SOBRE LA SINESTESIA EN EL MODERNISMO HISPANICO

PARA ENRIQUE ANDERSON IMBERT,
A TREINTA AÑOS DE DISTANCIA

En el presente trabajo, me propongo estudiar la sinestesia en la literatura hispánica entre los años 1880 y 1920 aproximadamente. Ese procedimiento y sus variantes fueron cultivados con gran intensidad en la época modernista hasta tal punto que la sinestesia viene a ser un significativo rasgo del estilo colectivo. Que sepamos, no existe en la literatura hispánica un ensayo de conjunto sobre el tema, aunque la bibliografía relativa a la sinestesia, en otras lenguas, es imponente. Algunos críticos, desde luego, han recogido ya ejemplos sinestéticos en sus respectivas monografías sobre poetas y prosistas del movimiento modernista. Sin pretensiones de agotar en poco espacio un tema de tan amplias proporciones, aspiramos a completar, con nuevos ejemplos y textos de índole teórica, el alcance de ese recurso en la literatura hispánica entre los años mencionados.(*)

(*) Debido a una limitación de espacio, no he incorporado al presente ensayo las correspondientes notas bibliográficas: haberlo hecho hubiera alargado excesivamente el texto. La eliminación del aparato erudito no implica ignorar una sustanciosa bibliografía sobre el tema, sino que obedece a la necesidad de imponer una deseable economía. Pido disculpas a los estudiosos que me han precedido en esta tarea por no reconocer públicamente mi deuda con algunos de ellos.

Quisiera brindar a mi buen amigo Luis A. Arocena mis más sinceras gracias por haber leído el manuscrito de las presentes páginas, ofreciendo valiosas indicaciones que espero haber aprovechado en la redacción final del trabajo.

El modernismo y su ideología

En virtud de las necesarias, aunque tardías, modificaciones realizadas por la crítica más autorizada, sería un grave error reducir el modernismo hispánico a una literatura exclusivamente sensualista. Es insostenible mantener a estas alturas que el modernismo carece de ideas e ideología. El movimiento rebasa toda limitación implícita en el puro formalismo y la suntuosa decoración exterior, y sus logros, que son producto de una evidente seriedad de propósitos, van mucho más allá del mero culto a las sensaciones, tesis en una época respaldada por eminentes críticos. Las intenciones y novedades expresivas de los mejores escritores del período no fueron conformadas por una actitud puramente esteticista ante la vida: su programa calaba mucho más hondo. Se trata en el modernismo de un enriquecimiento verbal fundido con una preocupación ideológica como réplica a la crisis espiritual de fin de siglo. Se afirma un anhelo de superar las circunstancias exteriores, creando un mundo de belleza incontaminada por el materialismo burgués de los tiempos («un vulgo errante, municipal y espeso», diría Darío). E insistimos: el modernismo es más que un derroche de preciosismos y símbolos inoperantes. El empeño de los escritores fue lograr la aristocracia del pensamiento y una belleza formal que fuera digna de sus aspiraciones artísticas. Por ser esencialmente un complejo movimiento polifacético, ya no es posible hablar sólo de un modernismo exótico y escapista, tipo *Prosas profanas*. Los modernistas, influidos por unas creencias neomísticas y herméticas orientadas hacia el misterio, querían penetrar por medio de una serie de analogías en la realidad oculta y unitaria del Universo. De este modo intentaron alcanzar la anhelada comunión con la armonía cósmica, estado espiritual intuido por José Martí, quien lo afirmó en el espléndido ensayo sobre Emerson y la filosofía trascendentalista. Hay ecos frecuentes de las mismas doctrinas en muchos textos martianos y en los de otros modernistas levemente posteriores. Octavio Paz en sus siempre luminosas páginas sobre el movimien-

to insiste con acierto en la visión analógica y en la importancia que tenían para sus escritores las creencias ocultistas. Llama a la analogía otra religión: «...El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa. Y más: piensa en sonidos y visiones» *(Los hijos del limo).*

En muchas ocasiones, Rubén Darío define los propósitos del nuevo arte como no limitado a lo formal, e insiste en las extrañas iniciaciones derivadas del Oriente y en el deseo de penetrar en lo incognoscible («Richard Le Gallienne. Influencia del sentido de la belleza», 1894). Al hablar también de Unamuno, en su cordial comentario sobre la obra del poeta, afirma que ser «poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él con una vislumbre de lo desconocido en los ojos» («Unamuno, poeta», 1907). Siempre rechazaba Darío las extravagancias grotescas de los mediocres y desdeñaba a los imitadores e inútiles. En fin no se trata de un modernismo *azul* como llamaba Rodó al decadentismo practicado por los poetas de segundo orden. Me permito transcribir ahora las dos primeras estrofas de «Ama tu ritmo...», soneto añadido por Darío a la edición de 1901 de *Prosas profanas:*

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones,
hará brotar en ti mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

La profundidad de esas visiones, nada triviales, encuentran tal vez su exposición más cabal en las páginas sintéticas de «Dilucidaciones», que prologan *El canto errante* (1907) o, en época posterior, en *La lámpara maravillosa* (1916) de Valle-

Inclán. Por mucho tiempo el menosprecio, ahora corregido, fue ignorar la complejidad del movimiento modernista y, con afán simplista, reducirlo a dos o tres de sus rasgos más exteriores.

INDAGACIONES SENSORIALES: TEXTOS Y TESTIMONIOS

Sin embargo, sería difícil por otro lado negar que, a partir de 1880 poco más o menos, no se extremara en la literatura hispánica precisamente la aventura sensorial, no en lo que tenía de más superficial sino en su máxima hondura a fin de expresar nuevas e insólitas percepciones de la realidad. La nueva importancia concedida a los sentidos correspondía a una reacción contra el cerrado y estrecho concepto realista de la vida y del arte. Los creadores mismos reconocieron ese culto de las sensaciones como una parte integral de la nueva estética. Hasta la palabra *sensación* se pone de moda no sólo en los textos críticos de la época, sino también en algunos títulos de libro: por ejemplo, *Sensaciones del arte* (1893) y *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), ambos de Gómez Carrillo, o *Sensaciones de viaje* (1896), de Manuel Díaz Rodríguez. Darío, por supuesto, tenía plena conciencia del papel que desempeñaban los sentidos en su mundo poético: «Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca, / es recordado por mis íntimos sentidos; / los aromas, las luces, los ecos, los ruidos / como en ondas atávicas me traen añoranzas / que forman mis ensueños, mis vidas y mis esperanzas (*El canto errante,* «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»). Aún Antonio Machado no tiene la menor intención de rebajar los merecimientos del poeta nicaragüense cuando lo llama «maestro incomparable de la forma y la sensación» (Prólogo, *Soledades,* 1917). En el mismo lugar, el poeta español dice que entonces creía en otro tipo de poesía, menos sensorial y más hondamente espiritual. No es que Darío y Machado representen en su pensar poético dos posiciones antitéticas. Al contrario: ambos reconocieron, cada uno a su modo, el imperativo

de reconciliar en la creación espíritu y sensación. El arte no se reduce nunca a un mero juego de los sentidos.

Los modernistas se proponían ahondar su visión del mundo percibiendo e iluminando esferas descuidadas de la realidad. Una vía de penetración fue la de los sentidos. Veamos ahora algunos testimonios de los creadores del modernismo que respaldan sin duda ese punto de vista. En primer lugar las palabras de Valle-Inclán son tajantes. Al recoger en *Corte de amor* (1914) unas viejas páginas escritas años atrás, confiesa su amor por esa renovadora literatura hecha en su juventud apasionada e inconoclasta. Rechazó lo rutinario y lo trillado, reflejo de una servidumbre intelectual y una equivocada admiración por todo lo consagrado por el polvo de la vejez. Manifiesta que siempre ha preferido luchar para crearse un estilo personal y así hace su profesión de fe modernista: «Buscarme en mí mismo y no en los otros». En las otras páginas de su «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro» se aprovecha de un texto menos extenso («Modernismo») publicado en 1902. En él se lee:

> Si en literatura existe algo que pueda recibir el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso sin duda advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas. Las ideas jamás han sido patrimonio exclusivo de un hombre, y las sensaciones sí...

Después de reconocer que la palabra modernismo tiene una significación tan amplia como dudosa, escribe Valle-Inclán:

> ...La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua.

De inmediato se refiere al prólogo de Gautier a *Las flores del mal,* y advierte la importancia que tiene para Baudelaire el

olor («los aromas no solamente equivalen al sonido, sino también al color»). Transcritos unos versos del poeta francés, reproduce otros cruces de los sentidos en Carducci y en D'Annunzio para luego detenerse brevemente en el célebre soneto «Las vocales» de Rimbaud, del cual cita, equivocadamente, unos versos. Finaliza Valle estas tempranas páginas con el siguiente párrafo que es explícito:

> Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y correspondencias entre sí, formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire:
>
> O métamorphose mystique
> De tous mes sens fondus en un:
> Son haleine fait la musique
> Comme su voix fait le parfum.

Como es sabido, Valle pronunció cuatro conferencias durante su estancia en Buenos Aires (1910), y en ellas vuelve sobre su tesis de la sensación y de la emoción:

> ...El modernismo no es extravagancia gramatical, como han creído algunos, equivocadamente... El modernismo consiste en que da sensaciones, que es lo verdaderamente personal, mientras las otras literaturas sólo daban ideas, cosas propias del ambiente... El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta interpreta la vida por un modo suyo; es el exégeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!

Cuando habló, en una segunda conferencia, de los excitantes en la literatura dijo que por ellos solía ver las cosas en condiciones nuevas o en una armonía de contrarios. Al leer ante el público porteño el fragmento sinestético de *Gerifaltes de*

antaño, que ahora transcribo, sostenía Valle haberlo escrito bajo el efecto del sonado cáñamo índico:

> Llovía menudo y ligero en aquella fértil tierra del Baztán. Era una cortina gris, que a los prados húmedos, tendidos detrás, daba un reflejo de naranja, agrio como una desafinación de violín. Con aquel reflejo, sol anaranjado, armonizaban extrañas las cornetas militares tocando diana... (Capítulo XXX).

También al conversar con Gerardo Diego, en 1934, Valle-Inclán insiste en la importancia que siempre concedía a la rima y luego añade: «Es a un tiempo cifra de simultaneidad y memoria reversible, y en un solo sonido se superponen dos o tres colores. Así en una cucharilla de café legítimo admiramos a la vez negro de laca, oro reflejo y el color propio del café, que por ser la suma de esos dos, es ya otro distinto» *(Poesía española contemporánea. Antología).*

En un valioso trabajo («Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo», capítulo del libro *Camino de perfección*), el fino prosista Manuel Díaz Rodríguez distingue, dentro de la confusión anárquica característica del movimiento, dos modalidades principales que se hermanan y se confunden: primero, la tendencia a volver a las fuentes primitivas o naturales y, segundo, la tendencia mística, de raíz panteísta. También, en otra parte del mismo libro, Díaz Rodríguez traza la biografía del escritor don Perfecto Beocio y Filisteo, enemigo declarado del preciosismo formal y crítico dogmático incapaz de la emoción estética. Ese estrafalario personaje, de nombre intencionado, llama modernista cuanto no comprende, y de él se dice:

> ...No ve gradaciones de color en un trozo de música, ni se aviene a encontrar entre los diversos matices de un mismo color verdaderos acordes musicales. Aunque hubiese contemplado el retrato de Inocencio décimo de Velázquez, no habría visto ni oído en los tres rojos con que Velázquez encuadra y acaba de expresar la psicología de aquel mitrado inquieto, otras tantas notas de clarín que maravillosamente prorrumpen en un belísono acorde.

> Tampoco habría percibido una sinfonía perfecta, la perfecta sinfonía del rojo, ante aquella que, con música de fuego inmarcesible, en el *Festín del Epulón* de Bonifazio truena y exulta.
> Las analogías y mezclas rayanas en hibridez de las sensaciones de tan diferentes sentidos, así como las analogías y mezclas de las diferentes artes en que cada uno de éstos prevalece, habrán sido ya relegadas por algunos hombres, como tópico exhausto, a los desvanes del muy venerado anticuario don Lugarcomún; pero así y todo, él, don Perfecto, no viene en admitirlas...

La íntima relación entre esas aseveraciones de Manuel Díaz Rodríguez y la sinestesia, el cromatismo y la sensibilidad artística de aquel entonces me parecen bien claras. Y así, pues, para evitar perplejidades y dudas el lema de don Perfecto, que ironiza sobre la «Sinfonía en gris mayor» y la «Sinfonía en blanco mayor»: «acá el color, allí la música».

El injustamente olvidado Enrique Gómez Carrillo en muchas páginas (entre ellas, «El arte de trabajar la prosa artística» y «La psicología del viaje») ofrece testimonios sobre el papel de los sentidos en la elaboración de un texto plástico y musical, ideal modernista a menudo alcanzado por el mismo Gómez Carrillo. También Manuel Gutiérrez Nájera, autor de hermosos fragmentos poéticos en prosa, conocía muy bien la obra de Gautier y de Baudelaire aunque tal vez no tan íntimamente como el hábil propagandista Gómez Carrillo, radicado más tarde por tantos años en París. Pues bien Gutiérrez Nájera tenía poca simpatía por el espíritu de la obra de Baudelaire, y los sentimientos extravagantes del decadentismo en general no le interesaban («*El libro de amor,* de Adelardo A. Esteva»). También compara la poesía decadentista con «un burbujeo de pantanos» («Tristísima nox»). Sin embargo, como luego veremos, Gutiérrez Nájera fue, con Martí, uno de los primeros modernistas que manifestó un interés especial por el uso simbólico de los colores. A él se deben las siguientes palabras:

> No puedo comparar la sensación que en mí produce el recuerdo del lago, sino con la que me causa la poesía de Lamartine:

> es una sensación azul. ¿Por qué no atribuir color a las sensaciones, si el color es lo que pinta, lo que habla en voz más alta a los ojos, y por los ojos al espíritu? Y siento color de rosa cuando recuerdo mi primera mañana en la tierra caliente, la salida del sol contemplado desde el mirador del palacio de Cortés; siento color de plata cuando recuerdo mi noche de luna en el mar, y siento azul cuando vuelvo en mi memoria el lago de Pátzcuaro («El lago de Pátzcuaro»).

Entre los escritores de la primera generación modernista, el amargado y escéptico Julián del Casal cree firmemente en el arte de las sensaciones. Mejor que nadie encarna la figura del poeta moderno que refleja todo el pesimismo sombrío del espíritu contemporáneo («Libros nuevos. *Pompeya* por Aurelia Castillo de González»). Para Casal el artista finisecular es nihilista y blasfemo: un neurótico sublime, cuya tarea es la de comunicar sensaciones inexperimentadas («José Fornaris»). También, al exaltar el París que busca las sensaciones más extrañas en los excitantes, confiesa sus propias predilecciones decadentistas («La última ilusión»). Casal se entrega a la voluptuosidad de los sentidos, y se decepciona cuando la Primavera no le brinda nada nuevo para ellos («A la primavera», *Nieve*). Busca además, al traspasar las fronteras literarias, los más refinados procedimientos de las otras artes («Joris Karl Huysmans»). De la misma manera y hacia los mismos años, en un texto poco conocido y publicado en *El País* (15 de enero de 1893), José Juan Tablada, el verdadero introductor del decadentismo en México, se refiere a un poder especial en el temperamento hiperestesiado del poeta nuevo para sentir lo suprasensible. Cuando el amigo Jesús Urueta contesta a la carta abierta de Tablada en un prudente y razonado comentario («Hostia», reproducido en la *Revista Moderna*, II, febrero de 1897) advierte que él no se atiene al término *decadentista* utilizado por Tablada, que ha faltado a la lógica, sino que prefiere el más comprensivo de *arte literario*. Para Urueta, Tablada y sus compañeros son «...epicureístas, epicureístas enfermos que no vibrando a la sensación burguesa inventan placeres de dioses, gozan y sufren con su arte de brillantes epilep-

sias y engastan sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios». Urueta cree en la tolerancia literaria y abriga la esperanza de que la *Revista Moderna* no se convierta en el Gato Negro de la neurosis artística. El artes es, dice, la hostia de los elegidos.

Importantes también son dos textos de Amado Nervo, poeta que claramente confirma el tono gris y crepuscular advertido hace años por Pedro Henríquez Ureña en la lírica mexicana. Para Nervo los modernistas han comenzado sencillamente a ver *hacia dentro,* contemplando en silencio los matices sutiles de las cosas y auscultando los más íntimos latidos del Universo. De esta manera los escritores modernistas han creado una nueva visión de la realidad:

> ...a esta imperiosa necesidad de expresión, a esta exigencia de la naturaleza múltiple, misteriosa y divina, que quería externar para nuestros sentidos, más perfectos ya y afinados, lo mejor de su alma, hasta entonces ignorada, ha respondido un grupo de hombres, a veces inconscientes, seguros de lo que percibían y ansiosos de divulgarlo («Modernismo»).

Y luego en términos más específicos alude directamente a la sinestesia en la carta dirigida a Salado Alvarez (1897) con quien polemizaba:

> Porque el modernismo va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, utilizándose, será el verbo único del porvenir; ejemplo, la música, que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma de violeta («Los modernistas mexicanos»).

En el texto transcrito de Amado Nervo cabe subrayar de modo especial dentro del contexto de las presentes páginas la palabra *relación* (que vale por analogía), que a su vez pasa a ser un *imponderable abrazo* unificador.

Iguales o muy parecidos conceptos expresa Herrera y Reissig en sus páginas críticas. Al hablar del creador que debe profundizar en la naturaleza y explorar el alma de las cosas, lo compara con la abeja que, en su divina alquimia, produce oro de la miel. También Herrera, enemigo de los absolutismos críticos, afirma que el valor del arte consiste en lo que sugiere y hace pensar. Así la palabra, en su doble condición de armonía e idea, vale por su potencia evocadora, lo que permite expresar lo oculto, concretar lo impreciso e interpretar el misterio cósmico («Psicología literaria»). Desde luego, Herrera rechaza el arte moralista: lo bello existe independientemente de la utilidad. La obligación fundamental del arte, que no es cátedra evangélica, es emocionarnos de modo intenso y sugerir distintos estados de conciencia que, en su multiplicidad, nos enaltecen, alucinan o repugnan. Así el hombre es receptor que vive, íntima y poderosamente, los sentimientos producidos por el artista («El círculo de la muerte»). Atento a los principios pitagóricos y dueño de una amplia cultura esotérica, Herrera y Reissig oye e interpreta las complicadas armonías del Universo. Es visionario, a menudo incoherente o paradojal, pero tiene clara conciencia de que todo se entrelaza misteriosamente. Para él: «el gran arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión, el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre» («Psicología literaria»). Muy cerca de la tesis de Amado Nervo, recién citada, está la síntesis que Herrera nos da del alcance del poeta y su arte:

> Impresionarse con el fantasma es ser poeta y hondo poeta. Escuchar los ruidos que muchos no escuchan, percibir los matices que pocos alcanzan, entrever las cosas en potencia, comunicarse en raros vocabularios con lo desconocido que nos circunda, ser susceptible a lo anormal, dar las líneas tortuosas y con albedrío de lo Inanimado, no ser objetivo ni subjetivo, sino ambas cosas; ser universal e interpretar la perceptiva externa con el sentido interior, hacer una sola familia de nuestro sentimiento y de los sentimientos de la Naturaleza, interrogar agudamente y ser respondido a medias,

> hallar la fórmula de esa respuesta, perfeccionar el esbozo y sustituir por palabras los balbuceos del «Todo Organismo», es ser sincero, es ser veraz, es ser soñador, es ser muy sabio, es llegar a un plano de fuerza emotiva y comprensiva en que el alma se hace un espejo impresionable y viviente, que ve, concibe, refleja, aclara y da contorno (Ibid.).

Para clarificar aún más estas referencias a la función instrumental de las sensaciones como reveladoras de las correspondencias cósmicas, quisiera referirme brevemente a unos cuantos textos más. En el prólogo de *Primitivo* (1896), Carlos Reyles, por su parte, habla del nuevo arte de novelar, un arte «que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad FIN DE SIGLO, refinada y complejísima...». En otros países —sigue diciendo Reyles— se busca la fórmula del porvenir; se multiplican las sensaciones de fondo y forma; y así los autores están en condiciones de captar los más complejos estados de alma. Finalmente afirma: «...la novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara». Por supuesto, la novela modernista en general solía seguir los transcritos dictámenes de Carlos Reyles.

A su vez José María Eguren, prácticamente olvidado fuera del Perú, suele orientarse en su poesía, difícil y concentrada, hacia lo desconocido y lo misterioso. Poeta nocturno y visionario también, Eguren es fiel a una doctrina estética derivada en gran parte del simbolismo e intenta, mediante imágenes oscuras de raíz metafísica, desvelar los secretos de la naturaleza en una obra que puede caracterizarse de transcendentalista. Lejos de la retórica y palabrería de su compatriota Santos Chocano, Eguren ha dejado, además de los versos de un solitario, algunas prosas críticas de gran interés para el tema que aquí nos concierne. Sería poco menos que imposible reducir a síntesis adecuada las densas meditaciones estéticas del poeta (fue además pintor y músico), que se ocupa en el primer plano de la música («la más metafísica, la menos grávida de las artes») y en menor grado de la pintura. Cree además en

un misticismo de la naturaleza, en cuyo reinado todo se unifica. Escribe Eguren que «...la belleza se expresa por el arte que es su figuración o reflejo. El hombre no llega a crear, sólo compone o inventa. El arte es solamente una metáfora y al artista se le llama creador por semejanza. El conjunto creciente de todas las artes, en una gran metáfora sería el espejo mágico del espíritu. La música es un presentimiento, la poesía una determinación; las manifestaciones de ésta parecen explicativas pero de haber comparación entre las artes, sería la primera; pues una pintura o melopeya sin poesía es un signo muerto («La belleza»). La música no sólo es portadora de los sentimientos sino que es también fuente inagotable de recuerdos. Por ejemplo, según Eguren, la música de Chopin y de Mendelssohn da origen a un sostenido juego de sensaciones fundidas entre sí:

> La música es persuasiva y sugerente; señala vías rosadas y paraísos perlinos; los ensueños, las almas matizadas y los símbolos. Mendelssohn despierta figuras tenues. Tengo un recuerdo musical que sería una pintura. Una tarde, en la sala azul, una niña de ojos verdes tocaba el laúd antiguo de cuello largo y fino. Tenía en su postura incomparable gentileza. Su semblante era una joya de marfil y esmeralda, con luz melodiosa. Sus ojos eran notas suaves y su boca el signo de una canción. Irradiaba una simpatía y ensueño que parecía la imagen de la gracia y la sonrisa. Este recuerdo es de melodía («Sintonismo»).

Vista la transposición de un recuerdo musical en una pintura, según lo que nos cuenta Eguren, quisiera recoger ahora un último testimonio de otro creador, ahora de procedencia española. Aunque las imágenes sinestésicas en la poesía de Manuel Machado no son frecuentes ni atrevidas («el aroma de su nombre»; «Sevilla —aire de luz y luz de aroma»; «el silencio y la sombra se abrazan»; «llega el sol, perfuma / el aire»), el poeta, ofrece, no obstante, unos comentarios significativos sobre el primer verso del soneto dedicado a Fra Angélico (*Apolo. Teatro pictórico,* 1910) y su método de pintar en poesía. Se trata del siguiente verso: «la campanada blanca de

maitines». Al puntualizar el propósito sintético de esos poemas inspirados en diferentes cuadros de la pintura universal, Machado se refiere a la imagen citada que corresponde a esa saludable indelimitación moderna entre las dos artes, lo que permite la transferencia del color a la palabra. Después de recordar un antecedente en Espronceda («las altas casas con su blanca luz»), pasa a explicar la adjetivación de un sonido por un color en los siguientes términos:

> ...Hay realmente sonidos colorados y colores sonoros? Yo creo que sí, nosotros creemos que sí, y utilizamos estas transfusiones como elemento de arte, lo mismo que se utilizan en la vida la electricidad, el magnetismo y aun el hipnotismo, sin saber todavía muy bien lo que son fenómenos. De aquí a sentar una teoría más o menos caprichosa de las vocales coloreadas, como han hecho Rimbaud y otros fantaseadores, hay largo trecho.
> ...Pues así he llamado yo blanca a la campanada de maitines, como precursora y evocadora del alba, alba que tiene en mi soneto la doble significación de la madrugada real y de los cándidos albores de la pintura italiana, de la pintura en general, que constituye el asunto de la composición... («Génesis de un libro», *La guerra literaria*).

Con los textos aducidos en este largo preámbulo, creo haber dado ejemplos suficientes para comprobar cómo y con qué intensidad el escritor modernista solía cultivar todos los sentidos, con el fin nada frívolo de llegar a una representación más profunda y más personal de la realidad exterior. Según ya dijimos, en virtud de sus conocimientos de las más variadas doctrinas herméticas, el poeta de la época intuía una armonía cósmica y buscaba de modo especial en su afán de descifrar el misterio del Universo las analogías entre los fenómenos. Atento a sus estremecimientos interiores y a esas intuiciones, se esforzó por penetrar la esencia del mundo, descubriendo así los enlaces y las correspondencias advertidas por Baudelaire. La teoría se basa fundamentalmente en la analogía y en la integración. La tarea del escritor visionario o veedor, como dice Martí, es revelar lo arcano. Para Darío es profundizar en el alma de las cosas («La espiga», *Prosas profa-*

nas), y la meta de González Martínez es expresar la vida profunda. Así esos sacerdotes de la naturaleza, visible e invisible, se proponían un programa tremendamente serio:

> la eterna vida sus semillas siembra
> y brota la armonía del gran Todo.
>
> El alma que entra allí debe ir desnuda,
> temblando de deseo y fiebre santa,
> sobre cardo heridor y espina aguda,
> así sueña, así vibra y así canta.
> (Darío, Introducción, *Cantos de vida y esperanza*)

Finalmente, al rendir tributo sincero al maestro americano en su muerte, pregunta Antonio Machado en sentidos versos:

> Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
> ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
> Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
> Corazón asombrado de la música astral,
> («A la muerte de Rubén Darío»)

Agreguemos, por último, que la sinestesia practicada por los modernistas constituye un paso al acercamiento a la libertad de asociación que surgirá en la poesía de vanguardia e implica ya la tímida ruptura con los tradicionales esquemas lógicos de pensar.

Aproximaciones a la sinestesia: definición y delimitación

Entendemos por sinestesia, término proveniente de la Psicología y utilizado en el sentido que aquí nos concierne por Millet en 1892, la armónica fusión o mezcla, en una sola imagen, de dos o más percepciones sensoriales procedentes de diversos centros. Se trata de la conciliación o conjunción de impulsos en una experiencia integral. El fenómeno de la sinestesia, tanto en el área de la psicología experimental como en la literatura, tiene una larga historia. Su intensificada proliferación en la literatura hacia finales del XIX no constituye en realidad ninguna novedad como atestigua la inmensa biblio-

grafía, en la cual algunos críticos han recogido ejemplos energéticos de los poetas y dramaturgos de tiempos antiguos; no faltan tampoco casos esporádicos en los escritores de los Siglos de Oro y de modo especial entre los barrocos; y el célebre clavellino de colores del Padre Castel, influido por las teorías físicas de Newton, es del XVIII, así como los conocidos textos de Goethe sobre la teoría de los colores. Mme. de Stael, influida probablemente a su vez por Locke, también se refiere a las correspondencias de los sentidos y establece la analogía entre la pintura y la música (*De L'Allemagne,* 1913). Un poco después E. T. A. Hoffman demostró su interés por las correspondencias sensoriales. Muchísimos escritores románticos —entre ellos, se destacan los alemanes, los ingleses y los franceses— cultivaron de manera sistemática la sinestesia. Con el importante antecedente de Gautier, cada vez más frecuente es su uso como recurso expresivo entre los poetas decadentes y simbolistas. Sin duda alguna el ya mencionado soneto de las correspondencias de Baudelaire (1857) y la travesura ingeniosa de «Las vocales» (1871) de Rimbaud, junto con la novela decadente por excelencia de Huysmans (*A rebours,* 1884), así como ciertos textos de Gautier, contribuyeron a la difusión renovada de cruces sensoriales de toda clase. Des Esseintes, el protagonista de Huysmans, tuvo muchos discípulos americanos: por ejemplo, Julián del Casal y Efrén Rebolledo, dos artífices sensualistas, buscaron con insistencia las sensaciones más morbosas. Tampoco se nos olvida el hecho de que Darío, en su época porteña, firmaba con el seudónimo de Des Esseintes. En Baudelaire, el tema de la yuxtaposición de los sentidos y su fusión no se limita de ninguna manera al soneto de «las correspondencias», sino que esa misma preocupación se extiende a muchos otros textos minuciosamente registrados por la crítica. Dentro del mismo contexto, no estaría de más recordar aquí la «Lettre du voyant» (1871) de Rimbaud, en la cual habla del «dérèglement de tous les sens», paso necesario para llegar a desvelar lo desconocido y experimentarlo todo. He aquí el ideal: hacerse visionario. Inevitables fueron los mordaces ata-

ques de Max Nordau, quien veía en el culto de la sinestesia otro síntoma de la degeneración enfermiza y la neurastenia patológica de los escritores simbolistas de aquel entonces.

La sinestesia literaria puede ser desde luego la expresión de una auténtica percepción original. En el mejor de los casos constituye un alto nivel de refinamiento y enriquecimiento verbal, de la más pura cepa impresionista. El peligro evidente es que la imagen sinestética degenere en una mera habilidad o artificio, sin responder a una legítima vivencia. Sin embargo, es muy difícil, hasta imposible, decidir en qué medida el creador ha sido enriquecido por los estímulos recibidos o, a la inversa, hasta qué punto se ha proyectado espiritualmente en ese mundo para reelaborarlo. Todo, en último análisis, se reduce a una cuestión de autenticidad poética. Debatir inutilmente esa autenticidad de la visión poética no me interesa y basta con señalar en las presentes páginas ejemplos que revelan la clara voluntad del escritor para fundir e identificar en una nueva superposición de sentidos ciertas incitaciones sensoriales de procedencia diferente. El poeta vive la sensación (materia psicológica) y, en el acto de la creación, la reelabora artísticamente dándole forma verbal (la imagen literaria).

Además, como es bien sabido, muchas sinestesias que en su momento tenían fuerza metafórica sencillamente la han perdido por el uso, y ya no nos llaman la atención por pertenecer a la lengua cotidiana de todos los días: colores chillones y vivos, voces ásperas y finas, tiempos negros y horas grises, así como otras muchas combinaciones del mismo tipo. Pierden su energía imaginativa al pasar por el cauce normal del lenguaje. En vista de su reiterado empleo en la poesía de la época poco interés tienen fórmulas verbales como *las risas de plata, los himnos rojos* o *los sonidos áureos*. Dicho sea así de paso, la analogía entre los colores y los sonidos parece prevalecer en la literatura:

> Percibe el cuerpo dormido
> por mi mágico sopor,
> sonidos en el color
> colores en el sonido.
>
> (Julián del Casal, «La canción de la morfina»)

Los violines de la bruma
saludan al sol que muere.
... ...
Del clarín del horizonte
brota sinfonía rara,
como si la voz del monte
vibrara.
(Darío, «Tarde del trópico»)

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones
el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
(Antonio Machado, *Soledades*, XV)

En las bayetas de los refajos cantan amarillos, verdes y granas.
(Valle-Inclán, *Cara de plata*)

Y más complejos, desde el punto de vista sensorial, son los siguientes versos del poeta mexicano Manuel José Othón, poco amigo de frivolidades modernistas:

Yo creo que las notas tienen colores
y que tienen perfumes las armonías.
La luz canta en el iris; el pentagrama
es de cintilaciones inmenso prisma,
y el alma de las rosas y los jazmines
sobre todo sonido flota y palpita.

Cientos de ejemplos del concierto de las visiones ópticas con las sonoras podrían citarse, y a menudo el poeta percibe en el atardecer o en el alba sensaciones de sonido (de esto hablaba Poe en más de una ocasión):

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
y en la era en que ríen granos de oro y turquesa
exulta con cromático relincho una potranca...
(Herrera y Reissig, «La casa de la montaña»)

Tienen perfumes de Oriente
las auroras;
... ...
Tienen ritmos
y músicas harmoniosas,
porque oyeron los gorjeos y los trinos de las aves
(Jaimes Freyre, «El alba»)

La mañanita azul por los caminos
va esparciendo, al azar, a manos llenas,
una clara fragancia de azucenas
y un luminoso desgranar de trinos.
(Francisco Villaespesa, «Mañana azul»)

Lo Inviolado es la rama donde forjan ensueños
avecillas gemelas cuyos cálidos sueños
interrumpe la aurora con su grito de luz;
(Guillermo Valencia, «Voz muda»)

La tarde huele a gloria.
Apolo inflama fraternales liras,
en un ocaso musical de oro,
como mariposas encendidas;
(Juan Ramón Jiménez, «A Antonio Machado»)

Quisiera mencionar aquí también que Leopoldo Lugones, en los admirables relatos de *Las fuerzas extrañas,* incluye entre ellos un cuento cientificista, «La metamúsica», que se basa precisamente en la invención de un aparato capaz de hacer percibir los colores en la música. En efecto, el inventor, con resultados funestos, había dado con las notas musicales de las esferas según la fórmula pitagórica.

Una variante sinestética es, desde luego, la audición colorada, mediante la cual se establecen equivalencias entre los colores y las vocales. Las asociaciones suelen variar obviamente con los sujetos. Recordemos ahora un ejemplo clásico de Julio Herrera y Reissig: el poema «Solo verde-amarillo. Para flauta, llave de U», que lleva el epígrafe «Virgilio es amarillo y Fray Luis verde (Manera de Mallarmé)». Por su parte, José Martí, siempre conmovido por el poder evocador de la música, afirma una serie de analogías entre los colores y ciertos instrumentos musicales, lo que recuerda la instrumentación verbal de René Ghil (el mismo que en su *Légende d'ame et de sang* recomendaba una música de sabores, de colores, de olores, de rumores):

> Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan

> sonidos de color de castaña y azul de Prusia, y el silencio, que es ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe.
>
> (José Martí, *Sección constante*).

Hay también otra forma simple a veces clasificada como sinestética, que nos interesa menos en las presentes páginas, aunque ese procedimiento, muy utilizado en la época y posteriormente, puede producir efectos poéticos muy sugestivos. Se trata de una palabra u otro tipo de estructura verbal abstracta calificada por un adjetivo de color que no le corresponde. Citemos un verso ilustrativo de Darío que promovió ciertos escándalos cuando se leyó el poema en una velada del Ateneo en Córdoba: «un blanco horror de Belcebú» («En elogio del Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba Fray Mamerto Esquiu, O. M.», *El canto errante*). Herrera y Reissig prodiga los casos enérgicos de *blanco:* «la blanca certeza», «una blanca neuralgia» y «un blanco éxtasis idealista». Añadimos otro característico ejemplo tomado de la poesía de López Velarde, quien murió, según Tablada, «en poético olor de santidad» («Retablo a la memoria de López Velarde»):

> La edad del Cristo azul se me acongoja
> porque Mahoma me sigue tiñendo
> verde el espíritu y la carne roja,
> y los talla, al beduíno y a la hurí
> como una esmeralda en un rubí.
>
> («Treinta y tres»)

El poeta mexicano, además, pensaba que la verdadera originalidad poética era la de las sensaciones y, cuando versificaba, estaba siempre alerta frente a los dictados de la razón. Por otra parte, Manuel Díaz Rodríguez incorpora a su novela modernista *Idolos rotos* (1901) una disquisición cromática sobre el amor y los colores que mejor lo representan en sus distintas gradaciones, dando atención especial al amor *azul* que pone el infinito en el alma (Tercera parte, Capítulo I).

Tal vez ningún poeta moderno emplea una escala cromática tan variada y abundante como Juan Ramón Jiménez, cuyos

antecedentes como pintor son bien conocidos. Especialmente en su primera época, se hallan estructuras verbales como las siguientes: *penas blancas, sueños violetas* y *tranquilidad violeta, espíritu azul* y *soledad verde.* Y después, urgido por el afán de concisión y economía verbal, se abstraen los colores y las cualidades se liberan de las cosas alcanzando por su cuenta sustantividad. Es decir, la cosa es su color o su aroma. Sin embargo, en la tercera parte de *La soledad sonora* (1908), dedicada a Díaz Rodríguez («mágico cuentista de *Cuentos de color*»), Juan Ramón se refiere a la belleza poética y su esencia, vaga e idealista. Como se verá dentro del presente contexto es muy significativo un fragmento de esta breve nota, que ahora transcribimos:

> La poesía, como el paisaje, como el agua lírica, no es nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música, tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella.
>
> Como un cielo de la tarde, en el que los colores espirituales llevan el alma de ensueño en ensueño, la poesía ha de ser errante e indecisa, manantial de belleza vaga, brisa de sensaciones... luz de incontables matices, aparición que trae cada melodía, de no se sabe dónde y qué lleva cada viento de lo eterno, la poesía, la mujer de bruma, es la esencia indeleble de la vida.

Del primer Juan Ramón, el poeta impresionista de lo vago y lo impreciso, son estos dos ejemplos característicos:

> La tarde, vagamente, se va poniendo rosa;
> el sentimiento es tibio, son de oro los dolores;
> hacia el poniente claro, la brisa melodiosa
> incita y besa a las transparentes flores...
> (*La soledad sonora,* XXXI)

> Y el cielo gris y violeta
> y el jardín entristecido,
> no tiene para el poeta
> más que dolores de olvido.
> (*Jardines lejandos,* «Jardines dolientes», II)

y me permito transcribir un verso final tomado ahora del *Diario de un poeta recién casado*, el cual representa con toda claridad el proceso de intuir un color, de manera sinestética, en una abstracción: «El silencio, como un enorme color único» («Puerto»). También es sobremanera ilustrativo el siguiente fragmento de José Martí, en el cual se describe metafóricamente la música tocada por el célebre pianista Keleffy: «aquellas otras flexibles fantasías que, a tener color, hubieran sido pálidas y, a ser cosas visibles, hubiesen parecido un paisaje de crepúsculo» *(Amistad funesta)*.

De igual manera se matizan de luz y de sonido las abstracciones en los versos de González Martínez (alma, pena) y de Díaz Mirón (verdad) que a continuación se citan:

> Yo tengo pintada el alma
> con luz de sol,
> y la luz dora la pena
> y me la vuelve canción.
> («Lumen», *Ausencia y canto*)

> ...La verdad austera y sola
> como brilla el silencio de una estrella.
> («Excélsior»)

Desde luego, no siempre es la nota cromática lo que sensualiza lo abstracto. Copiamos ahora tres casos en los cuales una sensación olfativa se percibe en lo que no tiene aroma:

> El alma que ha olvidado la admiración, sufre
> en la melancolía agria, olorosa a azufre.
> (Darío, *Cantos de vida y esperanza*, XV)

> ¡Qué tristeza de olor de jazmín!...
> (Juan Ramón Jiménez, *Laberinto*, «Olor de jazmín»)

> ...Diste muerte a mi cándida
> niñez, toda olorosa a sacristía...
> (López Velarde, *Zozobra*, «Que sea para bien...»)

Fruto de la experimentación con los colores y el simbolismo cromático son los poemas que se escriben alrededor de

una serie de variaciones basadas en un solo color. Gutiérrez Nájera, por ejemplo, demuestra una decidida preferencia por el blanco, lo que influye en composiciones como «A Celia» y su muy citada «De blanco». También el mismo es autor de una poesía verde («El hada verde»); años después López Velarde escribe, con motivo de la muerte de Rodó, «La doncella verde», en que se ensalza el optimismo y la esperanza del pensador uruguayo. Herrera y Reissig, obsesivamente adicto al color violeta o lila, es autor de otro poema blanco («Nivosa») y apenas es necesario mencionar la «Sintonía en gris mayor» de Darío, cuyo título al menos se deriva de Gautier. Por último, la tendencia a conferir valores afectivos a los colores es poco menos que obvia en los ya mencionados *Cuentos de color* (1899) de Díaz Rodríguez.

Muy abundantes en la prosa y el verso de la época son, naturalmente, las representaciones en las cuales figura el azul, color del arte y del ensueño, de lo excelso y lo etéreo. Innumerables son, en la literatura modernista, los países azules, las páginas azules, los pájaros azules o los pensamientos azules. Más intensidad imaginativa tal vez haya en los siguientes fragmentos de distintos autores:

> una religión vasta y azul (José Martí)
> es blanca tu conciencia y azul tu pensamiento (Gutiérrez Nájera)
> Dios está azul (Juan Ramón Jiménez)
> Conciencia hoy azul (Juan Ramón Jiménez)
> el celeste divino se torna azul sonoro (Juan Ramón Jiménez)

Otras variantes del mismo procedimiento se leen en la poesía de Villaespesa:

> en la azulina suavidad del viento
> la azulosa fragancia de su espira
> en la fragancia azul de su mirada

y Darío mismo parece demostrar una predilección por *celeste* (celeste éxtasis, celeste esperanza, celeste historia). Por su parte, el poeta peruano Eguren habla de *música azul*, de *aroma azul* y de *azules oraciones*. En Martí se descubre un texto pro-

gramático que reproduzco sólo en parte: «El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color...», Además reconoce, al comentar la poesía elegíaca de Antonio Fernández Grilo, una equivalencia cromática en su obra: «...si los versos pudieran tener colores, los de Grilo serían azules y rosados» («Poetas españoles contemporáneos, 1880-1881»). Años después Martí vuelve a recoger las mismas ideas al referirse a la perfecta armonía entre forma y fondo que encuentra en la poesía de Sellén:

> ...Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, que son como el rosado y el gris, y voces esplendorosas, y voces húmedas. Lo azul requiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y oscuros. Con unas vocales se obtiene un tono, que quedaría con otras falso y sin vigor la idea; porque este arte de los tonos en poesía no es nada menos que el de decir lo que se quiere, de modo que alcance y perdure, o no decirlo («Un poeta. Poesías de Francisco Sellén»).

Y un poco antes, en el mismo texto crítico, Martí había atribuido color a las lenguas: «el alemán es rosado y azul, el castellano amarillo y punzó» (Ibíd.). Parece haber tenido muy en cuenta Martí sus propias palabras al rematar el hermoso poema en que se exalta la más pura espiritualidad e inocencia de la recién nacida hija de su amigo Gutiérrez Nájera. Se trata de un derroche sensorial, «de música azul y clavellín de nieve», cuyos últimos versos dicen:

> Tú le ornarás de nuevo el milagroso
> Verso de ópalo tenue y luz de luna.

Muy parecido al cromatisimo sinestético hay otro procedimiento cultivado no sólo por los modernistas sino en todas las épocas históricas. Es el desplazamiento calificativo o *hipálage,* un recurso que a menudo da origen a un tipo de aleación sinestésica si el adjetivo en cuestión es de tipo sensorial. En todo caso, la transposición crea un efecto de sines-

tesia sin serlo verdaderamente. Cuando Valle-Inclán evoca, por ejemplo, las sensaciones alucinantes experimentadas por el efecto del cloroformo alude al *amarillo olor del yodoformo* es cuestión de una imagen sinestésica solamente de segundo grado. En el mismo soneto, no obstante, logra después un auténtico y complejo cruce de sensaciones integradas en una sola metáfora:

> Pasa mis nervios, con gozoso frío,
> El arco de lunático violín,
> De un sí bemol el transparente pío.
> («Rosa del sanatorio», *La pipa de kif*)

Muchos ejemplos que evidencian la movilidad del calificativo en la poesía moderna podrían citarse aquí. Leamos algunos casos de diferentes poetas hispánicos:

Lugones:
En la diafanidad demasiado aromática de su pañuelo
el calor negro del ron
Su ebúrnea carcajada la carambola
el olor flavo de las bestias
la bravura zafírea del ojo

Herrera y Reissig:
y en sus húmedas lenguas sonoras,
cantaron los ríos sus epitalamios.

y la pradera huraña mira, en éxtasis verde,
al monte que en el cielo enfosca un gesto oscuro.

el gris sarcasmo de su fino guante
ascendió con el rojo de mis celos.

López Velarde:
la cristalina nostalgia de la fuente,
la redecilla de medrosas venas,
como una azul sospecha
de pasión
el relámpago verde de los loros
un encono de hormigas en mis venas voraces

Juan Ramón Jiménez:
chopos de música verde
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su claro sol poniente.

Silva:
el tumulto verdoso de las olas

Tablada:
Los pinos que en las colinas
lloraban las ambarinas
lágrimas de sus resinas;

También en las mismas estructuras verbales a veces no se indica el sustantivo implícito: «...Madrugadora leña / infunde una sabrosa fragancia lugareña» (Herrera y Reissig); «Plaza de Armas, plaza de musicales nidos» (López Velarde); y «Diluye un remo su líquido diptongo» (Lugones). En cada uno de los fragmentos transcritos, entre los muchos que podrían señalarse, el atributo de un objeto se desplaza a otro cercano, y así el poeta atribuye a la cosa una cualidad sensorial que lógicamente no le corresponde.

En las siguientes páginas intento evitar en todo lo posible el mero catálogo de transcripciones textuales, en las cuales se pone de manifiesto el deseo del escritor de crear una nueva síntesis sensorial excitadora de la fantasía del lector. Han sido ya incorporados a mi trabajo muchísimos ejemplos pero quedan otros por ver ahora. Tampoco tengo en cuenta los infinitos casos dudosos o fronterizos, eliminando por supuesto el encadenamiento de sensaciones distintas de las cuales pudieran surgir visiones de tipo sinestéstico aunque les falten la analogía e integración que se exige a la sinestesia auténtica. El caso de José Asunción Silva es, en este sentido, interesante, porque su novela *De sobremesa* es una obra de evidente filiación decadentista, cuyo protagonista José Fernández, refinado y exquisito poeta de alcurnia simbolista («Es que yo no quiero *decir* sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista») se entrega a todos los goces sensualistas, persiguiendo las sensaciones más raras por un lado y, por otro, buscando una especie de espiritualidad neomística. Fernández es el arquetipo del artista finisecular, cuyos conflictos sentimentales y la preocupación por estar culturalmente al día recuerdan muy de cerca el caso del autor mismo. Silva, como es sabido, tuvo profundos conocimientos de la literatura europea de la época, inclusive de la poesía de Swinburne, rica en analogías sinestésicas, y del arte (literatura y pintura) de los prerrafaelistas. No obstante, me acuerdo de pocos casos auténticos de sinestesia en su obra. Más bécqueriano y simbolista como poeta, enemigo también de los exotismos inútiles y de los Rubén Dariacos, se limitaba en

general a encadenar en serie imágenes correspondientes a diferentes percepciones sensoriales: «les dí [a sus versos de tipo simbolista] olor de heliotropo y color de amatista» («Un poema») o «...alguna rara historia / Que tiene oscuridad de telarañas, / Son de laúd y suavidad de raso («Vejeces»). Siempre mostraba Silva una clara predileción por los aromas (se ha dicho que entre sus papeles perdidos hubo un ensayo de perfumería digno de la pluma de Huysmans) y, en una de sus mejores realizaciones, enumera las íntimas confidencias dichas al oído del poeta soñador por las cosas viejas y borrosas de antaño:

> El pasado perfuma los ensueños
> Con esencias fantásticas y añejas
> Y nos lleva a lugares halagüeños
> *En épocas distantes y mejores.*

y así son gratas a los poetas «las sugestiones místicas y raras/ Y los perfumes de las cosas viejas» («Vejeces»). A la manera de Proust, el estímulo olfativo trae al poeta delicadas evocaciones líricas de un pasado lejano.

La sinestesia programática

Con frecuencia el poeta modernista consideraba la sinestesia como un ideal expresivo, difícil o prácticamente imposible de ser plenamente realizado sino en momentos muy privilegiados. Por ejemplo, un conocido texto temprano de Darío («Catulo Mendez (sic). Parnasianos y decadentes», 1888), ligeramente anterior a la publicación de *Azul*, explica y comenta los novedosos procedimientos que caracterizan en realidad la flamante prosa de la obra aparecida en el mismo año. Se trata de una agresiva crónica literaria, iconoclasta y revolucionaria, en que el joven nicaragüense arremete contra los tradicionalistas y defiende a los nuevos. Es de hecho uno de los primeros manifiestos del movimiento. Darío advierte cómo el cuentista francés, que tanto influyó en él, había llevado el arte de

la palabra al terreno de otras artes, y combate a los miopes que critican a los escritores por sus abusos formalistas, diciendo que «un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza». Recordemos aquí, entre paréntesis, que Julián del Casal afirma en su reseña (1891) de la edición centroamericana de *Azul* que Darío posee un refinado y elegante estilo pictórico como todo escritor verdaderamente moderno. Cabe añadir que los primeros modernistas se acercaron repetidas veces a lo pictórico: Silva, por ejemplo, en sus «Trasposiciones» y tanto Martí como Casal querían aprovecharse de las técnicas pictóricas en prosa y en verso. Según Darío, en el texto que estoy glosando, los hermanos Goncourt fueron de los primeros en alcanzar el ideal de «pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas». Así se estimaba la sinestesia como una aspiración verbal, admirable y digna del más alto elogio en el juicio del joven poeta. También esa fusión integral de las funciones sensoriales produciría una síntesis profundamente espiritual.

He aquí otros casos significativos en los cuales el poeta quiere acogerse a las posibilidades expresivas de nuevas combinaciones de los sentidos. Por ejemplo, Manuel González Prada, revolucionario en los ritmos poéticos («Ritmo soñado», *Minúsculas*), se asoma a la nueva literatura y evoca en el verso un misterioso país remoto, donde no sabe si duerme, sueña o va despierto. Ese país no es real ni vivido, confiesa el poeta, pero es allí en esas zonas imaginadas:

> Donde se oye con los ojos,
> Donde se ve con palpar,
> Y se funden los sentidos
> En misteriosa unidad.

Entre sueños y vigilia, continúa su estancia en aquel extraño país y los sentidos a la par se transforman:

> Saboreo luz, y gozo
> la exquisita voluptad
> De las músicas azules
> y del olor musical.

De ese estado privilegiado pasa González Prada a una experiencia aún más profunda y pregunta si él es la parte o el Todo: «Si yo respiro en las cosas / O en mí las cosas están». Parece diluirse o perderse inefablemente en la vida universal y concluye su fantasía enigmática con la siguiente sensación ahora de índole espiritualizada:

¡Qué deleite, sumergirse
En la suma identidad
De la forma y de la idea!
¡Ser lo eterno y lo fugaz!
¡Lo infinito y lo finito!
Alumbrar y perfumar
En el rayo de una estrella
Y en el polen de un rosal.

(«En país extraño», *Exóticas*)

No sorprende que una cita de Baudelaire encabece el mismo poema. Es una ya muy familiar: «O métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un! ». En efecto, dicho sea así de paso, el número de sinestesias en la poesía de González Prada es muy crecido. Habla de rosales que despiden luz y luceros que dan olor; de luces y colores fragantes; de un himno silencioso de color y músicas azules. Y, por último, dentro de lo programático, manifesta su ferviente deseo de sentir el íntimo coloquio «de la luz con el aroma» («Paseo campestre», *Exóticas*).

El evidente entusiasmo con que Salvador Díaz Mirón acoge como anhelo expresivo la sinestesia se percibe claramente en los siguientes versos:

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

(«Gris de perla», *Lascas*)

Mediante la intervención de todos los sentidos, en una compleja analogía de tipo sensorial, el poeta mexicano desea sutilizar su percepción lírica de las cosas y alcanzar una perfección artística no lograda antes. También la misma lucha

por la expresión caracteriza un poema de González Martínez, quien tiene plena conciencia de la debilidad de las palabras y así sueña con otros procedimientos más adecuados:

> el día que yo pueda
> armonizar el eco de una fragancia;
> el día que yo atine
> con un acorde de luna en el agua;
> el día que yo acierte con la sinfonía
> del sol en la playa;
>
> («El sonido X», *Poemas truncos*)

Llegado ese día y cumplido el afán expresivo, condenará el poeta las palabras que califica de traicioneras y viles. González Martínez, como todo poeta, busca siempre las equivalencias más exactas entre el pensamiento y su expresión: «...Y que tu verso sea tu propio pensamiento / hecho ritmos y luces y murmurios y aromas («Escolástica», *Los senderos ocultos*). Ya hemos dicho que la obra poética de Silva no es rica en imágenes sinestésicas; pero, en la ya citada novela *De sobremesa,* la pintura y sus técnicas artísticas desempeñan un papel significativo. Al comentar el Diario de María Bashkirtseff, el novelista afirma que hay que pintar un cuadro de tipo ideal «...y encerrar en él un paisaje de primavera, donde por sobre una orgía de tonos luminosos, de pálidos rosados, de verdes tiernos, se oigan cantos de pájaros y murmullos cristalinos de agua y se respiren campesinos olores de savia y de nidos». Así es cuestión de trasladar al lienzo distintas percepciones imaginativas para alcanzar un alto nivel de perfección estética, más allá de las realizaciones ordinarias.

Un posible corolario de lo que hemos llamado la sinestesia programática son los casos en que el poeta concreta sus imágenes, apoyándose en diferentes sentidos, uno tras otro, en una serie casi paralelística de sensaciones. Es decir, una sensación hace eco de otra, y así la sensibilidad del escritor parece ir escalonadamente de un estímulo a otro. En el siguiente párrafo de la novela *Dionysos* (1904), de Pedro César Dominici, una imagen sensorial (olfativa) sugiere, casi de modo me-

cánico, el tránsito a otras percepciones distintas (táctiles, sonoras, visuales) para volver al final a una sinfonía de aromas:

> Eúcaris... avanzaba hierática y extraña al través de aquel vértigo de perfumes. Cada aroma era para ella una caricia emoliente, un gesto invisible, y parecíale que avanzaba hacia el vacío, experimentando las primeras sensaciones de un síncope delicioso. Lysis creía ser víctima de un sueño. Penetraba en un bosque lleno de armonías, en donde cada perfume engendraba un canto y cada canto una luz, surgiendo en su alma la idea loca de un prodigio de colores en medio a una excelsa sinfonía de perfume (Libro III, «El talismán»).

Un mismo procedimiento influye en estos versos paralelísticos de Díaz Mirón:

> Tu belleza mirífica no asoma,
> y en éxtasis escucho tu voz clara,
> que llega del jardín cual un aroma,
> pero cual un aroma que cantara.
>
> Endulzas con tu acento un mar de acíbar,
> y en éxtasis escucho tu voz clara,
> que viene del amor cual un almíbar,
> pero cual un almíbar que cantara.
> («A Blanca», *Lascas*)

> Perfume a canción en suma,
> y a favor de mezcla tanta
> sueño el perfume que canta
> y la canción que perfuma.
> («En el album de Eduardo Sánchez Fuentes»)

Transcribo finalmente dos ejemplos más, de indudable delicadeza lírica, el primero de Guillermo Valencia y el otro de González Martínez:

> ...El sonido
> transfórmase en matiz, en luz, en verso
> por ti que en el color has traducido
> el sino musical del universo.
> («A Elsa de la Torre»)

> hay un eco de luz en cada estrella
> y en cada flor un eco de fragancia
> («Extraña sujección...», *El libro de la fuerza*)

En cada instancia ha habido una transformación doble, entre lo sonoro y lo visual en los versos de Valencia y, en el caso de González Martínez, a una percepción responde otra, la de un eco de luz y de fragancia.

Muestrario final de imágenes sinestésicas

Para ampliar la visión panorámica de las sinestesias prodigadas por los modernistas y otros escritores a partir del último tercio del siglo XIX, se recogen en estas consideraciones finales algunos ejemplos más tomados de mi pequeño museo sinestésico. Sería, desde luego, vano empeño intentar agotar el tema, y solamente se ofrecen en las páginas que siguen otras muestras sugestivas de tan cultivado procedimiento imaginístico. Por lo tanto, quedan sin salir del fichero un gran número de ejemplos anotados a través de mis lecturas de la prosa y el verso de la época. Una salvedad importante: debido a mi empeño de no descomponer las imágenes y así sacrificar la visión totalizadora, he tenido que utilizar un método que permita una máxima flexibilidad. He decidido dar cierta prioridad a las imágenes en que parecen figurar como estímulos determinantes tres sentidos principales: la vista, la sonoridad y el olfato. Por lo tanto se dejan para el final algunos textos en los cuales están presentes las percepciones menos comunes del tacto y del gusto, lo que no quiere decir que esas sensaciones inferiores no se incluyan en algunos de los ejemplos anteriores. Tampoco ha habido ningún esfuerzo cuasi-matemático de agotar todas las posibilidades de diferentes cruces combinatorios.

Quisiera insistir de nuevo en que para mí la imagen sinestésica se constituye por la plena integración y fusión armónica de diferentes percepciones sensoriales. Abiertos los sentidos a todos los estímulos, el poeta tiene por objeto expresar una nueva y más profunda intuición del mundo al captar las relaciones ocultas y unificadoras entre las cosas e, indirectamen-

te, encontrar así la unidad de su propia conciencia con la del Universo. Dentro del presente contexto, las palabras de Valle-Inclán son explícitas: «...donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta... La espina de la zarza y la ponzoña de la sierpe me decían un secreto de armonía, igual que la niña, la rosa y la estrella» *(La lámpara maravillosa)*. En el relato de Darío «El velo de la reina Mab», el músico afirma que escucha todas las armonías y, como Pitágoras, oye la música de los astros. Luego el mismo artista dice: «...la melodía de la selva halla un eco en mi corazón. Desde el ruido de la tempestad hasta el canto del pájaro, todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia». Se confirma así ese deseo de experiencia absoluta e inmersión en el gran todo al mismo tiempo que Darío, como el músico, cree en la realidad unitaria del mundo, doctrina divulgada dentro de la espiritualidad románica. Benjamín Itaspes, otro músico y protagonista espejo, se expresaba en términos muy parecidos, con referencia de nuevo a Pitágoras y Wagner, en la novela autobiográfica de Darío *El oro de Mallorca* (1914). Elocuentes también son las páginas de José Martí, excelso proponente de las mismas doctrinas espiritualistas.

Me parece necesario aclarar la idea de *integración* que determina la sinestesia verdadera. Para hacerlo se trascribe ahora un fragmento de Alfonso Reyes: «Nos envolvió una nube de murmullos más densa aún que el humo de tabaco» («La entrevista», *El plano oblicuo*). Creo que todo el mundo estaría de acuerdo en que esta estructura verbal obedece fundamentalmente a la fusión de dos sentidos principales (sin tener en cuenta otras sugerencias marginales): lo auditivo (murmullos y lo visual (nube, humo de tabaco). Sin embargo, no se trata de percibir aisladamente los sentidos que dan forma a la imagen sino de captar de golpe una recién creada totalidad sensorial. De la misma manera, el conocido verso de Manuel Machado «el negro terciopelo silencioso», inspirado en el cuadro de Felipe IV, despierta múltiples resonacias en el ánimo del lector. Otra vez es cuestión de una feliz correlación in-

tegral de diferentes percepciones sensoriales en un sólo verso, formalmente bello y de rico contenido sugestivo.

Sin duda alguna hay, en todas las literaturas, un número muy grande de metáforas en que se funden percepciones sonoras con otras de tipo visual. Algunos casos audiovisuales los hemos visto ya; agregamos otros ahora. Del muy recitado poema «Marcha triunfal» de Darío son estos versos sonoros:

> Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
> su canto sonoro,
> su cálido coro,
> que envuelve *en un trueno de oro*
> la augusta soberbia de los pabellones.

Este tipo de imagen sinestésica parece haber tenido cierta fortuna, dando origen a muchas variantes, especialmente en la prosa de Valle-Inclán «...Entre el cálido coro de los clarines se levantaban encrespados los relinchos» *(Sonata de invierno);* «se alzaba el ardiente son de las cornetas», *(Ibid.);* y «seguíase oyendo el toque vibrante y luminoso de la corneta, que parecía dar sus notas al aire como un despliegue de bélicas banderas» *(Ibid).* En los comienzos de la etapa esperpéntica, Valle incorpora a *La pipa de kif* (1919) el poema «Marina norteña», que es su versión más *moderna* de la «Sinfonía en gris mayor» de Darío, y allí se leen los siguientes versos: «Y en el gris de la tarde las cornetas / Dan su voz como rojas llamaradas». Repite la misma imagen aunque con ligera variante en la enérgica prosa de *Tirano Banderas:* «...en la desolación azul, toda azul, de la tarde, encendían su roja llamarada las cornetas de los cuarteles» (I, vii). Por su parte Antonio Machado relaciona los colores del crepúsculo con la trompeta:

> Hacia un ocaso radiante
> caminaba el sol de estío,
> y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
> tras de los álamos verdes de las márgenes del río.
> (*Soledades,* XIII)

De Darío, otra vez, cito unos versos similares:

> ¡Claras horas de la mañana
> en que mil clarines de oro
> dicen la divina diana!
> («Programa matinal», *Cantos de vida y esperanza*)

De Gabriel Miró es el siguiente fragmento: «en las torres vibraron plenas, clarísimas, las trompetas de las atalayas, y el sonido frío, luminoso, parecía abrir el azul y alejarse como bandada de aves» *(Figuras de la pasión del Señor)*. E incluyo ahora otro ejemplo tomado de la prosa modernista de Pedro Prado: «...sol nuevo, claro y tibio, de luz que vibra como el lejano sonido de trompetas resplandecientes» *(Alsino)*. De los sonetos parnasianos «Las clepsidras», de Herrera y Reissig, quien tanto prodigaba las sinestesias más variadas, se trascriben un par de ejemplos:

> Ardió el epitalamio de tu paso
> un himno de trompetas fulgurantes.
> («Epitalamio ancestral»)

> En el ritual de la metempsicosis,
> bramaron fulgurantes apoteosis
> los clarines del Sol...
> («Oleo indostánico»)

Catalogo ahora otros cruces de lo auditivo con lo visual. Las muestras son muy frecuentes y de procedencia muy variada:

PECES VOLADORES

(1) Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.
(Tablada, *El jarro de flores*)

(2) La luz
de las
luciérnagas
es un
blando suspiro.
(Tablada, «Luciérnagas», *Li-Po y otros poemas*)

(3) Tu luz, calmando mi amargo duelo,
dentro de mi alma se hace canción;
(Díaz Mirón, «La estrella mensajera»)

(4) ...Mil notas auroran
el aire de ruidos, mil notas confusas:
(Herrera y Reissig, «La recepción instrumental del gran polígloto Orfeo», *Las pascuas del tiempo*)

(5) en la fuente decrépita iza un iris canoro
la escultura musgosa de los cuatro delfines.
(Herrera y Reissig, «Las madres», *Los extasis de la montaña*)

(6) En la penumbra verde de los limoneros, la
nota morada es un grito dramático.
(Valle-Inclán, *Cara de plata*)

(7) el silencio era azul y profundo
(Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, II, xxvii)

(8) hacen tanta melodía
los colores, que enternecen
los aires con sonatinas
melancólicas...
(ibid., III, xxii)

(9) Ruiseñor de la noche, qué lucero hecho trino,
qué rosa hecha armonía en tu garganta canta?
(Juan Ramón Jiménez, *Elegías*, I, xxiii)

(10) Y principiaron los sutiles
perfumes, risas de colores;
(José M.ª Eguren, «El paraíso de Liliput», *Sombra*)

Sencillamente por el uso del adjetivo *cromático* algunos poetas consiguen un efecto sinestésico: «cromáticos ayes» y «cromático relincho» (Herrera y Reissig) o «cromática alegría de la plaza» (Tablada). Hay también casos de «coloridas notas» y, por su parte, Eguren habla de la «risa multicolora».

En la gama cromática de Casal, autor también de unos «Versos azules» *(Hojas al viento)* hay una notable fluctuación entre los tintes más sombríos, reflejo de su alma nihilista, y

la más franca luminosidad. Leamos ahora la segunda estrofa de su dramático «Crepuscular» *(Rimas):*

> Alzan sus moles húmedas los arrecifes
> donde el chirrido agudo de las gaviotas
> mezclado a los crujidos de los esquifes,
> agujerea el aire de extrañas notas.

En este inquietante paisaje marino del ocaso sangriento, la sonoridad de la escena, reforzada por el valor fónico de las mismas palabras, se confunde con un efecto visual. Las luces y sombras de tan lograda poesía descriptiva, una de las más felices realizaciones del escritor cubano, culmina en la representación del viento que ladra y extingue las voces de las esquilas. No faltan tampoco los poetas que perciben en las estrellas distintas cualidades no visuales: «Una estrella canta / en el cielo / su sonata / de luz y silencio» (González Martínez, «Radiograma», *El romero alucinado*); «...la verdad austera y sola /brilla como el silencio de una estrella / por encima del ruido de una ola» (Díaz Mirón, «Excelsior»); «Un perfume suave / las estrellas son lirios—; / un perfume de estrellas» (Amado Nervo, «Edelweiss», *Poemas*).

Tal vez menos comunes son los casos en que luz y aroma se funden. Sin embargo, la correspondencia entre lo visual y lo olfativo es bastante frecuente en la poesía de Juan Ramón Jiménez:

> La tarde rosa está muerta.
> Son fragancia los colores...
> (*Jardines lejanos*, II, xi)

> Pensamiento de oro, tibia y flotante lumbre,
> fragancia de lo azul en la tarde divina;
> (*La soledad sonora*, I, v)

> El palacio es de oro; es áurea la fragancia;
> (Ibid., xxvi)

Como más adelante veremos, todo huele en la fina prosa artística de Gabriel Miró y, mediante el olfato (para don Magín en

Nuestro Padre San Daniel, en la nariz se oculta «el más fiero y delicioso enemigo del hombre») recrea inesperados y delicados estados de ánimo. Por el momento, sólo quisiera llamar la atención sobre dos imágenes sorprendentes: «todo el sol de la calle olía a clavel» *(Figuras de la pasión del Señor)* y «...traspasaba todas las emanaciones una fuerte y encendida, como un olor de sol, de semillas, de vida jugosa y apretada» *(Libro de Sigüenza).* De Villaespesa se reproducen algunos versos:

> El hilo de la fuente es un diamante
> que se para en los aires un instante
> para aromar de luz a la enramada.
> («Oraciones», III, *Viaje sentimental*)

He aquí algunas muestras más: «Vierte tu vívida pintura, / toda miel, toda luz» (Valencia, «El cuadro de Zeuxis», *Ritos*); «un verde milagroso fluía del ramaje / y lo impregnaba todo como si fuera olor... y el verde milagroso huía del ramaje / como sutil perfume que el tiempo evaporó» (González Martínez, «Un verde milagroso...», *Parábolas y otros poemas*). Y, finalmente, quisiera llamar la atención sobre dos ejemplos más del mismo cruce sensorial, el primero de Valle-Inclán y el otro de González Martínez:

> ...La luz en las vidrieras celestiales tenía la
> fragancia de las rosas *(La lámpara maravillosa)*

> Todo callaba en torno. Solamente
> en alas del ambiente
> un concierto de aromas ascendía
> alrededor de tu alma y la mía...
> («El éxtasis del silencio», *Silénter*)

En el último caso citado, se funden bellamente percepciones acústicas y olfativas que contribuyen de modo eficaz al sentimiento quietista que se propone crear el poeta.

No faltan tampoco las combinaciones sinestésicas en que

se relaciona con lo sonoro una percepción olfativa. De los muchos ejemplos registrados se reproducen algunos:

> En el mirador de la fantasía
> al brillar del perfume
> tembloroso de harmonía;
>
> (Eguren, «Peregrín cazador de figuras», *La canción de las figuras*)

> Rasga un grillo el silencio perfumado de rosas...
>
> (Herrera y Reissig, «El teatro de los humildes», *Los éxtasis de la montaña*)

> La emoción de alguna música expande como un perfume íntimo de magnolias, de gardenias, de jazmines que no tienen una exactitud de perfume como el clavel (Gabriel Miró, *El humo dormido*)

> La amarga voz del agua en el silencio
> perfuma de frescura mis oídos.
> (Villaespesa, «Plenilunio», *El balcón de Verona*)

Villaespesa solía intuir percepciones de toda clase, de modo especial los perfumes, en la voz de la mujer que lo avasallaba. A veces es luz o miel, pero leamos dos estrofas características:

> Tu voz tiene un dulzor de áticas mieles
> y un éxtasis de mística poesía.
> Tu voz huele a jazmines y a claveles
> y suena a coplas de mi Andalucía.
>
> Tu voz fue hecha para el rezo y para
> dar a las almas débiles, aliento...
> ¡Si alguna estrella en el azul cantara
> tendría las dulzuras de tu acento!
> («Horas románticas», *Los remansos*)

Hasta ahora, en los fragmentos de verso y prosa citados, solamente han intervenido de modo algo marginal los sentidos llamados menores del tacto y del gusto. Florecen desde luego en imágenes de toda clase, junto con los otros sentidos, pero

son menos abundantes que las otras percepciones sensoriales. Sin embargo, pueden ser muy sugestivas las metáforas sinestésicas de este tipo. Veamos en rápido catálogo algunas:

(a) *Algunas sinestesias en las cuales interviene lo táctil:*

De pronto, nueve campanadas sonoras resbalaron con
metálico frío sobre mi epidermis...
(Alfonso Reyes, «La cena»)

Y se sentía roja la caricia del viento,
y parecía roja la divina canción,
y la vida profunda latía como un lento
y ensangrentado corazón...
(González Martínez, «Crepúsculo marino», *La palabra del viento*)

El silencio es como una seda
(Lugones, «El infinito», *Las horas doradas*)

El cristal de su voz tiene dedos de seda,
(Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora,* III,iii)

es tu luz, luna, que viene,
no sé cómo, a hacer llorar,
que tiene aroma, que tiene
son, que sabe traspasar
el alma con una flecha
suave y fría, negra y plata.
(Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos,* II, xxiv)

Especialmente frecuentes en la prosa de Gabriel Miró son las sinestesias de tipo táctil. He aquí tres ejemplos: «...Bajaban sobras de los montes, que tenían un tacto de paño. Se enfriaba el mar, duro y blanco como un horizonte de sal» *(Años y leguas);* «...En el confín del mar se palpa ya con los ojos un frío de noche de soledades; el cielo, sin azul, se ha quedado ciego; cielo de eternidad» *(Ibid);* y «...El cielo sedeño, luminoso, sonríe al campo» *(Del vivir).*

(b) *Sinestesias en que se combina con otros estímulos el gusto:*

Una música absurda y poseída,
con cárdeno sabor de sepultura,
(Herrera y Riessig, «El gato», *Los parques abandonados*)

hasta que la incitante fruta de ajena cerca
les brinda la luz verde dulce de su racimo.
(Herrera y Reissig, «Galantería ingenua», *Los éxtasis de la montaña*)

La agridulce tijera de los grillos
Corta a Pierrot su lánguida camisa,
(Lugones, «Allegro, ma non troppo», *El libro fiel*)

Una remota brisa
se acidulaba en tenue frescura de limón.
(Lugones, «Salmo pluvial», *Libro de los paisajes*)

Bebe en la onda feliz del gorjeo
Una luz que parece de miel.
(Lugones, «El federal», *Libro de los paisajes*)

...Todo estaba penetrado del ácido perfume de las magnolias,
(Gabriel Miró, *Libro de Sigüenza*)

El enjambre sonoro del silencio
liba en mi corazón, romero amargo,
su miel más dulce... Tu recuerdo deja
un perfume de besos en mis labios.
(Villaespesa, «Nostalgias del crepúsculo», *Los remansos*)

Finalmente se transcriben dos casos algo más desarrollados, el primero de Díaz Mirón y el segundo de Enrique Larreta:

Traigo por la cadena un bello tigre hircano
que a tu neurosis, harta de júbilos de miel,
inspira un acre gusto: el de pasar la mano
por la incitante felpa de la vistosa piel.
(«A la señorita Sofía Martínez, *Lascas*)

Así también la vida se hace más delicada,
cuando al perder follajes van ganando en colores,
en colores con estos que son finos sabores,
Tonos espirituales de música pintada.
(«Otoño en el Delta»)

A propósito se deja para el final de este apartado una breve aproximación a la prosa de Gabriel Miró, ya citada más de una vez en las páginas anteriores. De los prosistas españo-

les del siglo XX, ninguno está más entregado, en cuerpo y alma, a la aventura sensorial que el finísimo escritor alicantino. Su refinada y delicada prosa impresionista está colmada de las más variadas sensaciones de toda clase, ya exhaustivamente catalogadas por sus exégetas. No deja de llamar la atención la intensidad de sus impresiones y la inmersión espiritual en el mundo de la naturaleza. De modo notable despliega una ávida e insólita sensibilidad para las percepciones olfativas y táctiles. En el acto de contemplar, Sigüenza, el conocido personaje de Miró, llega a tomar posesión, total y delirante, de las cosas por medio de su olor y de sus cualidades táctiles. También de su *alter ego* dice el novelista:

> Los olores de las huertas y del mar llegaron hasta el corazón de Sigüenza. Miraba y aspiraba este hombre con tanto ímpetu, que llegó a sentir cansancio y dolor en su carne. Y nunca se saciaba, sino que le parecía que le faltaba tiempo para hundir sus ojos en aquellas hermosuras y recoger toda la vida que se le ofrecía desde el alto camino *(Libro de Sigüenza).*

Leamos un breve ejemplo en el cual el perfume de las cosas se compenetra con un color de índole simbólica: «—¡Si son los jazmines los que huelen a usted! Dan aroma de pureza; ¡no podrían oler así si no fueran blancos; huelen a blancura; huelen a después de un beso santo, supremo, de amor» *(La palma rota).* Así, en desfile ininterrumpido, recrea Gabriel Miró las sensaciones de las cosas, teniendo, pues, una facultad única para recibirlas de fuera y luego, desde dentro, transmutarlas en valores artísticos. Ineludible aquí es el recuerdo de Proust.

Las novelas de Miró como *Las cerezas del cementerio, El obispo leproso* y otras constituyen una inagotable fuente de enérgicas e intensas correspondencias entre todos los sentidos. La actitud del escritor es de entrega total, casi mística, lo que da origen a un sentimiento de amor y de asombro ante la creación, hasta en sus latidos más escondidos o humildes. Esa íntima comunicación entre el novelista y la realidad (mar, campo y pueblo) es tal que su sensualidad se convierte en un

valor espiritual. Encuentra, pues, la verdad en las sensaciones. Los personajes como Félix *(Las cerezas del cementerio)* se realizan sutilmente en las percepciones sensoriales, lo que causa una serie de préstamos mutuos entre su alma y la creación. Muy instructiva dentro de ese contexto es la actitud de Paulina:

> ...Sentía un ímpetu gozoso de retozar y derribarse en la hierba encendida, que crujía como una ropa de terciopelo. Acostada escuchó el tumulto de su sangre. Todo el paisaje le latía encima. El cielo se acercaba hasta comunicarle el tacto del azul acariciándola como un esposo, dejándola el olor y la delicia de la tarde... Sin saberlo, estaba poseída de lo hondo y lo magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre follaje, le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza le rodeaba mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones... *(Nuestro Padre San Daniel)*.

En este texto y en otros que no transcribo por falta de espacio, Miró insiste en un aspecto característico de su concepto del mundo: la estrecha e indisoluble relación espiritual que suele establecerse entre los halagos de la naturaleza y la sensibilidad de la mujer.

Reproduzco ahora, sin dilatados comentarios, algunos ejemplos más de la prosa de Miró, en los cuales se nota con toda claridad la reiterada fusión sensorial, perfectamente integrada en una hermosa prosa poemática. Sólo quisiera advertir la importancia que tienen los sentidos del olor, del tacto y del gusto en el fragmento que ahora cito:

> ...Las tapias con árboles, y los árboles con el primer fruto, daban una tentación irresistible a los ojos, a las manos y a la boca. El olor del ramaje retoñado, el sabor de esa carne frutal, cruda y fresca, y el tacto de su piel lisa o velludita, dejaba una delicia inmediata de árbol, una sensación de paisaje. La fruta verde, sólo de pronunciarlo, nada más diciéndolo, se le ponía en la lengua el gusto y el olor y la claridad de todo un Paraíso con los primeros padres infantiles *(Nuestro Padre San Daniel)*.

Otro paisaje predilecto en la obra de Miró es desde luego el mar, y no me resisto a incluir la breve transcripción textual de un trozo descriptivo de igual riqueza sensorial:

> Mi ciudad está traspasada de Mediterráneo. El olor de mar unge las piedras, las celosías, los manteles, los libros, las manos, los cabellos. Y el cielo de mar y el sol de mar glorifican las azoteas y las torres, las tapias y los árboles. Donde no se ve el mar se le adivina en la victoria de luz y en el aire que cruje como un paño precioso... Claridad de distancias vírgenes, de silencio, silencio entre un trueno de espumas, un temblor de brisa que aletea en nuestras sienes, en nuestros párpados y en nuestra boca. Un contacto de creación desnuda que calaba la piel y la sangre... Sensación olorosa de firmamento... Un dolor frío que quema los ojos. Y el cielo y el mar se levantaban delante de nuestra frente, se alzaban tendidos, sensitivos y duros *(El ángel, el molino, el caracol del faro).*

En *La novela de mi amigo* se leen además las siguientes palabras: «...Por mí nada pasa y resbala: sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias... sus fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándose su marca». En efecto, en la obra de Miró se ven las ineludibles huellas de todos los sentidos; se recogen las sensaciones de las cosas, y éstas se enriquecen artísticamente al ser tamizadas por la agudísima sensibilidad del escritor. No sólo se trata de la correspondencia sensorial, sino que también se relacionan las percepciones con un determinado estado de alma. Así se sensualiza lo psíquico, procedimiento esencial del impresionismo literario: «Un fino olor de tarde ya cansada; una gracia de colores pálidos; un tacto, una respiración de paisaje, que le estremece de delicias que contienen la inocencia y la sensualidad, la promesa imprecisa, la congoja de la brevedad de la vida; todo sucediéndose sin conceptos» *(Años y leguas).*

En las páginas anteriores han sido recogidas suficientes imágenes sinestésicas para comprobar, en virtud de su frecuencia y su empleo por tantos diferentes autores, que la sinestesia constituye sin duda alguna un característico rasgo del estilo modernista. Por supuesto, sería muy arriesgado re-

bajar la sinestesia a un mero adorno artificioso sin correspondencia con una autética vivencia espiritual. Si fuera exclusivamente una curiosidad estilística, un *tic*, pasaría a un lugar de importancia secundaria. No obstante, no es un uso literario circunstancial, sino que en la ávida persecución de nuevas sensaciones ha de encontrarse un puntal del mejor simbolismo. Creo que en los más valiosos escritores modernistas ese tipo de imagen correspondía a un soñado ideal expresivo, que reflejaría su sincero fervor para descifrar el misterio implícito en la realidad unitaria que intuían en el mundo. Desde Martí y Darío, en América, o Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, en España, los grandes poetas de la época creían en la coexistencia de la materia y el espíritu. Influidos por ciertas creencias esotéricas, entendidas probablemente a su modo y tal vez a medias, fueron llevados esos escritores a la búsqueda de las correspondencias para armonizar los contrarios y explicar por analogía aspectos de lo desconocido. Bajo el signo anárquico del modernismo, los impresionistas en la prosa y los simbolistas en la poesía hicieron de los sentidos instrumentos sutiles para el enriquecimiento de sus percepciones. Como corolario también se proponían, con el antecedente de los parnasianos, llevar la palabra al terreno de las otras artes, y a esa aproximación, especialmente en el caso de la pintura, correspondía otra faceta de su sed de novedad. Sin embargo, no confundamos las cosas: la analogía entre las artes es un concepto general, mientras que la sinestesia literaria es un procedimiento imaginativo de índole más específica. La creación de imágenes sinestésicas dio sin duda resultados desiguales, pero por otra parte al afán constante de fundir los sentidos y hacer valer nuevas percepciones sensoriales se deben unos aciertos estilísticos de primer orden. Lo que aquí no se ha propuesto estudiar sino de modo muy marginal es el estado de alma que en el poeta ha motivado la creación de imágenes sinestésicas. Explorar ese terreno hubiera rebasado desde luego las posibilidades del presente trabajo, cuyo propósito ha sido el de mostrar una mutiplicidad de ejemplos y no concentrarse por ahora en unos pocos casos.

Pienso, por último, que el principio de la sinestesia era muy saludable para romper con el limitado concepto realista del arte que dominaba en el siglo XIX. Esto en cuanto al pasado; pero también la sinestesia preludia en cierto sentido la vanguardia, cuyas formas más características no son determinadas ya por la lógica tradicional. La doctrina de las correspondencias se relaciona íntimamente con el subjetivismo, influido a su vez por las corrientes idealistas del día. Otro significativo signo de los tiempos. Así, a través del culto de las sensaciones y su elaboración en valores estéticos, el poeta profundiza en el mundo exterior y objetiva, en verso y en prosa, su propia personalidad creadora, rasgo preeminente del estilo colectivo de la época. Me parece que dentro del presente contexto sería pertinente recordar algunas frases sueltas de Rubén Darío, tomadas de «Dilucidaciones», prólogo de *El canto errante,* porque en ellas el poeta nicaragüense afirma algunos fundamentos esenciales de la estética nada frívola del modernismo:

> ...Pienso que el don de arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento... He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal... El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación; hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.

ALLEN W. PHILLIPS
University of California
(Santa Bárbara)