

Eduardo Solar Correa.

LA SUGESTION LITERARIA

SIEMPRE que se emprende un estudio es útil definir, precisar los términos que van a emplearse.

Haciendo una comparación culinaria,—definir previamente los términos, equivale a algo así como afilar el cuchillo antes de trinchar.

Sugestión en el arte literario... Aquí la palabra tónica, fundamental es *sugestión*. Importa que nos detengamos en ella.

Tiene, desde luego, este vocablo varios significados.

En su acepción primera y vulgar indicaba cierto fenómeno de *asociación mental*, en cuya virtud una idea es evocada por otra, o como se dice, «sugerida» por otra idea.

En una acepción más moderna y filosófica indica ciertas *reacciones psicológicas y fisiológicas* que se presentan en algunos individuos y que se producen del siguiente modo: cuando alguien ha hecho penetrar una idea en su espíritu, ésta no permanece inerte, abstracta, sino que se transforma en sentimiento, en percepción sensorial, en acto.

La característica del estado hipnótico producido por la sugestión es la *docilidad perfecta* de la persona que lo experimenta. Si se le manda que camine, camina; si se le manda que se siente, se sienta; si se le dice que esté alegre prorrumpirá en carcajadas, y si se le dice que esté triste se ahogará en lágrimas. Uno puede ofrecerle un vaso de vinagre y si se le asegura que es un vino delicioso, lo beberá con deleite. Si se le afirma que es mujer o niño, se creará y se sentirá mujer o niño.

Ahora bien, en el arte existe algo de esto. El artista es una especie de hipnotizador. Mediante la magia de su arte, nos ordena ver, creer, sentir cosas imaginarias, y nosotros—con la docilidad de un hipnotizado—, creemos y sentimos lo que él desea.

Porque hay que tener presente que las producciones artísticas engendran en nosotros dos especies de fenómenos perfectamente distintos: *un placer*, un deleite, y *una especie de éxtasis*, semejante a la hipnosis.

Los acordes arrancados a un piano no sólo nos deleitan, sino que pueden penetrarnos de tristeza, aun cuando ninguna razón tengamos para estar tristes.

Un buen novelista o un buen poeta no se limita a entretenernos o a deleitarnos con sus creaciones, sino que nos hace vivir la vida de sus héroes, gozar y sufrir con ellos. ¿Y por qué? Porque llega a convencernos de que aquellos entes imaginarios son seres reales, porque llega a transformar nuestra personalidad en la de sus personajes, y de este modo, como el hipnotizado, podemos sentirnos mujeres o niños durante algunos momentos.

Mientras vamos leyendo, vivimos una vida completamente ajena a la nuestra. La lectura se convierte en *una especie de sueño, de sonambulismo*, y suele ser tan viva esta sensación que al cerrar nuestro libro, nos desperezamos como si realmente viniéramos saliendo de un sueño.

La nociones de *tiempo y espacio* cambian en nosotros. Recorremos con el espíritu, mientras dura el encanto, lugares desconocidos y remotos; y, cuando volviendo a la realidad, consultamos nuestro reloj, nos sorprendemos al comprobar que el tiempo ha transcurrido, que aquel minuto fué una hora, y que todo se pasó sin que nos diéramos cuenta.

Otro tanto ocurre con el orador, con el verdadero orador. El auditorio se convierte en un juguete suyo, cree lo que él quiere que crea y está dispuesto a realizar sus deseos como si fueran órdenes ineludibles.

Igual cosa en el teatro. No sólo nos apasiona la acción imaginaria que representan los cómicos. No sólo reímos cuando el autor quiere que ríamos; no sólo sentimos que las lágrimas—contra toda nuestra voluntad—se agolpan a nuestros ojos cuando el autor quiere que lloremos. Nuestra docilidad va más allá, y estamos dispuestos a ver palacios, fuentes y jardines, playas y campiñas donde sólo hay telas pintadas.

En el antiguo teatro español no había más que cortinas, unas cortinas con varias rasgaduras para la entrada y salida de los actores, y en ellas el público veía cuanto deseaban Lope y Calderón.

¿Quién no ha leído los *Recuerdos del Pasado* de Pérez Rosales? Allí se rememoran las primeras representaciones teatrales habidas en Santiago, a raíz de la Independencia. Con su gracia

criolla, socarrona, refiere Rosales que a menudo ocurría que los espectadores tomaran partido por los personajes y hasta se formaran bandos decididos en favor de uno o varios de ellos. Así, por ejemplo, si uno de éstos, perseguido por su adversario, se ocultaba bajo una cama o una mesa, los partidarios del perseguidor, al aparecer éste en escena, gritábanle a coro: «¡Ahí está, debajo de la mesa!»

*
* *

No sin razón Paul Souriau ha asimilado los fenómenos de la emoción estética a los fenómenos del hipnotismo. Una idea semejante parece desprenderse de algunas frases de Henri Bergson. «El objeto del arte—dice en *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*—es adormecer las potencias activas, o mejor dicho, resistentes de nuestra personalidad, y de conducirnos así a un estado de docilidad perfecta en que realizamos la idea que se nos sugiere, en que simpatizamos con el sentimiento expresado.»

Ambos filósofos—Bergson y Souriau—discrepan, sin embargo, en su punto de vista. El primero considera esta especie de hipnosis como el *objeto* del arte; el segundo como su *procedimiento* más poderoso. Yo me inclinaría a dar la razón al segundo, pero el problema carece de importancia en relación con nuestro estudio. Lo esencial es que ambos asimilan los fenómenos estéticos a los fenómenos hipnóticos.

Aunque—evidentemente—difieren en el *grado de intensidad*, parece, en efecto, probable que exista entre ellos cierto *parentesco o analogía*, y que puedan llegar a considerarse como fenómenos psicológicos de la misma naturaleza.

*
* *

¿Qué interés tiene esta hipótesis? Una, y no desdeñable. Si se comprobará algún día, se habría dado un gran paso hacia el estudio y análisis de la sugestión artística. Los fenómenos hipnóticos vendrían a ser una especie de *exageración*, una *amplificación* de aquellos otros fenómenos de la emoción estética que por su misma delicadeza han escapado ordinariamente a la atención de los observadores.

El decir que estos fenómenos han escapado, hasta ahora, a la observación y al análisis, equivale a significar que su estudio se encuentra todavía en comienzos. Que nada hay definido. Que nada hay definitivo. Sólo podemos atenernos a ciertos

tanteos o ensayos de explicación todavía muy superficiales e inseguros.

Y por el mismo motivo que escapan a la observación, son rebeldes a la descripción. La inestabilidad, la vaguedad, la imprecisión con que suelen presentarse exigiría un lenguaje muy hábil, un habla semejante a la de los místicos—alada, tenue, fugitiva—, un habla que, naturalmente, yo no poseo.

Además, habría necesidad de aducir numerosos ejemplos, que sería preciso espigar aquí y allá, y para lo cual me ha faltado el tiempo indispensable. Pero, en todo caso, aun cuando tuviera a mano expresivas citas o ejemplos, no podría detenerme a analizarlos en el breve espacio de esta charla.

Sólo ensayaré, pues, de dar una ligera idea de cómo se produce la sugestión literaria, o mejor, de cómo se la suele explicar.

* *

Sabido es que la imaginación tiene cierto *poder transfigurativo*. Ella puede modificar nuestras percepciones exteriores, y de hecho las modifica con frecuencia.

A veces, por ejemplo, nos hace *ver* en el juego de las nubes figuras fantásticas, perfectamente caracterizadas—castillos, barcos, monstruos extraños, rostros quiméricos; en el disco lunar algunos ven una cara jocunda de payaso, otros la breve caravana que va a Egipto, de San José, la Virgen y el Niño.

Todo puede servir de pretexto a estas transfiguraciones, y ninguna edad más propicia a ellas que la de la infancia. Mostrad a un niño un hacinamiento de rocas, una pared descascarada, los dibujos del papel, de una pieza, una mancha de tinta, y no tardará en descubrir animales, pájaros, objetos domésticos y hasta caras de personas conocidas. Y si le observáis que allí donde cree ver un pájaro, no hay tal pájaro sino una locomotora, no tardará en verla y asentir.

En *Hamlet*, éste dice a Polonio (más o menos):

—Mirad un poco aquella nube. ¿No se diría que es un camello?

—Claro, un hermoso camello!, exclama Polonio, obedeciendo a la sugestión .

—Pero no—interrumpe Hamlet—; más parece una comadreja.

—¿Una comadreja? interroga indeciso Polonio y luego, cogido otra vez por la sugestión, afirma: «Sí, verdaderamente, es una comadreja».

* *

Otras veces la imaginación nos hace *oír* en los sonidos reales, sonidos imaginarios, como cuando semi-amodorrados en el vagón de un expreso, sentimos transformarse los diversos ruidos del tren en marcha y convertirse en frases rítmicas, en versos.

Los campesinos creen oír en el grito de ciertos pájaros, frases determinadas. Todos conocen el canto del chincol, que en los campos se traduce así: «Han visto a mi ti'Austín?»

Y a propósito de esto, permítaseme un recuerdo personal. Nos hallábamos varias personas en el parque de un fundo próximo a Santiago. Mañana fresca de verdura y tibia de sol. En torno nuestro jugaba una chica de unos cinco años. A mí me pareció advertir como que hablaba sola, y puse atención. Oí entonces que decía: «No... no... No digo que no!... ¿Hasta cuándo?»... Las pausas eran prolongadas y parecía dialogar con un interlocutor invisible. Sorprendido le pregunté: «¿Qué te pasa? ¿con quién hablas?» Y alzando su carita, en la que se pintaba un gesto de desesperación, me respondió: «¡Es que todo el día se llevan preguntándome si he visto a mi tío Agustín!»

* * *

Esta facultad transformadora de la imaginación tiene también sus *usos serios*: cuando escuchamos a una persona que habla atropelladamente y se come las sílabas, nuestra imaginación interviene, completa y rectifica los sonidos, y en vez de oír una sucesión incoherente de inflexiones de voz, oímos las palabras como si fueran perfectamente articuladas. Es una ilusión.

La misma ilusión experimenta a menudo el que, de vuelta de la Opera, tararea un aire musical; no oye el sonido de su voz tal cual es, sino tal como él se lo imagina, tal como debiera ser.

* * *

Pues bien. El arte literario aprovecha este poder figurativo, transfigurativo de la imaginación: con los sonidos normales del lenguaje, puede darnos la ilusión de otras sonoridades y producir en nuestro espíritu misteriosas resonancias que despiertan y hacen vibrar nuestros sentidos, o ponen en movimiento nuestra emotividad o nuestra inteligencia.

En ello consisten—precisamente—los efectos de *armonía imitativa*.

¡Llámase así a una especie de *concordancia que a veces se pro-*

duce entre el lenguaje y lo que él expresa, concordancia tan profunda que la palabra llega a imitar o remedar, ya los sonidos o movimientos, ya nuestras sensaciones, sentimientos e ideas).

La imitación—por lo general—no es estrictamente exacta, no es literal, pero entra en juego la imaginación figurativa del lector y completa, perfecciona la imagen o el sonido, y crea la ilusión.

En ocasiones, el poeta ni siquiera describe o expresa las cosas directamente, sino que se limita a producir la sugestión de ellas.

Quién ignora que los *Parnasianos* ambicionaban producir en el lector sugestiones visuales, que los *Simbolistas* se ensayaron en provocar sugestiones acústicas o musicales. *Baudelaire* quiso aún producir sugestiones olfativas y degustativas, y no ha faltado quien—como *Renée Vivien*—quisiera suscitar o evocar impresiones táctiles.

*
* *

Ya he dicho cómo es posible—mediante la imaginación figurativa—que se produzcan en nosotros imágenes y sensaciones que, siendo *reales en sí, obedecen a causas ilusorias*.

Ahora quisiera explicar—aunque sea a la ligera—los *procedimientos verbales* de que, consciente o inconscientemente, se sirven los artistas de lenguaje para provocar esas imágenes y sensaciones.

En todas las lenguas existe cierto número de *palabras formadas por onomatopeya*, es decir, por imitación. Hay palabras que evocan:

a) Ya un sonido: susurro, silbido, rechinar.

b) Ya un objeto: flecha, tambor (Aquí la palabra imita el ruido que produce el objeto).

c) Ya una acción: gárgara, tartamudez (También en este caso la palabra remeda el sonido que produce la acción).

d) Ya un movimiento (ágil, torrentoso), ya una calidad (tenue, masacotudo), etc.

Y, en fin, hay todavía en el lenguaje, otras armonías más sutiles, en que la palabra parece imitar el timbre que toma naturalmente nuestra voz al hallarnos bajo el imperio de una sensación o de un sentimiento (horror, estremecimiento, espeluznante); o en que la palabra parece consonantar con ciertos estados de alma (plácido, tímido, languideciente).

Cuando el poeta trata de describir vivamente un objeto, una sensación o un estado de alma, estas palabras vienen por sí mismas a sus labios, y ellas, a su turno, atraen a otras de sonoridad aná-

loga, de modo que toda la frase o el párrafo adquiere un poder de sugestión sobre nuestro espíritu.

Las más bellas imágenes, por otra parte, son a menudo sugeridas al escritor por las palabras mismas de que él se sirve para formular una idea. Sabido es que el lenguaje corriente está lleno de metáforas: *Alma*, etimológicamente significa soplillo, aire sutil; *aureola*, procede de «aurum», oro; *aurora* de «aurum» y hora, hora-dorada; el vocablo *adjetivo* viene de «ad» y de «jaceo», ad-jaceo, estar acostado junto a...

El poeta, espíritu por excelencia imaginativo, descubre esas metáforas, extrae de ellas la imagen latente, las desenvuelve y anima. *León Daudet* tiene en *Etudes et milieux littéraires* algunas observaciones muy originales sobre esta virtud del poeta y la atribuye a una reviviscencia de las raíces etimológicas en su espíritu, es decir, son para él los antepasados, «l'heredo» que se hace presente, que surge del fondo oscuro de las palabras.

En *Hipólito Taine* hallamos, igualmente, algunas páginas luminosas (particularmente en su *Ensayo sobre La Fontaine*) en que el gran maestro procura explicarse y explicarnos estos fenómenos del lenguaje artístico. Yo quisiera recordar aquí unos párrafos que aclararán más el problema que todo lo que yo pudiera decir.

«¿Qué es una palabra?—se pregunta el gran maestro. ¿Y cuáles son las palabras que pintan? ¿Cómo es preciso escogerlas para hacer percibir al lector los gestos, los detalles, los movimientos? ¿Cómo, con el garabato negro alineado sobre el papel de imprenta, remplazaréis para él la vista personal de colores y de formas, la interpretación de los rostros, la adivinación de los sentimientos? ¿Cómo le haréis—al lector—salir de la concepción abstracta y de la noción pura? ¿Y por qué maravilla cuatro letras le harán ver un asno y cinco letras un perro?

Ello se explica porque, si hay palabras secas—como los términos filosóficos y las cifras—, las hay también vivientes como las vibraciones de un violín o los tonos de una pintura. Aun más: en el origen, todas ellas son vivientes y, por decirlo así, todas están cargadas de sensaciones, como un brote henchido de savia; sólo en el término de su crecimiento, y después de largas transformaciones, se marchitan, se vuelven rígidas, y terminan por convertirse en trozos de madera muerta.

En el primer momento, ellas han salido del contacto de los objetos; los han imitado por el gesto de la boca o de la nariz que acompañaba su sonido, por la aspereza, la dulzura, la languidez o la brevedad de ese sonido, por el estertor o el silbo de la garganta, por el inflamamiento o la contracción del pecho.

Todavía hoy—aun cuando nos hallamos tan alejados de la imitación material—, ellas guardan consigo una parte del cortejo que las rodeaba al nacer; y renacen en nosotros acompañadas por la imagen de los gestos que hicimos cuando ellas surgieron en nuestros labios, y arrastran tras de sí la figura del objeto que por la primera vez os las hizo brotar...

De manera que una palabra bien escogida es como un despertar de sensaciones: un punto claro se destaca, todo el contorno aparece, y se pierden fugitivas las cosas de los alrededores.

Si las palabras siguientes tienen la misma virtud, el estilo es como una antorcha que—paseada sucesivamente delante de las diversas partes de una gran tela—hace pasar frente a nuestros ojos una sucesión de figuras luminosas, cada una acompañada por el grupo vago de formas que la circundan, y sobre las cuales la claridad principal ha abandonado algunos rayos.

Gracias a este poder, la imaginación reproduce y reemplaza la vista; el libro ocupa el lugar del objeto; la frase hace presente la cosa que no está. Por eso, el primer talento del poeta consiste en el arte de escoger las palabras. Es necesario que, una vez que tiene la idea de un objeto o de un acontecimiento, encuentre primero, no la palabra exacta, sino la palabra natural, es decir, la expresión que por sí misma brotará en presencia del acontecimiento o del objeto y por contacto suyo. Existen cien expresiones para designarlos sin que uno pueda equivocarse; no hay sino dos o tres para hacerlos ver.»

Taine era, sobre todo, un visual, y concreta su explicación a las sugestiones visuales del arte literario. Pero no sería difícil hacer extensivas sus palabras a otros géneros de sugestión de que también es capaz el lenguaje.

*
**

Hablemos, primero, de algunas sugestiones visuales.

Hay personas que descubren una *correspondencia entre los sonidos del lenguaje y los colores*. Célebre es el soneto de Artur Rimbaud, titulado «Voyelles», en que asimila cada vocal a un color: *A* negro, *E* blanco, *I* rojo, *O* azul, *U* verde. Sería curioso investigar si los escritores que poseen esta particularidad escogen, instintivamente, para describir los colores de un objeto, los sonidos que sugieren en ellos tales colores: por ejemplo, si en la descripción de un paisaje verdegueante de Rimbaud domina el equivalente del verde,—la *U*. Cabría también preguntar: ¿dichos sonidos, mezclados en el diptongo, son—serían—capaces de evocar variados matices y combinaciones de colores?

Pero hay un grande obstáculo. La relación, la correspondencia *color-sonido*—todavía mal estudiada—varía mucho de un espíritu a otro. Si a mí se me preguntara qué colores me evocan las diversas vocales, me encontraría que en ninguna de ellas coincidía con el poeta de «Voyelles». La *A* me parece blanca en vez de negra; la *E* me sugiere el color azul claro, celeste, en vez del blanco; a la *I* le atribuiría un color amarillo en lugar de rojo; en la *O* veo negro y no azul; la *U* que a Rimbaud parecía verde, tiene para mí un color rojo anaranjado. De manera que la verdura de un paisaje evocada a base de *U* me resultaría a mí color naranja.

No hay, pues, posibilidad de sugestión del color por este camino. Esa sugestión se consigue de otra manera. O bien, por sonidos que hagan una impresión en nuestro oído análogo a la que haría en nuestros ojos el color que se quiere evocar: una frase sorda, para los colores opacos, sombríos; un juego de palabras vivas, chispeantes, para las escenas polícromas y llenas de luz.

(Nótese que así como decimos de un color que es *vivo, brillante u opaco*, lo expresamos de una palabra o de una frase: una frase brillante, una palabra viva, un lenguaje opaco. Ello parece indicar que *entre el color y el sonido existe una indudable relación*, o por lo menos, *entre las impresiones* que uno y otro producen en nuestros sentidos. Pero, si bien se mira, con este procedimiento sólo se evoca el matiz, el tono del color; no el color mismo.)

Otro sistema que los poetas suelen emplear para darnos la sensación del color es evocar en nosotros objetos—cosas materiales, concretas, fáciles de imaginar o recordar—que poseen el color cuya sensación se pretende dar. Así lo hace, por ejemplo, *Gautier* en su «Symphonie en blanc majeur» y *Darío* en su «Sinfonía en gris mayor». Este último quiere darnos la sensación de un día gris de los trópicos y acumula en sus versos multitud de cosas que evocan ese color: *crystal azogado, lámina de zing, plomo, vidrio opaco, humo*, etc. Pero, además, su frase es sorda y el ritmo de su verso monótono, en consonancia con el color gris, apagado, uniforme, del mar y los cielos:

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris;
parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.

*
* *

La sugestión de las formas es ya un arte más difícil. La imagen evocada por la palabra adolece siempre de cierta vaguedad lineal. No tiene contornos precisos. Diríase que falta en ella la firmeza del dibujo. La imaginación suele ser un colorista admirable, pero sólo un mediocre dibujante. M. Taine, en uno de sus libros, se queja de su incapacidad para representarse formas y líneas. «Yo vuelvo a ver sin dificultad—dice,— con varios años de distancia, cinco o seis fragmentos de un objeto, pero no su contorno preciso y completo; puedo reencontrar un poco mejor la blancura de un sendero de arena en el bosque de Fontainebleau, las cien manchitas y rayas negras con que lo siembran las ramas del bosque, su desenvolvimiento tortuoso, el tinte vagamente rosado de los brezos que lo bordean, el aspecto miserable de un abedul achaparrado que se agarra el flanco de una roca; pero no puedo trazar interiormente la ondulación del camino, ni la saliente de la roca...»

No a todos ocurre este fenómeno, por lo menos en el grado que a M. Taine, pero es evidente que la imaginación tiene un mayor poder evocador del color que de la línea; o en otras palabras, que al paso que reproduce en nosotros con exactitud y viveza los colores, sólo revive de un modo vago e incompleto las formas. Nunca, por eso, coincide en las novelas ilustradas la interpretación del dibujante con la que nos había sugerido la lectura, y la representación gráfica llega, a veces, a desagradarnos como una falsificación de las personas y las cosas.

Ello, no obstante, suelen tener los poetas aciertos curiosos. Tal vez la línea no se nos ofrezca a todos en esos casos de igual manera, mas eso no impide que cada uno de nosotros, a través de las palabras, la vea con trazos firmes, precisos. Alfonsina Storni nos proporcionará un ejemplo con su breve poemita titulado *Cuadrados y ángulos*:

Casas enfiladas, casas enfiladas,
casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
ideas en fila
y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, ¡cuadrada!

Estos versos extraños y burlones tienen la virtud de evocar la línea recta—a mí, así me lo parece—y expresan al mismo

tiempo en forma muy gráfica un estado de alma: la obsesión de la ciudad, monótona, rectangular, americana. Adviértase la ironía final que hace de la composición una especie de epigrama cubista.

*
* *

La representación del *movimiento* resulta mucho más fácil que la del color y las formas. Porque *el movimiento se produce en el tiempo* al igual que el lenguaje, mientras que *el color y las formas habitan el espacio*. Aquel—el movimiento—es una sucesión de actitudes y éste—el lenguaje—una sucesión de sonidos. La palabra, el sonido, con sus inflexiones sucesivas puede sin dificultad ir ciñéndose a las cambiantes fases de algo que se mueve. Un gesto o una serie de gestos puede, por eso, describirse mucho mejor que un rostro, una sonrisa mejor que una boca, el oleaje del mar puede evocarse mejor que los farellones de la costa.

Los griegos, con su admirable instinto artístico, evitaban la descripción detallada de objetos y personas. Y cuando se veían en la necesidad de describir, recurrían a ingeniosos arbitrios. Homero, por ejemplo, quita a las diversas partes del objeto su carácter de coexistencia y transforma éste en una real sucesión de fenómenos, de acuerdo con el carácter de sucesión del discurso. Así, cuando describe el escudo de Aquiles, lo hace presentándonos a Vulcano ocupado en su fabricación; cuando quiere hacer visible a nuestros ojos la vestimenta de Agamenón, nos muestra al héroe colocándosela pieza por pieza.

Parece ser, por otra parte, que las cosas en movimiento exigen menos precisión, o bien, que aun cuando haya en ellas indecisión de líneas, el ojo no lo advierte. El cine nos proporciona, al efecto, una fácil experiencia. Si detenemos la marcha del aparato para observar alguno de los infinitos cuadros de una cinta cinematográfica, observamos al instante en la pantalla que aquello que, en movimiento, habíamos visto o nos había parecido ver destacarse con firme dibujo, se vuelve súbitamente borroso,—«flou», como se dice en términos fotográficos.

Hay entre los versos de Guillermo Valencia unas dos estrofas que imitan con extraordinario poder de sugestión al andar de dos camellos en el desierto, y quisiera cerrar con ellas estas rápidas observaciones sobre el arte de reproducir literariamente el movimiento:

Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia,

Alzaron la cabeza para orientarse, y luego
el soñoliento avance de sus vellosas piernas
—bajo el rojizo dombo de aquel cenit de fuego—
pararon, silenciosos, al pie de las cisternas...

*
* *

Las sensaciones inferiores—el olfato, el tacto, el gusto—, desdeñadas largo tiempo por la Estética, han tomado en la literatura moderna una importancia inesperada y, aunque parezca extraño, ello se justifica plenamente desde el punto de vista artístico.

Y así ocurre que hoy el novelista, el poeta se preocupa, no tanto de describirnos el aspecto exterior de las cosas, como de darnos la sensación de ellas. Si se examina, por ejemplo, una página de *Loti*—evocador mágico de paisajes y cosas lejanas—, se descubrirá que las imágenes propiamente visuales tienen allí un valor mínimo, y que casi todo está hecho de sensaciones. *Marcel Proust*, no sólo ha adivinado la virtud sugestiva de las sensaciones inferiores, no sólo se ha valido de ellas, sino que las ha analizado con su fino microscopio implacable. Una sensación degustativa—un trozo de bizcocho o magdalena empapado en el té—evoca en él, inesperadamente, toda su infancia; *una sensación táctil*—un simple tropezón dado en un ladrillo suelto al entrar a un baile—revive en él las emociones de un viaje a Venecia, y en forma tal que en la evocación es más viva, más intensa la impresión que lo que fué en la realidad misma.

¿De dónde sacan estas sensaciones, estas cenicientas del arte, semejante poder de sugestión?

Las percepciones superiores—las de la vista y el oído—se presentan a menudo *solas, aisladas*, a nuestra mente; se bastan, a sí mismas, y solo muestran una débil tendencia a evocar el recuerdo de otras sensaciones. Los *olores*, los *sabores*, las *sensaciones del tacto*—en cambio—no son casi nunca evocados en forma independiente. Al contrario, llaman, como un anexo sin el cual no pueden vivir, como un complemento obligado, a las percepciones superiores, ópticas o auditivas. A ellas están ensalazadas, asociadas de manera inseparable. Tal es el secreto

de la virtud sugestiva que suele esconderse en las sensaciones inferiores. Una fragancia de claveles suscita en mí la visión de estas flores; un manojo de claveles pintados me da la imagen exacta, pero no evoca en mí la fragancia.

*
* *

En cuanto a las *sugestiones acústicas*, casi no requieren explicación. Ya dije que gran número de palabras se ha formado por *onomatopeya*, es decir, por imitación de los sonidos.

Sólo me referiré someramente a la ayuda—ayuda involuntaria—que los *estudios de los lingüistas* suelen prestar al que examina un estilo literario.

Así, por ejemplo, al distinguir y clasificar los diversos sonidos vocales y consonantes, han facilitado considerablemente la observación directa, material de estos fenómenos verbales.

En los sonidos consonantes, v. gr. distinguen los filólogos sonidos *fricativos*, *oclusivos*, *vibrantes*, y varias otras especies.

Sonidos *fricativos* son los que se articulan expulsando *suave*, *lentamente* la columna de aire formada por la vibración de las cuerdas vocales (F. L).

Sonidos *oclusivos* o explosivos los que se producen expulsando—al contrario—*violenta*, *bruscamente* la columna de aire (P. B.).

En los sonidos *vibrantes* la lengua forma una débil oclusión u obstáculo, interrumpido por una o varias explosiones rápidas (R.).

Adivínase la importancia que en la sugestión verbal tiene el predominio de éstos o de aquéllos sonidos. Un párrafo en que dominen las consonantes fricativas (F. L.) nos dará una sensación de suavidad, de dulzura, de languidez; otro párrafo en que imperen las consonantes oclusivas o explosivas (P. B.) nos producirá un efecto de vigor o de violencia.

En el conocido verso de Zorrilla «el Ruido con que Rueda la Ronca tempestad» encontramos repetido tres veces *un sonido vibrante*— el de la R.—y estas leves vibraciones tienen el poder de evocar en nosotros las vibraciones sucesivas del trueno al rodar por las cavidades de las montañas.

*
* *

La *repetición de una letra*—que los retóricos llaman aliteración—o *de una palabra o frase*, puede también alcanzar un gran valor sugestivo. Hay un poema de Darío, titulado *Metempsi-*

cosis, en que al final de cada estrofa se repiten estas tres palabras: *Ese fué todo*. Y esta sencilla repetición provoca una rara, inexplicable sensación de misterio. *Azorín*, sobre todo en su primera época, ha empleado mucho este arbitrio—aun ha abusado de él—para darnos la sensación de monotonía que se experimenta frente a los yermos de Castilla, o para hacernos sentir, vivir la vida uniforme de los pequeños villorrios castellanos.

Sabido es que uno de los sistemas más generalizados para producir el estado de hipnosis es la repetición monótona de una misma impresión o de un mismo gesto.

El *ritmo de la frase o del verso* tiene una gran fuerza evocadora, y es también *una repetición, una especie de vaivén*, que adormeciendo la voluntad, dispone nuestro espíritu a recibir las sugerencias del mago, del poeta.

Del poeta; sí, esto es preciso no olvidarlo. Todos los procedimientos materiales a que me he referido no sirven absolutamente de nada sin *el dón poético*. El es el que los valoriza y les da vida, el que los potencia como diría Ortega y Gasset, él es el que les proporciona la virtud mágica. El hipnotizador se vale también de ciertos gestos, de ciertas actitudes o ademanes, que cualquiera puede conocer y repetir, pero todo resulta cosa vana para quien carece del poder magnético suficiente. El don poético equivale en cierto modo a ese poder magnético, y ambos pertenecen—hasta aquí—al dominio de lo misterioso.

Ahora, colocándonos en el punto de vista del lector, habría que decir que, así como *no todos* los individuos son buenos sujetos para el hipnotizador (muchas personas son rebeldes, impermeables a la fuerza hipnótica), así también hay lectores enteramente invulnerables a la virtud embrujadora de los poetas.

La sugestión verbal no nos proporciona imágenes perfectamente elaboradas; ella no hace sino *orientar* nuestras facultades imaginativas en un sentido determinado. *El artista nos propone un sueño*, lo dirige, nos imprime el impulso, pero ni aun el genio más potente sería capaz de llevarnos, de remontarnos a su mundo imaginario si permanecen en nosotros muertas, alejadas, las alas de la sensibilidad y la fantasía.

*
*
*

Al poner fin a esta charla un poco deshilvanada, pienso que alguien va a decir: «Pero, ¿qué ventaja tienen esas investigaciones, qué interés un estudio semejante?»

Desde luego, el conocer, el explicarnos, lo que hasta hoy permanece ignorado e inexplicable. Y, además, ventajas de orden téc-

nico que podrían ser una ayuda preciosa para el artista del futuro. El artista, en la mayor parte de los casos, procede de instinto; si conociera técnicamente el instrumento que está en él ¿no podría dar una nota más alta, más honda? ¿no podría ir más lejos? Ese es el eterno anhelo humano.

El mejor conocimiento de estos fenómenos de sugestión literaria—¿por qué no suponerlo?, ¿por qué no soñarlo? (es tan agradable soñar)—quizás llevará al descubrimiento de métodos nuevos, de más seguros y eficaces procedimientos, y por este camino acaso se llegue un día a efectos artísticos hasta ahora insospechados.

A veces es agradable soñar. Hace cuatro siglos, un célebre helenista español—el *Brocarse*—en sus ratos de ocio, soñaba un sueño absurdo: soñaba en un aparato, en una máquina inverosímil con la cual el hombre pudiera hender los espacios.