determinando las sucesivas etapas en la elaboración de la obra. Estos estímulos secundarios pueden proceder por derivación del gran estímulo inicial, o pueden nacer independientemente y ser armonizados después en el conjunto mediante la operación artística. En este último caso, pueden asumir tal importancia, que nos encontramos ante varios estímulos de igual trascendencia, entre los cuales resulta imposible discernir el primero. A veces, más que un estímulo, hay una constelación de estímulos. Y lo más general es que varios tipos obren conjuntamente determinando una unidad de choque. De aquí que sea más fácil aplicar la investigación de génesis a las obras pequeñas que a las obras de largo aliento.

Por otra parte, como también lo dijimos al principio, los estímulos aparecen sumergidos en la trama total de las experiencias y llegan a confundirse con el ser mismo y con la biografía del autor.

Por los ejemplos anteriores, hemos visto que no siempre es fácil distinguir un estímulo auténtico de un tema libremente escogido, dificultad que sube de punto en los casos de estímulos provocados voluntariamente.

También hemos visto la facilidad con que se confunde un estímulo con una metáfora o imagen poética en general. Aunque es claro que el empleo preferente de metáforas de cierto orden nos orienta sobre las dominantes psicológicas del autor y nos lleva al terreno en que debemos buscar el tipo de estímulos a que parece ser más sensible.

A veces, en casos privilegiados, el asunto o el giro mismo de la obra nos declara el estímulo. Otras veces, contamos con la confesión del autor, punto que luego examinaremos.

Y sobre todo, la principal dificultad resulta de que nada es más misterioso que esta aventura hacia el yo profundo del creador. El camino es un oscuro túnel, el suelo es una tembladera. Sin duda hay vados, pero hay que buscarlos por tanteo y error. La ciencia no puede establecerlos de una vez para siempre, pues sólo intentarlo así sería un error científico, una inadecuación de los métodos a los fines. Ni siquiera existe una teoría general de la inspiración o de la imaginación literaria. Hay que proceder con calma, con respeto y ductilidad. Hay que ir dispuestos a sacrificar a cada instante la brillante fórmula que creíamos haber conquistado, y a la que pocas veces se plegará la multiplicidad interna del fenómeno. En lo

indeciso y contradictorio, el peor enemigo, por seductor que sea, es el sistema. Fuerza es adiestrarse para no perder el tino en el balanceo y templarse para aceptar todas las sorpresas. A lo mejor, ante un poema que hace llorar a los hombres, el poeta se desenmascara y nos dice cínicamente: "Lo escribí para usar la palabra *vencimiento* al final de un endecasílabo." Y es posible que no nos engañe. De igual modo, cierto pintor muy en boga, preguntado sobre uno de sus cuadros que estaba provocando un verdadero furor exegético, declaró a la prensa: "Yo veraneaba en casa de unos labriegos que tenían unos cerdos muy gordos. Se me ocurrió sacar partido de tales modelos: es todo lo que sé."

b) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza de los testimonios.*

Tales testimonios, si son de tercero, quedan sujetos a todas las caute- las del testimonio histórico y jurídico, que no son pocas, como lo saben bien los historiadores, los jueces y los abogados. Extremo sobre el cual debo remitirme nuevamente a mi ensayo sobre *La vida y la obra*. Cuando se trata del testimonio del propio autor, se ofrecen varios tipos de adulteraciones: El embuste práctico, que por obvio no requiere aquí nuevo análisis, pero en que el conocimiento general de la persona y la vida del autor, mostrándonos cuáles son sus centros de interés o sus inclinaciones, nos orientan sobre un caso posible de mendacidad, ya sea consciente, ya inconsciente, ya por declaración o ya por omisión y silencio, etc.

Pero hay adulteraciones más sutiles porque parecen llevar en sí mismas cierta fuerza de necesidad. La primera merece llamarse adulteración crítica. Como todo creador lleva dentro un crítico —un crítico sonámbulo que durmiera con un solo ojo—, a veces, en los testimonios, domina el creador y otras veces domina el crítico. Vigny, en su *Diario*, insiste en el crecimiento vegetativo de la creación. En tanto que Flaubert, en su *Correspondencia*, insiste en la previsión intelectual y en la construcción metódica. Entre la divina inconsciencia y la humana conciencia, la brújula vacila.

El segundo tipo sutil de adulteración en el testimonio de autor tiene una doble fase. "Las declaraciones de un escritor sobre la idea generatriz de su obra están sujetas a dos deformaciones: la fabulación y la interpretación." (Pierre Audiat, *La biographie de l'oeuvre littéraire*.) Un escritor fabula cuando inventa orígenes falsos a su obra, llevado por el empeño de hacer más brillante el testimonio. Un escritor interpreta cuando descu-

bre a posteriori un declive de la obra no percibido en la etapa de la creación, y luego pretende que, de hecho, tal declive fué intencionalmente buscado. Acaso las dos deformaciones se mezclan en los testimonios.

Los tratadistas suelen recordar tres casos eminentes: Las explicaciones que da Balzac sobre la gestación de su *Fisiología del matrimonio* confunden lo cierto con lo dudoso. Victor Hugo explica la gestación del *Ruy Blas* y del *Cromwell* y se abandona a su malabarismo de triadas; y como no le faltan recursos, es capaz de convencernos de que dice la verdad pura pero la crítica reivindica el derecho a sus reservas. Edgar Poe demuestra —éste sí— la gestación del *Cuervo*, y lo hace con tal perfección que nos parece asistir, no a la erupción volcánica de un terreno poético, sino a la triangulación de un suelo consolidado hecha por un experto geómetra. Verdaderamente, nos decimos, si se trata de fabulación o interpretación es muy grande casualidad que todas las circunstancias del poema correspondan tan perfectamente a la teoría. Pocas veces se habrá dado mejor alianza entre la previsión y la poesía. Parece realmente que aquí el poema se prevé y se demuestra.

c) *Problemas críticos que resultan de la naturaleza de la elaboración en la obra literaria.*

La obra no es una idea fija, sino un proceso. El estímulo inicial puede ser desviado, ahogado, sustituido, enriquecido en el curso de la ejecución. Más frecuentes son los desvíos, injertos, refuerzos, que no la completa desaparición del impulso inicial. También hay la obra hecha a retazos; también la obra mal hecha, disparatada; también la extravagante que de propósito rompe la unidad. No todas pueden prestarse al mismo análisis.

A veces la complicación del análisis proviene de circunstancias excepcionales. Así, por ejemplo, hay empresarios de obras colectivas, hechas entre varios "negros", como se les llama en el argot del oficio. Varias plumas trabajaron para el formidable Dumas, y como él era inventor de raza, seguramente que después ponía la mano en la materia y remodelaba y ajustaba el conjunto. André Willy, que nunca acertó a escribir una línea por extraordinario caso de inhibición, es ejemplo más grosero que Dumas. Encargaba la obra a otro, dándole una idea general, o si bien le parecía, la compraba ya hecha; y luego encomendaba al mismo autor los retoques y ajustes. Los cuales, según asegura su exesposa y víctima más ilustre, Colette, no carecían de buen sentido. En estos casos el estudio crítico tiene

que abstraerse de ciertas particularidades de imposible discriminación, estudiar la obra a ojos cerrados y como si ignoráramos la monstruosidad de la amalgama previa de voluntades, considerar la obra como efecto, y averiguar si sobrevive en ella un impulso genético y cuál sea éste. Esta colaboración es mucho más explicable en la ejecución que en la iluminación que la precede. Así componía Alfonso el Sabio sus vastos repertorios, asistido por un grupo de colaboradores, como hoy se redacta una enciclopedia. Así hizo Rubens algunas de sus telas. Un simple consejo amistoso puede determinar en la obra una transformación semejante al retoque maestro. Maxime du Camp no es extraño al hecho de que Flaubert rehiciera sus *Tentaciones de San Antonio*, aun cuando no haya metido pluma en la obra.

Otro caso singular es la elaboración entre varios, franca y confesada, o al menos sin ánimo de subordinarse a un responsable único: en el siglo xvii, aquellas comedias que se improvisaban "en horas veinticuatro", repartiendo la tarea por actos y aun escenas, para echarlas cuanto antes en las insaciables fauces del público. En nuestros días, las colaboraciones teatrales de Flers-Caillavet, Marquina-Catá, y aun la inverosímil combinación Azorín - Muñoz Seca.

Por sus condiciones materiales, el cine se presta singularmente a estas obras en colaboración, y aun los dibujos animados, que a primera vista parecen brotar de un solo pincel, ya sabemos los centenares de manos que suponen.

Caso aparte y problema psicológico muy atractivo es el de los Dióscoros literarios o hermanos siameses. Lo normal es que cada hermano corra por su cuenta, como aquellas inmortales Brontë, de quienes decía Chesterton que Charlotte, junto a Emily, venía a ser un mero espectáculo doméstico junto a un espectáculo no humano: el incendio de una casa junto a una tempestad nocturna; o como los hermanos Machado, de quienes dice el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade que, mientras Manuel "llenó los ámbitos del idioma con sus cantares olientes a verbena, azahar, claveles y untuosos cabellos de la gitanería", Antonio "bebió lo agrio de la luz castellana en el austero paisaje de Soria",⁸⁰ y podemos añadir que alcanzó una nueva dimensión en las evidencias poéticas más serias y elementales. Pero a veces se produce entre los hermanos la pareja creadora: Goncourt, Marguerite, Tharaud, Alvarez Quintero. Podrá ser que uno domine en la recepción de estímulos, o ambos de modo intermitente, o que

haya alguna suerte de mutua fertilización no del todo estudiada. Entre los Tharaud, la colaboración va desde el diálogo hasta el combate —según testimonio de su jardinero—, lo que determina una fragmentación del proceso, una pedacería de papelitos, un juego de tijeretazos, cambios de lugar, abuso de alfileres, pinceladas de goma, etc. Claro que esto le acontece al mismo escritor individual, pues las germinaciones mentales no aparecen según arte y lógica. Brousson cuenta cómo Anatole France se reía de sí mismo considerando que sus instrumentos de trabajo solían ser las tijeras y el frasco de engrudo, con más frecuencia que la pluma.

Finalmente, hay adulteraciones del proceso clásico que se salen del cauce y aparecen determinadas por motivos más industriales que literarios. Marcel Allain, constante viajero, dictaba al parlófono dos novelas policiales por mes para satisfacer a su público, y se veía obligado a proporcionar de antemano y a pie forzado —con violencia de toda génesis auténtica— títulos y escenas salientes de la obra futura, aún no concebida en rigor, para dar tiempo a que se la ilustraran. Hijo también de la nueva velocidad del mundo, Georges Simenon, a los veintiocho años, llevaba escritas doscientas ochenta obras bajo dieciséis seudónimos diferentes, mero traslado bruto —según él asegura— de los casos impresionantes que iba encontrando en las escalas de sus largas travesías en yate, y traslado en que con frecuencia no se tomaba siquiera el trabajo de cambiar los nombres reales de los personajes.

4. *Observaciones finales.*

Será poco frecuente que ocurra a la crítica indagar el estímulo genético de una obra, sin estudiar a la vez el conjunto de la ejecución de la obra. Y esta tarea sumerge por sí sola la indagación en mil operaciones diferentes: crítica de atribución, de restitución o depuración de los textos, averiguación de fuentes e influencias, inventarios temáticos de la obra por tipos sensoriales, sentimentales, ideológicos, estilísticos, etc., y en fin, consideraciones biográficas, históricas y sociológicas.

Como ejemplos de lo uno a lo otro recordaremos aquí algunos estudios de calidad, que distan mucho de limitarse a lo que aquí llamo estímulos iniciales, pero que los transportan y envuelven en el análisis de conjunto:

Huguet ha hecho investigaciones sobre el sentido de la forma, el color y la luz en las metáforas de Victor Hugo; Vellay, sobre la génesis de *L'Esprit des Lois*; Séché, sobre la génesis del *Genio del Cristianismo*; Marchal, sobre la génesis del *Jocelyn*; Giraud, sobre la génesis de *La leyenda de San Julián el Hospitalario*; Rosières, sobre la génesis del *Hernani*; el vizconde Spoelberch de Louvenjol, sobre ciertas obras de Balzac; Thouvenin, sobre *La recherche de l'absolu*, del mismo Balzac; Rudler, sobre *Andromaque*; Lanson, sobre "cómo Voltaire hacía sus libros"; Rigal, sobre el *Ruy Blas*; Massis, sobre la composición de las novelas de Zola; Plattard, sobre Rabelais; Villey, sobre Montaigne. Cerca de nosotros tenemos el libro de Amado Alonso sobre Pablo Neruda.

En conclusión, el campo de los estímulos es infinito. No digamos ya en el punto de partida de la obra: en una sola página, detrás de un párrafo cualquiera bulle todo un mundo de motivos, acaso recogidos a lo largo de varios lustros, según intenté mostrarlo en mis ensayos *Detrás de los libros* y *El revés de un párrafo*. Los testimonios de novelistas y dramaturgos sobre cómo ven aparecer en la placa de la conciencia, ya de repente, ya poco a poco, la figura de sus personajes, agobian por copiosos. Dice bien Alexandre Arnoux que todo lo que hace el escritor, "y sobre todo lo que no es literatura", viene a desembocar en la obra. La mente es embudo aspirador para todos los asuntos e imágenes del mundo. La obra que plenamente quisiese aprovecharlos tendría que valerse de todas las artes "y algunas más", como hubiera dicho Quevedo. Artistas hay que mantienen, al lado de su vocación principal, aquel ejercicio accesorio o "violín de Ingres" que sirve para descargar algunos residuos. Otros materialmente se ahogan entre múltiples intenciones rivales. Aquéllos tantean una disciplina que luego abandonan o que viene a ser la higiene de etapas transitorias: la pintura en Goethe, Victor Hugo, Gautier y Rossetti. Unos cuantos logran domesticar a la vez varias musas: Leonardo, Miguel Angel. La plétora de incitaciones explica el sueño, por algunos acariciado, de las artes totales: tragedia griega, ópera renacentista, drama musical wagneriano, misa poética de Mallarmé, en que se integrarían todos los símbolos humanos.

El aficionado encontrará documentos sobre Alphonse Daudet, los Goncourt, Dumas, Sardou, Pailleron, Coppée, Meilhac, Halévy, François de Curel, en las investigaciones de Alfred Binet y Jacques Passy (*L'Année Psychologique*, 1894); y sobre muchos escritores contemporáneos, en las entrevistas de Charensol aparecidas en *Les Nouvelles Littéraires* y re-

cogidas luego en el volumen *Comment ils écrivent*. El Dr. Toulouse ve confirmados sus estudios neuropáticos sobre Zola por el legado que dejó el novelista a la Biblioteca Nacional de París. Paulhan, en su libro sobre *La Invención*, interroga al poeta Robert Dumas y al dramaturgo Legouvé. Binet continúa sus anteriores pesquisas, examinando ahora a Paul Hervieu. Kostyleff estudia en varios literatos ciertos mecanismos cerebrales.

Este material apenas comienza a ser aprovechado. En todo caso, no puede ya decirse, como en tiempos de Poe, que los escritores, por vanidad o por modestia, se nieguen a descubrir al público las escenas tragicómicas de la "histeria" literaria que acontece tras el telón.

ALFONSO REYES

NOTAS

- 1 Cuando no indico nombre del autor, me refiero a mis propias obras.
- 2 C. Judson Herrick, *An Introd. to Neurology*.
- 3 Permítaseme citar una nota de mis *Romances del Río de Enero*: "Aproximadamente, un principio común, descubierto en las experiencias poéticas de Ríojaneiro: una como ley del péndulo, una oscilación, una bifurcación de emociones. La idea —siempre— parte y llega a término; luego vuelve atrás y se anula." Este sentimiento pendular inspiró todo el libro.
- 4 Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, piensa que tuvo influencia determinante en Darío la lectura de René Ménard, *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, París, 1878.
- 5 "Mal de libros", en *Calendario*, Madrid, 1924.
- 6 *Detrás de los libros*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1939.
- 7 "Juegos de títulos de comedias", en *Reloj de sol*, Madrid, 1926.
- 8 *Cuestiones estéticas*, el primero de los "Tres diálogos".
- 9 J. Escher-Desrivières y R. Jonnard, *L'Eblouissement. Etudes méthodologiques*. París, Hermann et Cie., 1937.
- 10 *La antigua retórica*, I, 17. México, 1942.
- 11 *Goethe y la filosofía del dibujo*, en *Romance*. México, 19 de febrero de 1940.
- 12 *Julio Ruelas, subjetivo*, en *Revista Moderna*, México, 1908, 12-15; observación también recogida en "Rubén Darío en México", *Los dos caminos*, p. 120 y en *Pasado inmediato*, México, 1941, p. 36.
- 13 Como metáfora literaria, aproximé el estilo eclesiástico-arquitectónico y el misterio de clerecía en *Los siete sobre Deva*.
- 14 *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*.

LOS ESTIMULOS LITERARIOS

- 15 "¡Oh, maestro Ramón y Cajal!", en *Reloj de sol*.
- 16 *Detrás de los libros*, *La Prensa*, Buenos Aires, 26-XI-1939.
- 17 "Voces de la calle", en *Cartones de Madrid (Las vísperas de España)*; "Anacronismo", en *Huellas*; y "La norma", en *Calendario*.
- 18 *Culto a Mallarmé*, en *Sur*, Buenos Aires, julio de 1934.
- 19 *Memorias de cocina y bodega*, en *La Prensa* de Buenos Aires, 28 de julio, 25 de agosto y 8 de septiembre de 1940.
- 20 El "tema" es un motivo pasajero; el "asunto" abarca el motivo general de la obra; el "estímulo" es la provocación o germen, que puede no estar mencionado ni descubierto en toda la obra.
- 21 Sobre el andariego Rousseau, *Juan Jacobo sale al campo*, en *Nosotros*, Buenos Aires, abril-diciembre de 1934.
- 22 *Un destíz de Croce*, en *El Sol* de Madrid, 1918.
- 23 *Breve apunte sobre los sueños de Descartes*, en el vol.: *Descartes. Homenaje en el Tercer Centenario del "Discurso del Método"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1937.
- 24 Personalmente, tenemos alguna experiencia de este intento por aprovechar la pesadilla: *La Cena*, en *El Plano Oblicuo*, y el *Diálogo de mi ingenio y de mi conciencia* (prefiguración de la parábola claudeliana de *Animus et Anima*), en *El Cazador*.
- 25 "El revés de un párrafo", en *La experiencia literaria*, de próxima publicación en Buenos Aires, Losada.
- 26 "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas*.
- 27 *De Cuitzco, ni sombra*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de abril de 1941.
- 28 *La vida y la obra*, en *Revista de Literatura Mexicana*, México, julio-septiembre de 1940.—También se relaciona con el asunto mi breve ensayo *El método histórico en la crítica literaria*, *Boletín de la OSM*, diciembre de 1941.
- 29 "Juan Ramón y los duendes", en *Los dos caminos*; y "La última morada de Proust", en la revista *Valoraciones*, La Plata, mayo de 1928.
- 30 *Microgramas*, Tokio, 1940.