JORNADAS

38

ALFONSO REYES

Tres puntos de exegética literaria

CG
308
J88
No.38

EL COLEGIO DE MEXICO
Centro de Estudios Sociales

EL COLEGIO DE MEXICO

SEVILLA 30 MEXICO, D. F.

JUNTA DE GOBIERNO

Alfonso Reyes, *Presidente;* Eduardo Villaseñor; Gustavo Baz; Gonzalo Robles; Enrique Arreguín Jr.; Daniel Cosío Villegas, *Secretario.*

CENTRO DE ESTUDIOS SOCIALES

Director: Dr. José Medina Echavarría

CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

Director: Dr. Silvio Zavala

SEMIN ... *ANO*

Dir ... *s.*

(Toda la c ... D. F.).

CE 308
J88
No.38
74800

Reyes, Alfonso
Tres Puntos de Exegetica
Literaria.

BIBLIOTECA DE EL COLEGIO DE MEXICO

mdc.

JORNADAS, órgano del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, nació al calor de un seminario colectivo sobre la guerra que celebró dicho Centro en 1943. La publicación se prosiguió durante los meses siguientes para reflejar la labor realizada en otro seminario sobre los problemas de América Latina. Cubiertas estas dos etapas, JORNADAS va a convertirse ahora en lo que había de ser desde un principio: órgano expresivo permanente del Centro de Estudios Sociales del Colegio y no ya sólo de actividades circunstanciales suyas.

Ante el nuevo carácter de JORNADAS, conviene fijar en breves palabras el sentido que quiere imprimirse a la publicación, las razones que empujan a emprenderla.

Es un tópico que ha llegado ya de los círculos científicos a los medios populares, que nuestro siglo es o debe ser el siglo de la ciencia social, por razón del desequilibrio hoy existente entre nuestro saber científico sobre la naturaleza y nuestro saber científico sobre el hombre y su actividad. Los resultados de la labor de las pasadas centurias, especialmente de la última, en el dominio de la ciencia natural, son hoy tangibles para todos y le han otorgado a nuestra vida un poder sobre los fenómenos naturales como nunca antes se soñara. En cambio, el pensamiento racional y científico apenas comienza a conquistar lo que nos es más próximo: nuestra propia vida y su organización. Los acontecimientos actuales prueban de qué manera el dominio de la naturaleza, la ciencia y la técnica, se frustran y son adversos al hombre cuando éste no maneja todavía otros instrumentos que guíen su propio destino. Nada más necesario hoy que el tratamiento científico, es decir, racional y objetivo, de las cuestiones humanas, pues el futuro de nuestra civilización, de toda posible civilización, en las presentes circunstancias, depende de que se puedan dominar, o no, la naturaleza

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
Inventario 2007

EL COLEGIO DE MEXICO
308/J88/no.38/CE
3 905 0334532 K

humana la vida social en un grado semejante a como nos es dado regular la naturaleza física. JORNADAS *se propone ante todo mantener despierta la conciencia de este problema y coadyuvar con todas sus energías a los esfuerzos ya emprendidos para llegar a su solución.*

Ahora bien, las cuestiones humanas no pueden ser tratadas en el vacío; surgen problemas, dificultades y conflictos ofrecidos en circunstancias y momentos determinados, y la investigación científica de los mismos sólo tiene sentido si sus resultados resuelven la situación problemática, despejan la dificultad o atenúan el conflicto, liberando al hombre de su angustiosa presión. Esto quiere decir que no son las teorías las que determinan los problemas, sino éstos los que deben dar lugar al pensamiento teórico y, además, que no puede entenderse ni solucionarse ningún problema de la vida humana si lo desprendemos de su contexto o circunstancialidad. El olvido de este punto de partida elemental es quizá el responsable de la situación de atraso de las ciencias del hombre, como también de que las disciplinas sociales arrastren una pesada herencia de teorías que ya no responden a ninguna cuestión auténtica.

Asimilando el sentido de esa perspectiva, en las JORNADAS *no se desdeñará, en modo alguno, el pensamiento social teórico actual, cualquiera que sea el punto del horizonte de donde proceda, y a su discusión y examen habrá que concederle atención cuidadosa; pero, en lo posible, sometiéndolo a la prueba de su validez para nuestros medios. En una palabra, lo que interesa de un modo fundamental son: a) las cuestiones humanas en su específica circunstancialidad americana, y b) los problemas "nuestros" que exigen una meditación teórica y una solución práctica.*

En consecuencia, no se rechaza la consideración de las teorías y resultados de la ciencia social en general; pero se cree que la verdadera tarea intransferible está en estudiar y hacer que se estudien las cuestiones específicas de la facción latina del continente americano, de modo que soluciones y teorías no provengan de una importación

más o menos afortunada, sino que broten de la investigación misma de nuestras situaciones problemáticas peculiares.

La tragedia de Europa al privarnos de su producción intelectual y científica, siempre recibida con la sugestión de su viejo prestigio, nos obliga a un doble esfuerzo, que conviene que sea lo más consciente posible: por una parte, a que pensemos por nosotros mismos y sin andaderas y, por otra, a que meditemos hasta qué punto todo lo que nos viene del otro lado del Atlántico merece ser aceptado y asimilado y si no ha perdido aquel continente en más de algún punto el derecho al respeto que se le otorgaba sin discusión. Y pensando muy en particular en "nuestra América", estamos convencidos de que ésta ha de ponerse enérgicamente a pensar en sí misma en su propio destino y a aprovechar lo que es un triste momento para conquistar definitivamente, sin renunciar a ninguna herencia valiosa, su autonomía cultural.

En cuestiones sociales y políticas es esto tanto más urgente cuanto mayor es la sospecha de que lo que se nos ofrece por varios lados no es dádiva generosa sino velado instrumento de dominación. Y sólo podremos mantenernos relativamente inmunes de las consecuencias sociales y culturales de las tremendas luchas de poder, hoy en juego, si conservamos la serenidad intelectual y el conocimiento preciso y objetivo de los hechos. Una visión acertada de nuestro presente y nuestro futuro es lo único que puede permitirnos sacar ventajas, incluso de lo que parecen adversas constelaciones.

Dentro de la dirección general antes esbozada, las JORNADAS *del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México quieren presentar un amplio marco a la colaboración: desde las cuestiones filosóficas conexas, hasta los estudios de la ciencia social más particular y especializada; pero viendo también dibujados dentro de ese marco estos propósitos fundamentales: 1) exponer el estado actual de la ciencia, de conocimiento imprescindible, como punto de partida; 2) examinar y discutir, en particular, los problemas peculiares de la*

ciencia en nuestros países, y 3) contribuir en lo posible al desarrollo de la ciencia social en marcha.

Desde el punto de vista científico, con JORNADAS *se intentará fomentar el estudio de las cuestiones marginales y fronterizas de las ciencias tradicionales y académicas, que es donde se encuentran hoy día los problemas auténticos de la ciencia social futura. Y desde el punto de vista político, en su mejor sentido, conseguir el conocimiento recíproco de los pueblos de nuestra América, manteniendo así viva y real la conciencia de su común destino.*

ALFONSO REYES

TRES PUNTOS DE EXEGETICA LITERARIA

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-ncnd/4.0/

JORNADAS — 38
El Colegio de México
Centro de Estudios Sociales
1945

CE
308
I88
no. 38
c. 1

74800

SUMARIO

I. EL METODO HISTORICO EN LA CRITICA LITERARIA.
II. LA VIDA Y LA OBRA.
III. LOS ESTIMULOS LITERARIOS.

1. *Generalidades.*

2. *Clasificación.*

a) Tipo literario.
b) Tipo verbal.
c) Tipo visual.
d) Tipo auditivo.
e) Tipos olfativos, palatales, táctiles.
f) Tipo ambulatorio.
g) Tipo onírico.
h) La memoria involuntaria.
i) La sinestesia.
j) Estímulos físicos de otro tipo.
k) El tipo emocional
l) El estímulo voluntario.

3. *Problemas de la crítica.*

a) Problemas críticos que resultan de la naturaleza del fenómeno.
b) Problemas críticos que resultan de la naturaleza de los testimonios.
c) Problemas críticos que resultan de la naturaleza de la elaboración en la obra literaria.

4. *Observaciones finales.*

* A falta de indicación especial, las citas en nota se refieren a obras de A. Reyes.

I

EL METODO HISTORICO EN LA CRITICA LITERARIA

La crítica va desde la libre impresión humana hasta el alto juicio que sitúa las obras en los cuadros de la cultura. En la zona intermedia de estos dos extremos, hay aquella cuesta de laborioso acceso que admite la aplicación de métodos específicos y que se reduce a la labor exegética. Tales métodos se encierran en tres: el histórico, el psicológico y el estilístico. Sólo la integración de los métodos puede aspirar a la categoría de Ciencia de la Literatura, aunque los partidarios exclusivos de uno u otro reclamen para su orden preferido el nombre de ciencia, y aunque en la práctica, y al estudiar las obras determinadas, realmente echen mano de los tres métodos. Vamos a exponer, a grandes rasgos, el método histórico de la crítica literaria, con la mayor objetividad posible.

Fuera de vagos antecedentes —ya en el Marqués de Santillana, por ejemplo, se encuentran preciosos atisbos sobre los orígenes de la poesía española, y los eruditos y antologistas del siglo XVIII operan según este método, aunque no llegan a aislar sus principios—, es creación del siglo XIX, y singularmente de la crítica francesa. Sainte-Beuve lo encamina, cuando define la crítica como una historia natural de los espíritus, bien que en sus juicios particulares dista mucho de sujetarse a ésta ni a ninguna otra fórmula, y muchas veces, bajo la apariencia de simples biografías, da mucho más de lo que promete.

Por lo demás, la crítica francesa del siglo XIX ofrece ejemplos de actitudes independientes dignos de recordarse: tal el idealismo moral de Renan; el dogmatismo de Brunetière, que no opaca sus incon-

tables aciertos; el "analismo" ecléctico de Faguet, que con tanta gracia dijo de sí mismo: "Yo no soy artista, pero sé que soy inteligente"; o el impresionismo a lo Jules Lamaître y Anatole France, estilo de creación literaria basada en la literatura.

Entre estos puntos cardinales, discurren la crítica psicológica de Bourget, que suele salirse de lo literario, sin perder por eso su valor humano general, o los servicios prestados al ensanche de lo nacional —camino del "comparatismo" —por Vogüé en sus estudios rusos o por Edouard Rod en sus estudios germánicos e italianos. Estos tres críticos sólo lo fueron de modo intermitente. Y en cuanto a Rémy de Gourmont, más bien es un libre ensayista que usa a menudo las armas del impresionismo estético, un anti-intelectualista para quien la inteligencia es un modo de sensibilidad, un artista siempre atento a las manifestaciones del estilo.

Después de Sainte-Beuve y del filólogo y romanista Gaston Paris, Lanson es el maestro de la crítica histórica y el definidor de sus principios. Lanson se propone explicar cuanto es explicable en la obra por la base biográfica y la causación histórica; y cuando se trata de conjuntos, observar el movimiento de los géneros y las transformaciones del gusto que ellos revelan. No olvida que toda literatura es reflejo de las realizaciones sociales, pero tiene muy presente que lo es también de todo un mundo interior que pudo no realizarse en la práctica. He aquí el resumen de su doctrina:

En cuanto a su destino, la obra literaria se caracteriza por su apelación al público no especializado; en cuanto a su origen, por su expresión estética y por su belleza formal, o sea su estilo. El eje de la crítica histórica lo trazan las obras maestras, tanto las que a nuestros ojos lo son, como las que solamente lo fueron a los ojos de sus contemporáneos: concepto subjetivo y concepto objetivo. En este último caso, la valoración exige un esfuerzo de simpatía. La emoción personal del lector resulta aquí, a la vez, un factor indispensable y un posible obstáculo: primer problema.

El historiador político busca el hecho en el testimonio, pero eli-

minando al testigo. Mientras que aquí hay que conservar a ambos, la obra y el hombre. Ahora bien, valorar lo individual ¿es posible, y hasta dónde es posible? Segundo problema.

La verdad es que el individuo es un depósito de tradiciones y hechos generales en proporción de tres a uno. Hay que computar ese no individuo que lo envuelve, para después atacar la otra cuarta parte menos reducible al estudio. Esa "circunstancia" en torno al individuo está hecha de pasado y presente; se la separa con el método histórico. El residuo es la originalidad, y su eficacia se mide por el efecto que produce en su época y en las posteriores. Después de todo, la grandeza no está en la mera originalidad, sino en la síntesis de estímulos humanos que el individuo representa. Luego —tercer problema— hay que llevar el análisis en un doble sentido: reconstruir la originalidad y reconstruir la serie humana en que ella encaja.

Ante estos problemas, la crítica desconfía de la rectitud natural y el investigador se acautela contra sí propio, contra su personal impresión que, sin embargo, no debe quedar asfixiada. Como que lo característico de la obra literaria es provocar tal impresión en el grado sumo. El método debe, sin matarla y aun contando con ella de modo eminente, depurar lo que es conocimiento de toda adherencia subjetiva: sutil equilibrio. Hasta la pasión que una obra provoque en mí sirve, si sé objetivarme, para estimar la fuerza del explosivo por la intensidad de la explosión.

Si sé objetivarme: el crítico debe desdoblarse y contemplarse a sí mismo desde arriba, como un reactivo más en la prueba, como otro elemento más del público que recibe la obra. Lo esencial es no consultar la emoción sino donde ella pueda responder cuerdamente. Fácil teoría, difícil práctica. Por la vía del amor nunca averiguaremos la fecha de un libro, ni sus fuentes, ni sus efectos contemporáneos, ni su ulterior fortuna. Podemos sitiar ese castillo de amor que es la obra con todos los conocimientos verificables. Podemos contrastar nuestra reacción personal con lo que sabemos sobre las reacciones ajenas. No prescindo de mi emoción: la encamino, educándola con-

venientemente, como otro procedimiento más del saber. Tal es la vía del método histórico. Mi sentir ya literario es fácil de armonizar con el histórico. Así, junto al gusto íntimo, se forma un gusto general, y aparece el arte de discernir los estilos.

Si el método histórico pretende aspirar a la dignidad de ciencia, que se cuide de contaminaciones con otras técnicas extrañas: nada de ciencias naturales ni físicas; nada de organismos biológicos, nada de cifras ni curvas. No lo admite el fenómeno literario, que es de matices y no de cantidades, que es de erupciones, de tanteos, de abortos, de mezcla profunda en las especies: lo contrario de la unidad y de la continuidad. Nada de buscar la proporción de los ingredientes del genio. La aproximación de la ciencia de la literatura se detiene a las puertas de la cualidad individual. Si ya tenemos, por ejemplo, los elementos del Modernismo y luego los combinamos ¿cómo prever si de la combinación resulta Darío o resulta Lugones? Y ambos, sin embargo, ¡qué diferentes entre sí, dentro de cierta unidad general de una tendencia! La síntesis química no reconstruye a Sarmiento o a Ignacio Ramírez. Las expresiones metafóricamente tomadas a las ciencias no son más que modos de hablar, y sólo son útiles para el que de antemano conoce los hechos a que se aplican. Si digo: "La lírica gongorina, donde algunos ven la hija del púlpito, devuelve la herencia y se transforma en oratoria sagrada" —mezcla de metáforas biológicas y jurídicas—, sólo he querido decir que algunos oradores sagrados, posteriores a Góngora, comenzaron a transportar al púlpito los recursos de aquel estilo poético, estilo que, según ciertas opiniones, tampoco dejó de recibir cierta influencia de los sermones de Paravicino.*

Evidentemente, los partidarios del estricto método histórico extreman así, en principio al menos, su horror a la metáfora científica, en vista de los extravíos a que puede conducir el empleo de ciertas

* "Sobre el texto de las *Lecciones solemnes,* de Pellicer", en *Cuestiones gongorinas.* Madrid, 1927.

fórmulas brillantes, como la famosa "evolución de los géneros", de Brunetière. Pero ni podemos privarnos en absoluto de los auxilios de la metáfora —base de toda expresión lingüística—, ni es recomendable que nos privemos sistemáticamente de las iluminaciones a distancia, de las flourescencias mentales que ella provoca. La verdad es que, hoy por hoy, y con la gran difusión del lenguaje científico, el empleo de tales medios verbales nos parece, en general, menos peligroso de lo que le parecía a Lanson. Acaso se deba ello a un fenómeno —y aquí va una metáfora científica— comparable a la inmunización de la vacuna. Verdad es que en estas inoculaciones hay algún riesgo para los no vacunados, para los que —como hemos dicho— no conocen de antemano los hechos. Decir que dos géneros se mezclan y producen un nuevo retoño puede ser peligroso para los que no tienen la menor noción de los géneros ni de las literaturas. Pero ¿acaso se escribe la crítica histórica para los no prevenidos?

En todo caso, no es en tales recursos metafóricos donde reside el esfuerzo por dar rigor científico al método histórico de la crítica literaria, no. Lo que importa es tomar a la ciencia su espíritu, su actitud mental, pero con otra técnica propia. Lo que importa es trasladar al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de comprobación. Así dispuestos, podremos ya: 1º comparar para distinguir lo individual de lo colectivo, lo original de lo tradicional; 2º agrupar las obras según géneros, escuelas y movimientos; y 3º relacionar estos conjuntos con el conjunto de la vida social y cultural de un país y, finalmente, de una civilización.

Es obvio que la operación del método histórico pára en la edificación de la Historia Literaria, en su concepto más ancho y comprensivo: Literatura Universal, Literatura Mundial, Literaturas Nacionales, Ciclos literarios (genéricos, temáticos, geográficos, cronológicos, etc.) Las técnicas de la Literatura Comparada, de desarrollo reciente y tan fecundo que necesitarían explicación aparte, completan provechosamente el método histórico, devolviendo a las corrientes litera-

rias su vasta y constante circulación por encima de épocas, naciones y lenguas.*

Ahora bien, toda operación crítica consiste en enfrentarse con un texto determinado y conocer su vida en superficie y en profundidad, en materia y en significado. De aquí una serie de reglas en que, con las disciplinas auxiliares, como el conocimiento de los manuscritos, la bibliografía impresa, la cronología, la biografía, la crítica de los textos o restauración de la redacción auténtica, la lingüística, la historia política y cultural, etc., se establecen el cuerpo y la tradición de una obra: su fecha, su texto, su atribución, sus versiones o variantes sucesivas de mano de autor y lo que ellas significan; la elaboración previa si es posible y los estímulos que la guiaron; su exacta interpretación lingüística cuando lo exige la época; su alcance sentimental, artístico, moral, social, filosófico o religioso en la atmósfera de su tiempo, tanto por lo expreso como por lo reticente o lo tácito; el temperamento del autor basado en los datos de su vida; sus fuentes, inspiraciones, influencias y hasta groseras imitaciones o plagios si los hay; en suma, la huella de la tradición oral y escrita; la acogida que recibió la obra y la influencia que después ejerce, puntos entre los cuales no siempre hay proporción previsible, entendiendo a la vez la influencia literaria y la social, que suele ser menos aparente; la enumeración de ediciones y reimpresiones, desde el primer librero hasta el último catálogo privado que permita seguir las emigraciones en este cuento de las *Mil y una noches* que es la existencia de un libro; la reseña de las opiniones que ha ido provocando en la prensa, los epistolarios, las memorias, las anotaciones particulares y, en su caso, los pleitos judiciales a que haya dado lugar (Baudelaire, Flaubert.)

Hecho esto para un texto, se repite para los demás del mismo autor; luego, para otros escritores asociados por cualquier concepto. Se procede a las agrupaciones que resulten posibles, las afinidades de asunto y forma; y así se trazan las rutas de los géneros, las corrientes

* "Apolo o De la Literatura", § 22, en *La Experiencia Literaria.* Buenos Aires, 1942.

ideales, las épocas del gusto, y se extiende poco a poco la red histórica.

Todo ello obliga a contrastar valores sumos con mediocridades características; a desentrañar influjos entre lo social y lo literario, realidades que unas veces corren paralelas, otras dispares como caballos en torneo, y que en ocasiones sólo se corresponden por antítesis como la negativa y la positiva fotográficas.

Este problema general se descompone en partes, de suerte que no puede decidirse en bloque sobre la influencia de una familia de obras en una familia de hechos o viceversa; por ejemplo, la acción mutua entre la literatura y la revolución política, acción que se resuelve en una serie de filtraciones individuales y sucesivas que importa precisar previamente.

Tantas precauciones y cuidados se encierran en uno: garantizarse contra el error. Bajo esta campana neumática, el yo del crítico desaparece humildemente, y por eso este método tiene tan pocos partidarios. El error se insinúa bajo múltiples formas. Lanson enumera las siguientes:

1º Conocimiento incompleto o falso de los hechos. Como cuando se erige a Díaz Mirón en paladín de la rebeldía latente contra la dictadura porfiriana, fundándose en la general altivez de su carácter o de sus declaraciones poéticas ("Yo no acepto a los tiranos Ni aquí abajo, ni allá arriba").

2º Relaciones inexactas, por impaciencia o por confianza excesiva en el solo razonamiento. El razonamiento en el método histórico sólo deja de ser temerario a corta distancia y cuando es inmediato, como en esas zonas de olas pequeñas que los navegantes llaman "mares cortas"; y el peligro aumenta a medida que se procede por cadena o sustitución de equivalencias parciales. Así cuando dice el gran romántico: —España es un poco Africa; Africa es un poco el Oriente. (Luego lo español es lo oriental). Y aun en las cosas más cercanas y materiales, la historia de la erudición está llena de equivo-

caciones prácticas en que se demuestra, por razonamiento riguroso, la imposibilidad de que exista tal o cual edición, que al año siguiente se descubre.

3º Error en el alcance de un hecho, como cuando por la fecha que arroja una frase se pretende fijar la de toda una obra escrita a lo largo de varios años; o cuando de una referencia o una inexactitud geográfica, que para nada afectan la intención o la verdad poéticas, se quieren sacar inferencias sobre si la acción de la *Celestina* acontece en Toledo, en Sevilla o en Salamanca; o cuando una influencia general se interpreta como imitación directa; o cuando el estudio de una fuente eclipsa a las demás; o cuando se desatiende a los hechos negativos que limitan una conclusión.

4º Confusión o exageración en los métodos particulares: querer valuar una obra por el volumen de su bibliografía; empeñarse en extraer todo el sentido de una obra de los datos biográficos directos (pretender explicar totalmente a Gutiérrez Nájera por sus hábitos de "lagartijo de Plateros"); equivocar los hechos representativos y normales con los hechos extremos y extraordinarios; buscar, en un corte transversal de movimientos opuestos, o sea en un solo momento del fenómeno, el sentido de la tendencia dominante, mil veces disimulado por las contingencias y que sólo puede apreciarse examinando el balanceo en el tiempo; mal entender la acción de un escritor o de una obra sobre el medio literario o social, acción que puede ser, según el caso: a) el toque de una victoria ya ganada, b) el remate de una campaña preparada por otros, c) la señal de ataque o la iniciativa, d) la mera indicación de un ideal teórico cuyas consecuencias no se han previsto. Se ha exagerado, por ejemplo, el valor de ciertos versos de Díaz Mirón hasta considerarlo como un precursor del socialismo entre nosotros: "Nadie tendrá derecho a la superfluo Mientras alguien carezca de lo estricto." * Pero a nadie se le ha ocurrido considerar así a Eugène Sue, cuyo *Martín el expósito,* socialista ru-

* *Poesías,* Nueva York, 1895.

dimentario, repite a lo largo de la novela, como un estribillo, la fórmula que parece haber inspirado a nuestro poeta: "Nadie tenga lo superfluo mientras alguno carezca de los preciso." *

5º Exagerar una conquista parcial de la investigación, dándola por total; hacer pasar una aproximación por una solución.

Los cinco puntos anteriores no parecen suficientemente deslindados en sí mismos, ni los unos con respecto a los otros, pero de todos ellos resultan sanos consejos.

Aunque la abrumadora tarea del método exige la división del trabajo, conviene que el aprendiz haya pasado por todos los servicios, desde la bibliografía y compulsa de fechas hasta la tesis sintética.

Tal es, a grandes rasgos, el método histórico de la crítica literaria, según su maestro más reciente y autorizado. Lanson se ha defendido siempre contra la tentación sistemática, y su método parece un precipitado gradual de la experiencia, no exento de ciertas fluctuaciones. No es sólo modestia, sino probidad, lo que le mueve a decir: "Yo no he inventado este método". El método histórico se ha venido configurando por un proceso de tanteos, y aun tardó en encontrar su nombre, que tiene ya mucho de santo y seña.

Después de Lanson, Arnould, volviendo a Sainte-Beuve, se esfuerza por construir la teoría filosófica del método biográfico: explicar el genio del escritor por su temperamento, teoría cuyo escollo está naturalmente en el escritor sin ingenio. (Pues Arnould aplica su fórmula al escritor de calidad genial, y no dice "genio" por "índole", sino por "excelsitud".)

Dentro del gran método histórico, hay los que llamaríamos submétodos. Un ejemplo: Lichtenberger se defiende de la desviación subjetiva sometiendo su impresión personal a una verificación plebiscitaria, a un cómputo de todos los votos posibles, procedimien-

* *Martín el expósito,* 1849, de cuya gran difusión en español daba ya testimonio Modesto Lafuente en su *Teatro Social.*

to penoso y que acaso no conduzca a resultados verdaderamente críticos.

La anterior exposición puede completarse con los resultados de una polémica en que han intervenido, no hace muchos años, Spingarn, Mornet, Fay, Van Tieghem, con motivo de ciertas monografías de Magendie y de Folkierski. De tal polémica creemos extraer estas conclusiones:

1ª Ya se sabe que en la crítica literaria hay hipótesis. Ellas se distinguen de las propiamente científicas en la característica misma de toda hipótesis histórica: que no se comprueban por la reiteración, sino por la aparición de un solo dato; que no apuntan a lo general, sino a lo particular. Pues bien: la hipótesis debe, ante todo, abarcar la "enumeración" completa de que habla Descartes. Pero no se deben acumular informaciones indiferentes. Que rinda su fruto cada noticia. El amontonamiento de testimonios paralelos sólo se justifica cuando precisamente se pretende establecer un tipo de frecuencia. De lo contrario, es gasto inútil.

2ª No se deben disimular informaciones adversas a la hipótesis, y deben explicarse las anomalías que ellas entrañan, si es que ha de mantenerse la hipótesis.

3ª Hay tendencias incomprensibles dentro de una historia local que no tome en cuenta los hechos exteriores que las originan o modifican; pero hay inclinaciones más restringidas que sí pueden establecerse dentro de una causación histórica puramente nacional. Aquéllas piden el método de la Literatura Comparada, llevando en la mente el aviso de que quien mucho abarca poco aprieta; éstas, el de la historia literaria nacional, con la advertencia de que, quien recorta un hecho menudo dentro de la complejidad en que está tramado, también la interpreta torcidamente; extremos ambos del más delicado contrapeso.

4ª No hay que establecer relaciones causales sobre meras coincidencias, regla de criterio de la más vasta aplicación. Hacia el año

600 A. C., acontece una liberación filosófica en el mundo: Pitágoras en Grecia, Zoroastro en Persia, Gautama Buda en la India, Confucio en China. ¿Hay derecho acaso a proponer una explicación general para pueblos incomunicados? Es fenómeno de apariencia, como las falsas estrellas dobles. Armonía aparente, dice Burkhardt. Tal aquella reviviscencia religiosa en la época de Lutero, que se produce simultáneamente en Alemania y en la India. Por 1913, la compañía del Grand Guignol de París representaba en la ciudad de México escenas truculentas. Estalló de pronto aquel sanguinario cuartelazo. ¿Se atrevería alguien a afirmar la influencia del hecho literario en el hecho histórico?

5ª El ascetismo que se recluye en la mera recopilación erudita de datos, sin intento alguno de explicación, no puede aspirar todavía a la plena dignidad de historia ni de crítica. Es etapa previa que no satisface por sí sola la inteligencia ni la sensibilidad. Para estos trabajos convendría aquel modo de publicación propuesto por Valéry Larbaud entre burlas y veras. Irritado un día ante las pretensiones literarias con que suelen redactar sus obras los eruditos sin facultad creadora, viene a decir: —¿Cómo es esto? ¡Los señores eruditos nos hacen la competencia a los escritores! Y el resultado es que nos obligan, para buscar una fecha o noticia, a tragarnos un fárrago de quinientas u ochocientas páginas escritas por deplorable estilo. No: renuncien a la forma literaria, a la disertación y al discurso, y dejen eso a los intérpretes; publiquen sus materiales escuetos, sus fichas mismas bien clasificadas para facilitar la consulta: un itinerario biográfico, un calendario de obras. Cartault ha hecho una verdadera estadística sobre la prosodia de Tibulo que pudiera servir de ejemplo. Que en vez de un libro manden imprimir un fichero, con su estuche o caja, sus guías de color y sus alfabetos o siglas para los diversos compartimientos.* Algo semejante ha hecho Héctor Talvert para la bibliografía literaria francesa; y entre nosotros, el coronel Ernesto Higuera, aunque mezclando los datos con artículos impresionistas.

* "Pour l'inauguration d'une nouvelle ligne", en *Technique,* 1932.

6ª La crítica literaria debe mantenerse en guardia, por muy histórica que sea, contra la tentación puramente histórica. Es lícito en un historiador usar de la obra literaria como de un documento más para establecer, por ejemplo, la veracidad de un hecho político (salvo las reservas que se aplican siempre al testimonio); * pero el crítico puramente literario que se entretiene en esto se sale de su jurisdicción. Así el espectador que olvida la escena para ver al público. Confesemos que la tentación es grande si la escena llega a ser insulsa. Además de que nada se opone a que el crítico literario deje de paso algunas monedas en la escarcela de la historia.

No corresponde al propósito de esta exposición el describir las técnicas y los procedimientos de trabajo de nuestro método. Pero quien lo ejercite no tendrá más remedio que usar de las famosas fichas. Hágalo sin miedo: ellas no tienen su fin en sí mismas, son un simple mecanismo para la elaboración previa de las notas; sustituyen con ventaja a las clásicas apostillas en las márgenes de los libros y a los románticos apuntes en los puños de la camisa. Las fichas permiten disociar los elementos de la obra y reintegrarlos en un nuevo conjunto conforme al plan de la crítica.

Por muy diversas razones, los espíritus de inclinación acentuadamente filosófica y los de inclinación acentuadamente literaria no acaban de conceder crédito cabal al método histórico. La censura no podría dirigirse contra el método mismo, sino contra los abusos del método. Tiene éste, en efecto, un fin tan corregido y sobrio que lo peor que puede achacársele es que no basta para abarcarlo todo. Así lo dijimos desde un principio y así lo confiesan sus más discretos sostenedores. Después de todo, el exceso de ambición científica resulta aquí por sí solo un error científico. Prudente aviso nos daba Menéndez y Pelayo: "La crítica literaria nada tiene de ciencia exacta, y siempre tendrá mucho de impresión personal." **

* Ver, más adelante, el ensayo "La vida y la obra".

** *Orígenes de la Novela,* III, XXVIII.

II

LA VIDA Y LA OBRA *

A José Gaos

Hay un asunto que de páginas atrás venimos soslayando, y es la relación entre la vida y la obra. Tal asunto, en su aspecto más general, asume un carácter histórico o bien un carácter psicológico. Ninguno de estos dos extremos corresponde a nuestro estudio, pura y exclusivamente literario.

La Historia tiene que buscar en la Literatura, como en otro documento más, los ideales o preocupaciones eminentes de una época, los datos de sensibilidad que la informan, la representación del mundo que una sociedad edifica.

Pero todavía tiene que mantenerse muy alerta contra ciertas sorpresas, porque entre las literaturas y las costumbres, por ejemplo, suelen darse disparidades de avances y retardos; y, de las literaturas a las costumbres, sobre todo, incitaciones frustradas, intenciones teóricas que después nunca sanciona la práctica, o que a lo mejor nunca pretendieron encarnar en la realidad, sino precisamente escapar a ella y olvidarla. Pero, en ocasiones, la influencia de las obras, de los ambientes literarios llega a términos peregrinos de que dan muestra las Preciosas Ridículas. *La culta latiniparla,* de Quevedo, ha-

* Fragmento del cursillo sobre *La Ciencia de la Literatura* desarrollado en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo (Morelia), Universidad Vasco de Quiroga, los días 30, 31 de mayo, y 1º y 3 de junio de 1940, en el programa "Siglo XX" con que se conmemoró el IVº Centenario de la fundación de aquel Colegio.

ce pensar que el cultismo llegó a producir efectos semejantes entre las damas refinadas de España. Las mujeres parecen singularmente sensibles al contagio de las nuevas místicas: así en Tebas, donde ellas introdujeron, llevándolo a sanguinarios extremos, el culto de Dionysos. Las "sensibles" se enloquecían por corresponder a los tipos creados por el Ginebrino. Los jefes de capillas literarias suelen producir entre sus admiradores ciertos furores de comunión aberrante. Se ha hablado mucho de la "religión de Rimbaud". A veces, el empeño desmedido de imitar con la vida el modelo propuesto por la literatura crece paradójicamente con lo estrafalario de tal modelo.

La recta interpretación de estos fenómenos requiere un tacto delicado. Huizinga puede rastrear en los libros de Caballería ciertos ideales de la Edad Media, y Burkhardt en la poesía italiana ciertos ideales del Renacimiento; pero a condición de traducir y no meramente calcar. Dígase, si no ¿de qué realidad se alivian las fingidas Arcadias o las Utopías artificiosas? ¿No estamos ya pisando aquí los umbrales de aquella Psicología de la Historia que Dilthey soñaba alguna vez?

Este documento vivo que es la Literatura somete a la Historia a una alta prueba. Véase, como demostración, un punto familiar a los estudiantes de Literatura Española. ¿Está dilucidada acaso la trascendencia de lo maravilloso y lo sentimental caballeresco en el mundo hispánico? ¿O es que vamos a conformarnos con aquella pueril interpretación que todos vienen repitiendo, según la cual se trata, para España, de una mera enfermedad contraria al espíritu de la nación, y que éste expulsará un día, simbólicamente, en la ridiculización del *Quijote*? Porque ya sabemos la invasión que hicieron en España los *Amadises*. El señor, al llegar a casa, encuentra bañadas en lágrimas a su esposa y a la servidumbre, que habían olvidado las faenas domésticas para embriagarse con la lectura. "¿Qué ocurre?" pregunta. "Hase muerto Amadís", se le contesta. Fray Luis se queja de la imperfecta casada que se pasa el tiempo aturdida con

los libros caballerescos. Y el propio Menéndez y Pelayo confiesa que aquellos libros andaban escondidos en el cestillo de labor de dueñas y doncellas. ¿Puede, pues, seguirse hablando de una incrustación no asimilada? No: hoy sabemos que las culturas se fecundan y se fertilizan con influencias exóticas.

Para otro ejemplo, véase, en Rusia, el caso de Rasputín, que a primera vista parece cosa insólita. Pero no es difícil averiguar que había en la corte y en el pueblo de los zares una tradición de aberraciones místicas. Rasputín no es más que el último en una larga serie de iluminados e "inocentes": las profecías del ermitaño Serafín, las maniobras del ocultista Philippe, los mugidos del deforme Mitia Koliaba, los fusilamientos del peregrino Antonio, los salivazos de cierto labriego divino del Kazán, el saludador tibetano Badmayef, el terrible sacerdote Heliodoro ¿no son indicios de una larga dolencia en la sensibilidad de un pueblo? Todo ello está retratado en el *Etepanchikovo,* de Dostoyevski, donde el bufón Foma Fomich acaba por hacerse amo en la casa del General; y esta novela, cuerdamente interrogada, recoge y aclara toda una costumbre establecida. Pues bien: he aquí otros tantos enigmas que la Historia tiene que resolver interpretando el testimonio de la Literatura.

La Psicología, por su parte, se ha planteado ya la cuestión, generalizándola para toda relación entre la vida y el arte, en un libro lúcido de Charles Lalo, al que importa hacer una referencia antes de descender a nuestra modesta descripción de casos particulares. El estudio de Lalo consta de dos partes, de que sólo se ha publicado la primera: *L'Art loin de la Vie* (1939), y a la que ha de seguir *L'Art près de la Vie.* A la pregunta: "¿El Arte expresa la Vida?" hay tres respuestas. En los extremos, la vitalista, que disuelve el arte en la vida; la estetista, que distingue el arte como cosa autónoma y superior a la vida; en el medio, la expresionista, que considera el arte como una función de la vida. Entre estas tres direcciones teóricas, se desenvuelven cinco tipos psicológicos esenciales: 1º los complejos de la técnica: el arte por el arte; 2º los complejos de la fuga, el arte por

la evasión o el juego; 3º los complejos de la economía, o el arte por la medicación mental, preventiva, que alivia una ineptitud con el esfuerzo menor de una creación ideal, como por la inyección de un cuerpo extraño en pequeñas dosis. Estos tres tipos se alejan de la vida en el vehículo del arte, y son la materia de la obra presente, *El Arte lejos de la Vida.* A continuación vienen los tipos que han de ser objeto de la obra futura: *El Arte cerca de la Vida,* y son los siguientes: 4º los complejos de la homeopatía mental, también de tendencia curativa, pero no alopática como en el tipo 3º, sino mediante la descarga de virus extraídos de la propia sustancia, en busca de la inmunización y la absolución confesional; y 5º los complejos del egotismo, únicos en que se establece la plena identidad entre la vida y el arte, por refuerzo de los propios deseos que disimula la agitación en acción, por cultura del yo que se apropia los aspectos favoritos del mundo, por redoblamiento de la vida mediante el arte, en rebeldía contra todo posible desdoblamiento entre la vida y el arte.

Así orientados en cuanto a las líneas principales, podemos entrar sin temor en nuestro laberinto casuístico. Pero antes se imponen algunas aclaraciones previas. En primer lugar, que para el estudio literario no nos interesa más que la relación de la vida sobre la obra y no la relación inversa de la obra sobre la vida, asunto más bien de la Psicología y de la Moral. En segundo lugar, que aquí no consideramos el problema general de la Vida y la Literatura, asunto más bien de la Historia o la Psicología como ya se ha dicho, sino el problema concreto de una vida y una obra, que nos dará la unidad metódica; la cual, extendida después a grupos y épocas, puede también, claro está, conducir a algunos resultados de valor literario. En tercer lugar, que aquí nos precavemos de antemano contra el prejuicio, hablando de la "relación" entre la vida y la obra. La crítica del Segundo Imperio —Sainte-Beuve y Taine—, hubiera hablado de "causas", no de "relaciones". La noción de causa es difícil: en la Filosofía se le discute; en la Ciencia se reduce a un antecedente constante y determinante, de aplicación no siempre oportuna en la individuali-

dad del fenómeno literario. La Ciencia de la Literatura no necesita preocuparse de la noción en sí. Cada investigación traerá consigo su consejo. La causa es una manera de relación. Cuando se establecen relaciones ciertas entre los datos de la vida y los datos de la obra, fácilmente se ve hasta dónde o en qué postura puede yuxtaponerse a las relaciones la concatenación de causa y efecto.

Para la crítica literaria, el problema no consiste, como para Lalo —y por eso su cuadro nos ayuda, pero no nos basta—, en establecer tipos psicológicos según los indicios de la obra. Para la crítica literaria se trata exclusivamente de una investigación sobre la persona del autor, su vida o su carácter, partiendo de los indicios de la obra: es una investigación que echa mano de métodos históricos, psicológicos y estilísticos, y por eso colocamos este estudio después de la exposición de dichos métodos. Una descripción de las modalidades posibles en que se manifiesta la influencia de la vida sobre la obra nos permite establecer las reglas de criterio, y las reservas con que se debe proceder cuando se trata de inferir la vida sobre el testimonio de la obra.

La relación de la vida a la obra se averigua por los procedimientos de la crítica externa (historia, biografía, sociología) y de la crítica interna (análisis del texto mismo). El examen se reduce con frecuencia a un examen de testimonios; los testimonios caen dentro del cuadro de valoraciones minuciosamente establecido para los estudios históricos por Seignobos y Langlois; el matiz de los testimonios recorre una gama inefable, que va desde la verdad hasta el embuste, pasando por la distracción y por la ilusión tartarinesca. La valoración del testimonio se opera conforme a tres criterios: 1º el moral o dignidad del testigo, el más incierto; 2º el psicológico o aptitud del testigo, de fuerza probatoria media; 3º el histórico o circunstancia del testigo, el más seguro de los tres. Estos tres criterios no se excluyen, antes se combinan según el caso.

Vamos ahora a nuestra unidad metódica, desarticulándola en sus principales aspectos:

74800

I. Relación general entre la vida y la obra de un autor.

II. Relación particular entre un hecho de la vida y la obra de un autor.

I. La relación general entre una vida y una obra es cosa evidente, pero admite cualificaciones. Ante todo, prescindimos de las relaciones falsas: 1º cuando un escritor se inventa toda una personalidad ficticia que pretende dar como verdadera, o fabrica todo un ambiente postizo que pretende dar como verdadero, por juego o mistificación literaria; 2º cuando es víctima de una superchería. Thierry ha recogido algunos ejemplos: *Les Philadelphes,* de Nodier, pasó por obra histórica sin serlo; el *Teatro de Clara Gazul,* de Merimée. Loti se dejaba embaucar por cartas de admiradoras inexistentes *(Les desenchantées).* Gálvez y Ventura García Calderón inventaron para Juan Ramón Jiménez la correspondencia de una mujer fantasma, a la que un día decidieron matar. *Félix culpa*: a ella debemos el poema de Juan Ramón "A Georgina Hübner, en el cielo de Lima". Nuestro Vicente Riva Palacio creó a la poetisa Rosa Espino. Hace años, entre la revista *España,* de Madrid, y el Suplemento Literario del *Times,* de Londres, sostuve una conversación polémica con el escritor británico J. B. Trend, sobre la novelita *The Young Visiters,* aparecida como obra escrita a los nueve años por Daisy Ashford, pero publicada cuando ésta era ya toda una señora casada; y aún no renuncio a mi hipótesis de que la madurez corrigió a la infancia con muchos retoques picantes, y de que también puso allí la mano el conocido dramaturgo Sir James Matthew Barrie.* Más de una vez me he preguntado bajo qué garantías habrá recibido Freud el *Diario psicoanalítico de una niña,* demasiado probatorio de sus teorías para no infundir sospechas. En cuanto a la *Historia de Florrie* que nos presenta Havelock Ellis, tiene aire más auténtico porque allí no se pretende exhibir precocidades geniales, y porque este psicólogo sexual,

* *Una novelista de nueve años,* en la 2ª serie de *Simpatías y Diferencias.* Jean Cocteau se desayunó con la noticia muchos años después.

a diferencia del ilustre vienés, ni es sistemático, ni trata de convertir hechos en argumentos: sólo describe. En cuanto al gaélico Ossian, casi totalmente forjado por Macpherson y que determinó una influencia en Europa y acompañó las tristezas del joven Werther, el caso es harto conocido. Dejando, pues, de lado estas desviaciones, la relación general entre la vida y la obra puede analizarse del modo que vamos a intentar.

1º Tiene propósito histórico en la autobiografía: *Vida* de Benvenuto Cellini, *Verdad y Poesía* de Goethe, *La Educación de Henry Adams;* en las memorias: George Moore, *Memoirs of my dead life, Souvenirs* de Léon Daudet, y algo sublimado el yo bajo disimulos modestos, en el *San Michele,* de Axel Münthe; en los diarios: los Goncourt, María Bashkirstseff, Amiel, impotencia que se liberta describiéndose; * en los epistolarios: Plinio el Joven, Mme. de Sévigné, Flaubert; en los viajes: Pausanias, Vespucio, los exploradores, *Life in Mexico* de Mme. Calderón de la Barca, y Celine Rott, *Moana;* y en general, siempre que el autor nos narra o confiesa directamente la realidad de su vida por ella misma. Aquí cabe distinguir lo cierto de lo dudoso y de lo falso. La fabulación no siempre nace del deseo de exaltarse a sí mismo: por una inversión enfermiza, el Romanticismo, a partir de su abuelo Rousseau, se complace en inventar o exagerar los propios yerros como si fueran estigmas divinos.

2º No tiene propósito histórico, cuando se aprovecha en la obra la realidad vivida (¡y quién no lo hace en algún grado!), pero no para establecer la propia biografía, sino por el valor literario de tal realidad. El autor, si se trata de novela o teatro, hasta puede no figurar entre los personajes. La ficción en su conjunto puede también transportar elementos imaginarios sobre una base real. Ricardo Güiraldes, en *Don Segundo Sombra,* recoge recuerdos verdaderos

* *Sobre las "Rimas Bizantinas" de Augusto de Armas,* en *Cuestiones estéticas.*

—aunque novelándolos— sobre el San Antonio de Areco de su infancia. Y el ejemplo es aún más ilustrativo porque, si bien la vida de estanciero argentino ocupa media existencia de Güiraldes, la otra mitad la ocupó la vida mundana, porteña y parisiense. Por lo cual Enrique Díez-Canedo declara que unas veces Güiraldes se le figura de smoking y otras de chiripá, centauro representativo de una clase social.

3º En todos los casos imaginables, la realidad domina como uno de los elementos causales en la formación del autor o en la modalidad singular que adoptó su obra, aunque no siempre sea posible establecer, por la complejidad y la totalidad misma del fenómeno, la determinación de causa a efecto. Y entonces la influencia de la vida en la obra puede manifestarse de varios modos:

a) Es positiva, fácil de discernir, cuando la obra refleja inmediatamente el giro de la vida: Kipling, nacido en Bombay, resuelve en su obra la postura colonial de su mente a través de la idea imperial británica; Olive Schreiner refleja sus experiencias en la Lyndall de su *Historia de una granja africana* y en sus ya olvidados poemas; Pierre Hamp, antiguo obrero, cuenta el "nuevo honor" del trabajo en una larga serie de libros; Pierre Loti no podría ocultar el ser marino.

b) Es negativa cuando el autor, como en desquite contra sus propias experiencias, inventa para su solaz o su alivio, o para la expresión de otras posibilidades latentes de su persona práctica, otro mundo mejor o peor que el que ha probado. Tal es el ambiente de los millonarios europeos en la novela del bohemio Balzac, que hasta introduce en las letras francesas el "ski" escandinavo; o el hampa y el París subterráneo en el elegante señorito Eugène Sue, inventor del "bric-à-brac". Mirbeau, hombre normal y sencillo ¿traería larvados en el corazón, como el doble de Stevenson, los monstruos que hace desfilar por sus libros? ¿Y Zola y sus engendros de pasión y de crimen? Ya sabemos que dos mujeres novelistas, Marcelle Tynaire y Germaine Beaumont, van a la obra con el afán de

crearse una doble vida. Una buena hornada de modernistas americanos suspiró por las princesitas de Golconda. El pobre castellano Cervantes hace, desde la prisión, cabalgar a Don Quijote por esos campos, y se lanza, en el *Persiles y Segismunda,* a mil viajes imaginarios. Toda la poesía pastoril es un huir de la realidad. Y aquí cabe una meditación sobre el seudónimo, máscara del tímido que lo ayuda a abrirse paso con mayor arrojo entre el carnaval de la vida.*

c) Es de transformación poética cuando la propia experiencia se metmorfosea por los caminos imponderables de la ficción, y entonces el averiguarla es un eminente acierto crítico parecido al del psicoanálisis. Mallarmé, para ganarse la vida, aprende inglés en Londres y vuelve a enseñarlo a los Liceos de Francia. El choque o confrontación estilística entre las dos hablas vino a ser con certeza —véanse sus obras pedagógicas— uno de los estímulos fundamentales en esa larga investigación lingüística que fué su poesía.

d) Es tácita cuando el autor parte de ella y, sin embargo, la da por sabida y no la refiere, como cosa obvia a sus contemporáneos. El abate Bremond no necesita recordarnos su vida religiosa, que sin duda lo llevó a escribir sobre las formas literarias del pensamiento religioso en Francia.

e) Es total cuando no se trata ya solamente de la vida del autor, sino de todo el concreto social en que está enclavada, y entonces trasciende hasta las más leves peculiaridades de su estilo, determinando así las causas más generales algunos efectos particularísimos: concepto de la época literaria y lingüística, relacionadas con el todo social. Américo Castro me comunica estas notas: 1º Sin la política de Estado de Enrique IV, la literatura no se habría sometido a una consigna nacional; Racine no se habría frenado, y su obra no sería lo que es, puesto que el francés pudo tirar por la fosca selvática de Rabelais o de Montaigne; 2º Sin la compresión de Felipe II sobre España, acaso no hubiera surgido el Góngora que hoy conoce-

* "Apuntes sobre Azorín", en *Los dos caminos.*

mos, estilo agresivo que martillea la sociedad con lo que puede, así sean latinismos y transposiciones sintácticas. Claro que esto no explica sino un aspecto parcial, y no siempre se revela con nitidez. Como que la obra literaria es emancipación.

f) Relación singular: de tal suerte el autor puede delatarse en la obra, que aun acontece que lo haga contra su voluntad. Ya nos hemos referido antes a estos casos. El más expresivo viene a ser aquél en que la ciencia descubre, por la obra, las taras del autor (Sacher-Masoch, Leonardo analizado por Freud). Margarita de Navarra cuenta la historia de la damisela que, refiriendo una peripecia de amor en tercera persona, se descubrió por descuido: lo mismo puede acontecer a los escritores.

II. La relación particular entre un hecho de la vida y la obra puede ser a su vez:

1º Una afirmación o una negación expresas; y también aquí cabe distinguir lo cierto de lo dudoso y de lo falso.

a) Afirmación cierta sobre la guerra de 1914-18, toda la novelística y literatura del caso. Los testimonios: Gide, *Souvenirs de la Cour d'Assises,* obra que, con los documentos de la serie "Ne jugez pas", revela la afición al "fait divers", de que surgió la novela *Los falsos monederos.* Entre los testimonios entran los "reportazgos" en su más amplio sentido: Upton Sinclair descubre los desmanes, por él presenciados, de los choriceros de Chicago; Albert Londres, en *La ruta de Buenos Aires,* sigue desde Europa hasta Sudamérica las peripecias de la trata de blancas; la que hoy es Eugenia Alvaro Moreyra se desliza en una casa de arrepentidas, de Ríojaneiro, para contar al público lo que pasa.

b) Afirmación dudosa: el viaje de Chateaubriand a América, sólo verídico en parte; muchas aseveraciones de Fray Servando sobre cosas de su vida en Europa.*

* *Chateaubriand en América,* en *Retratos reales e imaginarios.* — *Prólogo* a las *Memorias* de Mier; y *Fray Servando Teresa de Mier,* en *Retratos reales e imaginarios.*

c) Afirmación falsa: Ossendowski pretendió, en su primer libro, dar por real un relato fantaseado, y fué necesario que el explorador Sven Hedin lo desenmascarase.*

a') Negación cierta: "Yo no conocí, ni ví a la Santa Madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la tierra", comienza Fray Luis de León en su prólogo.

b') Negación dudosa: George Moore asegura que no tocó a Méry Laurent por consideración al señor Mallarmé.

c') Negación falsa: imaginemos que Edgar Allan Poe —aunque nunca cometió semejante ingratitud— hubiera negado su paso por la Universidad de Virginia. Flaubert niega una inspiración real: en carta a Mlle. Leroyer de Chantepie (18 de marzo de 1857) pretende que la *Madame Bovary* "es una historia enteramente inventada"; hoy sabemos bien que, por consejo de su amigo Maxime du Camp, se inspiró directamente en el ruidoso asunto Lamarre, y hasta sabemos que Joanne-Homais se declaraba muy satisfecho del retrato que de su persona hizo el novelista.**

2º A veces un fragmento de realidad se incrusta en la ficción: Roque Guinart, bandolero real, se encuentra con Don Quijote. Roque Guinart, aunque no sé que se haya encontrado con Cervantes, era a los ojos de éste una realidad contemporánea, como el Pernales o el Pasos Largos para los españoles de mi tiempo, y el Lampeão para los brasileños de hace unos años. Abundan en la novelística las alusiones de este tipo. Ya hemos visto que el folletinista Simenon ni siquiera se preocupa de cambiar los nombres reales de sus modelos.

3º La relación del hecho a la obra es a veces menos directa:

a) De transformación poética: la pasión senil de Goethe por Ulrica de Leventzow se convierte en la *Elegía de Marienbad,* donde el hecho práctico ni siquiera es mencionado.

* *El sueño de Ossendowski,* en la *Nación* de Buenos Aires, junio de 1925.

** *La "Cárcel de Amor" de Diego de San Pedro,* en *Cuestiones Estéticas.*

b) De alusión velada o reticencia: En sus comedias, Ruiz de Alarcón contesta, sin nombrarlos, a los maldicientes que le motejaban de fealdad.* Cuando fué asesinado el conde de Villamediana por un agresor desconocido, se dijo que el rey lo había mandado matar, y salió una décima falsamente atribuída a Góngora: "Mentidero de Madrid, decidme: ¿Quién mató al Conde?", la cual, con frase equívoca, acababa insinuando que el conde murió "de impulso soberano." Sainte-Beuve quiere y no quiere que se transparente, en la heroína de su novela y de sus versos de amor, a la pobre Mme. Hugo. Las novelas de clave dejan traslucir las figuras de las personas aludidas. A tal grado que, por la lectura de *Troteras y danzaderas,* de Pérez de Ayala, novela sobre su generación literaria, José Ortega y Gasset vino a averiguar quién le había sustraído, en cierta ocasión, una suma de dinero.

c) De disimulo: Hace años, examinamos los disimulos con que un joven novelista procuró evitar que sus personajes recordaran muy de cerca a sus modelos reales.** Algo semejante hace Proust: para fraguar, por ejemplo, a su Barón de Charlus, retoca convenientemente la realidad del conde Robert de Montesquiou, le atribuye el aspecto físico de Doisan y, a los comienzos, lo adorna con ciertos rasgos que Proust observó en el Barón de X., que le fué presentado en el salón de Mme. Strauss-Bizet. Caricaturescamente pudiera decirse que el procedimiento se reduce a poner al personaje unas barbas postizas. Por supuesto que el disimulo puede también referirse a hechos y circunstancias: Goethe no tenía ningún empeño en reproducir fielmente, en el *Werther,* los rasgos y particularidades de la historia de su amigo Jerusalem.

d) De omisión intencionada: Es casi un matiz del caso anterior, en que el disfraz llega al extremo de la sustracción. Francisco A. de Icaza, en su *Examen de ingenios,* pasa revista a la crítica espa-

* *Tres siluetas de Ruiz de Alarcón,* en *Capítulos de Literatura Española,* 2ª. serie.

** *Problemas de un joven novelista,* en *Reloj de sol.*

ñola contemporánea y no nombra a Doña Emilia Pardo Bazán. ¿Se puede inferir que la ignora, o que la olvida siquiera? La polémica posterior nos revela que se trata de una omisión voluntaria: Icaza tenía algunos cargos —justos o injustos— contra la autenticidad de la crítica en Doña Emilia, y había preferido callar. Es más difícil establecer este caso en obras de creación, sobre todo cuando en ellas la referencia histórica es secundaria o insignificante: el autor puede haber prescindido inconscientemente de todo lo que no le era útil. El personaje de Stendhal asiste a la batalla napoleónica desde el punto de vista de un hombre humilde, y por eso el autor no nos da cuenta de los consejos del comando.

e) De descuido u omisión involuntaria: Se liga este caso con la consideración anterior. El que falte la mención de los mismos hechos reales a que se refiere la obra sería imposible.

f) Tácita, cuando, por obvia, se da por sabida la base real en que se funda la obra: la prisión de Oscar Wilde, sobre cuya causa y proceso no nos dice él una palabra, es la base real del *De Profundis.*

g) Finalmente, un hecho de la vida, por su intensidad o trascendencia, "transforma el porvenir" previsible de una obra o de una vida. A veces produce un efecto meramente negativo, que va desde la opacidad hasta la anulación. A veces efectos positivos, y viene a determinar nuevas orientaciones, nuevas virtudes. De lo primero tenemos ejemplo en el propio Wilde que, después de la prisión, después del *De Profundis,* desaparece de la literatura al punto de convertirse en ese señor que encontró Gide, que ya le tenía miedo al "yo". También en Rimbaud, a quien el traumatismo de sus primeras y precoces aventuras con la vida y con la poesía quebranta de tal modo, que en adelante se le tuvo por muerto y luego se vino a averiguar que se había transformado en un áspero traficante de las colonias. De lo segundo, de la reacción positiva, nos da ejemplo el francés argentinizado y escritor bilingüe Paul Groussac: era un joven oficial de la Marina francesa cuando, en una de sus licencias, vino a encontrar en Marsella su hogar paterno destrozado, la madre

y los hermanos muertos. En un arrebato, el joven embarcó hacia el Plata donde comenzó pastoreando ganados, para luego incorporarse en la vida de la cultura, donde ha dejado ilustre nombre. La acidez, la irascibilidad que se nota en sus escritos, y de que ya se quejaba Menéndez y Pelayo, tienen este origen respetable.* El uruguayo Pedro Figari (me permito mezclar un ejemplo artístico entre mis ejemplos puramente literarios), desengañado de la abogacía ante un caso desgraciado de palmaria afrenta a la justicia, en que él comprometía noblemente honor y fortuna, abandona la carrera jurídica, y las artes americanas ganan un pintor de calidad. Un novelista francés contemporáneo, Joë Bousquet, mutilado de la guerra en 1918, se ve obligado a enclaustrarse en Carcassonne, donde se concentra en la meditación solitaria. Esto determina el sesgo de su estilo y su obra, y aun le lleva a algunas conclusiones escépticas; ésta entre otras: que el movimiento y la circulación entre los hombres establecen una liga más fuerte que un alto pensamiento; que la inmovilidad aísla más que la especulación más abstrusa.

El anterior análisis basta para hacer ver lo arriesgado que resulta, en la mayoría de los casos, el fundarse solamente en la obra para descifrar por ella la vida del autor; o al revés, el pretender la previsión de su obra partiendo de su vida. —Añadamos todavía algunas observaciones:

1º El que el autor hable en primera persona no da indicio ninguno; puede tratarse de un mero recurso retórico.

2º La obra es un proceso en marcha. Su elaboración consume tiempo, y aun puede tratarse de un ajuste entre fragmentos escritos en épocas distintas.

3º Hay en la obra motivos con aire de experiencias reales, lo que tampoco es indicio de realidad: puede ello ser un efecto de ar-

* *Homenaje a Paul Groussac,* en *Reloj de sol; El secreto dolor de Groussac,* en *Nosotros,* Buenos Aires, julio de 1929. Debo esta revelación a Lepoldo Lugones.

te, y aun puede ser que se trate de meros temas de tradición bien conocidos. Leyendo alguna vez la descripción de la muerte de Garcilaso, en el instante en que escala una muralla enemiga, me acudió el recuerdo de varias muertes descritas en igual momento y actitud, y con el recuerdo, la sospecha de que este cuadro sea más bien un tema sintético, una concreción retórica para dar de una vez la imagen suprema en que culmina y acaba la existencia de un héroe. Con estos equilibrios de despojo y economía se engendra en la mente la figura mitológica.

4º La vejez de la obra aumenta proporcionalmente la dificultad para reconstruir la postura del autor frente a la realidad social de su tiempo.

Cuando estas circunstancias se reúnen en la obra de un autor de biografía incierta, como en el *Libro de Buen Amor,* del Arcipreste de Hita, es preferible no arrojarse a las inferencias. El Arcipreste habla en primera persona, lo que nada prueba. Lo mismo se atribuye actitudes de jovenzuelo inexperiente y tímido que olvida la declaración amorosa preparada para Doña Endrina, y actitudes de cuarentón epicúreo hecho a usar de terceras y a abusar de las serranas del Guadarrama.* Como su obra está construída con fragmentos dispares, y hasta usa la fórmula oriental del "cuento de cuentos" para ensartar en collar sus perlas, bien puede ser que estos dos retratos correspondan a dos edades del autor. Las narraciones en que los dos retratos se fundan tienen el aire de reales, y todavía confirma el retrato del Arcipreste "pícnico" un fragmento en que el poeta traza sus propios rasgos. Nada de esto es indicio cierto. El enamorado de Doña Endrina, transformación inmediata del seudo Pánfilo, puede ser una mera evolución del tema impuesto a la poesía por la "donna angelicata" de Dante; la intervención de la mediadora Trotaconventos procede del mismo seudo-Pánfilo (*De Vetula,* comedia de la latinidad eclesiástica) y de la "Dipsas" de Ovidio: otro mito

* *Entre humoristas,* en *Calendario,* y *El Arcipreste de Hita, y su "Libro de Buen Humor",* en *Capítulos de Literatura Española,* 1ª serie.

literario, en suma; los encuentros con las serranas no son más que el asunto trovadoresco galaico-portugués de la "serranilla", que aquí hace su primera aparación en la poesía castellana, tras de haber andado allá buen trecho desde los tiempos del rey Don Diniz. Y, claro está, nada se opone tampoco a que toda esta apariencia artística encubra un fondo de realidad; pero no podemos dictaminarlo.

Y no se diga que donde faltan elementos de juicio la intuición infaliblemente puede salvarlos. Aquello de "la realidad salta a los ojos" es el tipo del argumento histérico. ¿Qué luz puede darnos sobre la persona de Racine la lectura de sus tragedias realizada por inmersión intuitiva? Sacaríamos tal vez aquella falsa imagen de un Racine felino y cruel que alguien tuvo la osadía de proponer a la crítica. ¿Y cuál es la verdad biográfica comprobada por otros caminos? Un como dócil seminarista en la juventud —resume Baldensperger— que pára en oblato en la ancianidad, y en el intervalo no pasa de un pequeño burgués. Y como es igualmente arriesgado el salto inverso de la vida a la obra, ¿con qué derecho algún arbitrario quiso proyectar sobre ciertas divertidas comedias de Molière los reflejos lúgubres de su vida? ¿Y Bernardin de Saint-Pierre? ¡Qué ternura su obra! Pero él era un calculador grosero.* ¡Y qué fiera el superhombre de Nietzsche! Pero él era un suave y bondadoso señor. Muchas veces, como para Sainte-Beuve, hubiéramos preferido que el conocimiento de las intimidades del hombre no empañara nuestra admiración por el escritor. Hasta sería recomendable al escritor el no mantener relaciones epistolares constantes con las mujeres: si vale decirlo, de aquí vienen los peores enojos que el escritor tiene que aguantar después de muerto. ¿Y los complejos nacionalistas y étnicos? Se cuenta de cierto actor judeo-inglés que,

* Paso la noticia a los psicólogos: cuando yo estudiaba en la Facultad de Derecho, mi curso hizo una visita a la Penitenciaría de México, donde a la sazón se encontraba recluído el Chalequero, maniático matador de mujeres. En el registro de libros que los presos pedían prestados, constaba que el Chalequero leía constantemente *Pablo y Virginia.*

empujado por lo que hoy se llama "el complejo de inferioridad", estudió minuciosamente *El mercader de Venecia,* y acabó logrando que el público de Londres tuviera aplausos para Shylock, padre engañado que se venga. Aquí la obra del actor era descifrable por la persona. ¿Podría asegurarse igualmente que el afán de deshacer un "complejo de meteco" llevó a los críticos Baldensperger y Van Tieghem, franceses de apellido extranjero, a realzar el valor y conveniencia de las influencias internacionales en las literaturas, a levantarse con el magisterio de la Literatura Comparada? "Muchacho —se lee en el *Quijote*— no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles."

Y en tan sutil materia, en verdad, hemos presenciado los efectos más paradójicos. Georges Duhamel, describiendo la alquimia que el creador opera sobre las realidades, cuenta casos de "modelos imaginarios", de personas que sin razón se han considerado difamadas por el novelista. Yo tengo un ejemplo impagable; Jules Supervielle, en una novela fantástica, imagina que un viajero sudadmericano embarca para Europa llevando entre su equipaje nada menos que un volcán; por las noches, saca el volcán a tomar el fresco sobre el puente. Pues bien: por increíble que parezca ¡hubo un respetable señor uruguayo que se sintió aludido! ¡Para que luego hablen de naturalismo!

No; la materia de la Literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida. Hay, pues, que libertarse a tiempo de estas preocupaciones algo mezquinas. Ellas pecan por falta de respeto para la inventiva literaria. Ellas conducen fácilmente, por los caminos del "ressentiment" que decía Nietzsche, a la idea fija.

En suma, que entre la vida y la obra se producen transmutaciones tan imprevistas como las de los sueños, y a veces, aquellas rupturas que Coleridge llamaba "aloofness". El ilogismo de la creación y la lógica de la vida —o viceversa— corren por caminos diferentes, más engañosos por lo mismo que se entrecruzan. Detrás de

la obra hay siempre una verdad general, pero no en el sentido histórico. Definición de la Literatura: "La verdad sospechosa".

Hemos examinado la relación de la vida sobre la obra, porque nuestro asunto es la obra. Si aquí hiciéramos un estudio moral, todavía deberíamos añadir que, a su vez, la obra reacciona sobre la vida: ya empuja al autor en el rapto de una polémica, ya le obliga a mantenerse para el resto de su vida en una actitud que él había previsto pasajera; ya el fracaso lo amarga, y tuerce su ulterior apreciación del mundo; ya lo deforma el éxito, la peligrosa acogida de los salones, el adormecedor sillón académico. Contra la anquilosis profesional previene la regla ascética de nunca aprovechar la inercia adquirida.

La influencia de la literatura produce a veces consecuencias increíbles. Voy a permitirme un ejemplo curioso, que corresponde a lo que pudiéramos llamar "el complejo de Don Quijote": Cierto prosista de estilo brillante y musical, que dominaba principescamente la vida literaria en su tiempo, tenía un hermano. Es de creer que el oscuro hermano vivía dominado por el afán de participar en alguna forma de aquella vida literaria. Como era lo bastante consciente de su incapacidad para la creación, tradujo su afán en una imitación práctica de los libros. Y la ocasión se la brindó su triste y repentina viudez; porque a partir del día en que falleció su esposa, se dedicó a ser espejo vivo de Hugues Viane, el viudo de *Brujas la muerta.* Y entonces se consideraba ya intelectual y usaba corbata Lavallière.

Pero estas reacciones de la obra sobre la vida no siempre se descubren tan fácilmente ni existen de modo necesario. ¿Qué necesidad entre el hecho de que Eneas Silvio Piccolomini haya escrito la Historia de *Eurialo y Lucrecia* y el hecho de que más tarde haya llegado a ser el Papa Pío II? En Sacher-Masoch la complicación es extrema: inventa en libros lo que sin duda anhelaba realizar en la vida (complejo de la economía, en Lalo), y luego se imita a sí mismo, toma audacia en su propia obra, y lleva a su vida todo el

desastre de su lubricidad desquiciada. Por él pudo decir Quevedo:

Haces lo que padeces, y te imitas.

Si ahora generalizamos nuestra unidad metódica —la cual se limita exclusivamente a un autor y su obra— ¿qué complicaciones no descubrimos? Goethe se libra en el *Werther* de la epidemia del suicidio, por una de aquellas descargas teóricas que son el secreto de su balanza: se libra él de la epidemia, sí; pero sucede que el *Werther* la propaga. ¡A cuántos no ha desquiciado, en la vida práctica, la poesía del vino! Entre nosotros, puede decirse que fué víctima de ella, más o menos, toda la generación de Valenzuela. Nuestra América toma muchas veces al pie de la letra, en la vida, la literatura de Europa. El ajenjo, la cocó y otros ingredientes han hecho sus estragos. La iniciadora Francia guardaba mejor los estribos. La poesía de Claudel era huerto sellado para muchos funcionarios, pero el departamento comercial se asombraba de la nitidez y precisión de sus memorias sobre el cambio de mercancías con el Brasil. Léon-Paul Fargue anda, en sus poemas, arrebatado de fantasía, pero cumple su deber oficial cuando hace al caso, y presenta un sobrio y ajustado dictamen sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias. Paul Morand, como buen trabajador, se cuida mucho; pero como ha descrito escenas orgiásticas, me confesaba con una sonrisa que, cuando andaba por América, siempre desilusionaba a sus amigos porque no le gusta "irse de parranda".

III

LOS ESTIMULOS LITERARIOS

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 primer 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 del 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 crea-

ción; 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 hábitos 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 1552 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, $\frac{1}{12,000}$ 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 aun 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.*)

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).**

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:

* C. Judson Herrick, *An Introd. to Neurology.*

** 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.

a) Literario,
b) Verbal,
c) Visual,
d) Auditivo,
e) Olfativo, palatal y táctil,
f) Ambulatorio,
g) Onírico,
h) Memoria involuntaria,
i) Sinestesia,
j) Estímulo físico de otro tipo,
k) Emocional,
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 aquéllos 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 también 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 exitación mitológica.*

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

Para Jules Lemaître *(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

* 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.

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.*

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,

* "Mal de libros", en *Calendario,* Madrid, 1924.

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 mental. 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".*

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 D'Angellier.

* *Detrás de los libros,* en *La experiencia literaria.*

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 Quevedo con las frases hechas: discursos, cartas, cuentos.* 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.***

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 solicitaciones 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 mismo, o como residuos y coagulaciones ulteriores de la memoria. Berkeley funda en la visión una teoría de la realidad; y Bacon, Hobbes, Addison,

* "Juegos de títulos de comedias", en *Reloj de sol.*

** *Cuestiones estéticas,* el primero de los "Tres diálogos".

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 Vecquerie al joven Léon 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 Philipe de la Hire, en el siglo XVII, fué el primero en observar científicamente.*

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, gé-

* J. Escher-Desrivières y R. Jonnard, *L'Éblouissement. Études méthodologiques.* París, Herman et Cie., 1937.

nero que floreció especialmente bajo el renacimiento plástico de los Antoninos y duró hasta Longo y Aquiles Tacio. Los Filóstratos, tercero y cuarto de este nombre, dejaron una colección de "íconos" o descripciones de pinturas ficticias en prosa poética; Calístrato, de fingidas estatuas.*

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.**

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.***

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 Eugenios* 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 es-

* *La antigua retórica,* I, 17.

** *Goethe y la filosofía del dibujo,* en *Romance.* México, 1º de febrero de 1940.

*** *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,* p. 36.

criben, parece que más bien en los reposos de meditación. Carco, en cambio, trazas 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 tetrastrofo monorrimo, 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 grandes moldes de una época de la sensibilidad, y revelan apetitos de forma en cierto modo afines.*

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.** Ya dijimos que Nervo deja sentir inspiraciones científicas: entre ellas, las hay visuales. Nervo era dado a jugar con el telesco-

* Como metáfora literaria, aproximé el estilo eclesiástico-arquitectónico y el mester de clerecía en *Los siete sobre Deva.*

** *El paisaje en la poesía mexicana del siglo* XIX.

pio 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".* (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 sugestiones 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.

* "¡Oh, maestro Ramón y Cajal!", en *Reloj de sol.*

d) *Tipo auditivo.*

A nadie sorprende que los ruidos puedan servir de estímulo a la música. Stravinsky cuenta que un caño descompuesto le dió el motivo de *Las nupcias.* El cine sonoro nos ha dado una ilustración de cómo los rumores 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 Alphonso Daudet surge de un grito lanzado a la vez por dos mujeres, en dos tonos distintos.* 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.**

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.*** La poesía simbolista francesa estaba dominada por la preocupación de "reprendre son bien à la musique". Pero, informulada, 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

* *Detrás de los libros, ob. cit.*

** "Voces de la calle", en *Cartones de Madrid (Las vísperas de España);* "Anacronismo", en *Huellas* y "La norma", en *Calendario.*

*** *Culto a Mallarmé,* en *Sur,* Buenos Aires, julio de 1934.

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 de D'Annunzio sobre un "Erotik", de Grieg, y en el poema sobre un "Adagio" de Brahms. 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 el 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 reprocha a su amo: "No seas lerdo: oriéntate con la nariz". No es que hayamos perdido del todo esta orientación: hay un personaje de Lord Dunsany que se pone oportunamente a salvo de sus perseguidores porque, como no era fumador, al percibir un 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 sierras)*. Las preocupaciones gastronómicas de Léon 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.*

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 erótico, o a menos que se trate de investigaciones científicas

* *Memorias de cocina y bodega,* en *La Prensa* de Buenos Aires, 28 de julio, 25 de agosto y 8 de septiembre de 1940.

como *El mundo de las sensaciones táctiles* de David Katz. Y aquí tendríamos "asuntos" más que estímulos.*

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.* **

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

* El "tema" es un motivo pasajero; el "asunto" abarca el motivo general de la obra; y el "estímulo" es la provocación o germen, que puede no estar mencionado ni descubierto en toda la obra.

** Sobre el andariego Rousseau, *Juan Jacobo sale al campo,* en *Nosotros,* Buenos Aires, abril-diciembre de 1934.

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'Amaury. 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 higiene 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 puedan 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 dos 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 Groce (*Crítica,* 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 recluído 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! *

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 vientecillo 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.

* *Un desliz de Croce,* en *El Sol* de Madrid, 1918.

Todo el enredo se entreteje en el estambre de luz que se cuela, 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 un filósofo.

La metáfora del sueño se aprovecha también como recurso alegórico. Pero la recurrencia del tema, en Luciano, autoriza a pensar que le preocupaban 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.*

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 Egaeu 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

* *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.

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-policial de Chesterton, *El hombre que fué Jueves,* está tramada en la urdimbre de una pesadilla.*

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.

* 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.*

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 de 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 mítin político; Huysmans, *Á Vau de l'Eau;* y aun el obscuro 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 sanciones 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 Roesbroeck, Gochot. Sobre ella encontramos atisbos teóricos en el jesuíta alemán Athanasius Kircher (el de la linterna mágica), quien presumía ya, en su *Musurgia Universalis* (1650), que el que viera vibrar el aire a efecto de los sonidos contemplaría una maravillosa 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 Luigui Ceroni, entre otros. Sus efectos se encuentran descritos por Lewin, *Paraísos artificiales,* y singularmente por el Dr. A. Rouhier, en su erudita monografía: *La plante qui fait les yeux emerveillés*: *Le Peyotl (Echinocactus Williamsii)* Esta translación de las sanciones —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.* El ritmo receptivo del hombre a que aquí me refiero es la velocidad de propagación protoplásmica o "gradiente dinámito" 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

* "Ofrenda al Jardín Botánico de Riojaneiro", en *Norte y Sur;* y *Yerbas del Tarahumara,* Buenos Aires, 1934.

sinestesia: la especialidad de traducción (o abstracción) que los sentidos representan es sólo relativa. Walt Disney, en su dibujo animado y colorido *Fantasía,* ha dado un ejemplo de asociaciones visuales y acústicas. La primera parte *(La Sacre du Printemps,* de Stravinsky) es la más auténtica. El resto, cualquiera que 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 el espíritu fuese un aroma,
> un ungüento 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 habla 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 Helmotz, 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? *

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 Léon 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, le 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 sugestiones verdes y sugestiones de concavidad o sustancia espiritual que retrocede y se ahueca.* *

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 adopta 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 couleur de la vie"). No andaba lejos de las teorías ac-

* "El revés de un párrafo", en *La experiencia literaria.*

* * "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas.*

tuales 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 osenoterapia 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 ganarlas 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 *(Erewhon);* 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 catálagos 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 marinero* 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 *Maelstroom* 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 Victor 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 destruída 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).*

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 disimulo, ya negada como por desquite contra

* *De Cuitzeo, ni sombra,* en *La Prensa,* Buenos Aires, 13 de abril de 1941.

la vida— se esconde debajo de la obra y hemos examinado en otra ocasión.*

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

* Véase "La vida y la obra", en este mismo cuaderno.

¿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. Cierto 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 una 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),* y de aquí que Goethe, en días de hipersensibilidad, prefiera 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 españoles, 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

*"Juan Ramón y los duendes", en *Los dos caminos;* y "La última morada de Proust", en la revista *Valoraciones,* La Plata, mayo de 1928.

la obscuridad, 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 Tristán 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 alguno "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 don 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 humanas, 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 cautelas 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 al 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 descubre 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 tríadas; 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 Allan 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, sustituído, 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" * 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

* *Microgramas,* Tokio, 1940.

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 280 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 ni siquiera se tomaba el trabajo de cambiar los nombres reales de los personajes.

4. *Observaciones finales*

No es común 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 o 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 co-

lor 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;* Meréchal, sobre la génesis del *Jocelyn;* Guiraud, 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 asccesorio 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 recogidas 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 "histrio" literaria que acontece tras el telón.

EL COLEGIO DE MEXICO
308/J88/no.38/CE
3 905 0334532 K

LISTA DE JORNADAS PUBLICADAS

1. José Medina Echavarría. *Prólogo al estudio de la guerra* (agotado).
2. Tomás Sánchez Hernández. *Los principios de la guerra* (agotado).
3. Jorge A. Vivó. *La Geopolítica* (agotado).
4. Gilberto Loyo. *La presión demográfica* (agotado).
5. Antonio Caso. *Las causas humanas de la guerra.*
   Jorge Zalamea. *El hombre, náufrago del siglo xx.*
6. Vicente Herrero. *Los efectos sociales de la guerra* (agotado).
7. Josué Sáenz. *Los efectos económicos de la guerra.*
8. Manuel F. Chavarría. *La disponibilidad de materias primas.*
9. Manuel M. Pedroso. *La prevención de la guerra.*
10. D. Cosío Villegas, E. Martínez Adame, Víctor L. Urquidi, G. Robles, M. Sánchez Sarto, A. Carrillo Flores, José E. Iturriaga. *La postguerra.*
    Alfonso Reyes, D. Cosío Villegas, J. Medina Echavarría, E. Martínez Adame, Víctor L. Urquidi. *La nueva constelación internacional.*
11. Raúl Prebisch. *El patrón oro y la vulnerabilidad económica de nuestros países.*
12. José Gaos. *El pensamiento hispanoamericano.*
13. Renato de Mendonça. *El Brasil en la América Latina.*
14. Agustín Yáñez. *El contenido social de la literatura iberoamericana.*
15. José E. Iturriaga. *El tirano en la América Latina.*
16. Javier Márquez. *Posibilidad de bloques económicos en América Latina.*
17. Gonzalo Robles. *La industrialización en Iberoamérica.*
18. Vicente Herrero. *La organización constitucional en Ibero-América.*
19. M. F. Chavarría, A. Pareja Díez-Canseco, M. Picón-Salas, J. A. Portuondo, L. Alberto Sánchez, J. Vasconcelos, Jorge A. Vivó, J. Xirau. *Integración política de América Latina.*
    A. Castro Leal. *La política internacional de América Latina,*
20. Francisco Ayala. *Ensayo sobre la libertad.*
21. J. A. Portuondo. *El contenido social de la literatura cubana.*
22. Antonio García. *Régimen cooperativo y economía Latino-Americana.*

BIBLIOTECA
CM
INVENTARIO 2015
DAN... COSIO VILLEGAS

23. Jesús Prados Arrarte. *El plan inglés para evitar el desempleo.*
24. Florián Znaniecki. *Las sociedades de cultura nacional y sus relaciones.*
25. Renato Treves y Francisco Ayala. *Una doble experiencia política: España e Italia.*
26. John Condliffe. *La política económica exterior de Estados Unidos*
27. A. Carneiro Leão. *Pensamiento y acción.*
28. Antonio Carrillo Flores. *El nacionalismo de los países latinoamericanos en la postguerra.*
29. Moisés Poblete Troncoso. *El movimiento de asociación profesional obrero en Chile.*
30. José María Ots Capdequi. *El siglo XVIII español en Américo.*
31. Medardo Vitier. *La lección de Varona.*
32. Howard Becker y Philip Fröhlich. *Toynbee y la sociología sistemática.*
33. Emilio Willems. *El Problema Rural Brasileño desde el punto de vista antropológico.*
34. Emilio Roig de Leuchsenring. *13 Conclusiones Fundamentales sobre la Guerra Libertadora Cubana de 1895.*
35. Eugenio Imaz. *Asedio a Dilthey.* (Un ensayo de interpretación).
36. Silvio Zavala. *Contribución a la historia de las instituciones coloniales en Guatemala.*
37. Roberto MacLean y Estenós. *Racismo.*
38. Alfonso Reyes. *Tres puntos de exegética literaria.*

Distribución exclusiva:

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Pánuco, 63 - México, D. F.