

TEORÍAS SOBRE EL IMPRESIONISMO EN UN ESCRITOR ARGENTINO DEL «OCHENTA»

M.^a Luisa LÓPEZ GRIGERA

Allá lejos y hace tiempo se llamaba en Argentina «generación del ochenta», al grupo de escritores que florecieron en torno de 1880 —Miguel Cané, Eduardo Wilde, Eduardo Cambaceres—. Y de los que no hace falta decir que están hoy bastante olvidados. Y mucho me sospecho que el nombre que menos signifique sea el de Eduardo Wilde, a pesar de que fue embajador de Argentina en Madrid, y que murió en Bruselas en 1914, siendo el embajador ante España.

Eduardo Wilde, hijo de una argentina y un inglés, había nacido en Tupiza (Bolivia) en 1844 durante el exilio de su padre. Se formó en uno de los dos colegios elitistas del país: a su amigo Miguel Cané le correspondió el Colegio Nacional de Bs.as., a Wilde el de Concepción del Uruguay en la provincia de Entre Ríos. Estudió la medicina brillantemente en la Universidad de Buenos Aires, y la ejerció doblemente: en la docencia universitaria y en el hospital. Su tesis doctoral sobre el hipo ha sido revalorada a partir de los años cuarenta como lo que fue: un estudio científico de verdadera vanguardia en el tema¹. Pero además de hombre de ciencia fue escritor, periodista, ministro (de interior y de educación y justicia), y que, como hombre no corrompido y recto, acabó su carrera política en la diplomacia. Escritor con finísimo sentido del humor, en la línea —por su agudeza y por su estilo— de Quevedo y de Borges, que le admiraba muchísimo. Pero en el fondo Wilde más que todo eso, era un pensador.

Como creador, se ha dicho que es un «fragmentario», que es decir poco, porque el fragmentarismo fue una característica de los románticos y de sus sucesores. Algunas de sus páginas han formado parte del canon escolar en Argentina, especialmente los cuentos «La lluvia» y «Tini», que en cuanto a la temática —habían sido escritos hacia 1880— se podrían inscribir dentro de la corriente «naturalista»: en ambos se describen los efectos de dos terribles enfermedades infantiles: la tifoidea en el primero y el crup en el segundo. Pero «La lluvia», no sólo por el tema —un fenómeno de la naturaleza al aire libre visto a través de múltiples circunstancias— sino también por su estilo, se inscribe en lo que se suele llamar impresionismo.

1 E. Finochietto, «El resentimiento de Wilde. Comentario sobre un aspecto inadvertido de su obra médica», *Boletín de la Academia Nacional de Medicina*, 1936, pág. 127. Jaime V. Voza, «Eduardo Wilde», *La Nación*, Bs.As., 8 de enero de 1967.

En efecto, ya desde las primeras redacciones, se advierte en este cuento una preocupación por la prosa rítmica tal como la llegará a usar Valle-Inclán hacia principios del siglo XX. Hace algo más de un cuarto de siglo llamé la atención sobre la evolución de este fenómeno en tres redacciones distintas de dicho cuento². Mostraba cómo las enmiendas estaban claramente destinadas a lograr una mayor armonía del ritmo de su prosa: cotejando los textos publicados en 1884 en la revista *La Quincena* y las versiones de las dos ediciones de 1899 de *Prometeo & Compañía*, se advierte un avance en el magisterio de la técnica que Amado Alonso ha estudiado en Valle-Inclán. Veamos un párrafo, que en la versión de hacia 1884, decía:

Las nubes viajaban por los cielos en montones como arrastradas por caballos invisibles, azotadas por los relámpagos que cruzaban como látigos de fuego en todas direcciones.

Y que, en la segunda edición de *Prometeo*, texto que hoy conocemos puesto que es el recogido en sus obras completas, se transmuta así:

Las nubes viajaban en montones, arrastradas por caballos invisibles, que el vívido relámpago apuraba, tocándolas con látigos de fuego

Los referentes son los mismos, pero se ha quintaesenciado el lenguaje: se han suprimido conectores y circunstancias. Se mantienen cuatro verbos, los dos primeros —*viajar* y *arrastrar*— iguales, y los otros cambiados: en lugar de cruzar, *tocar*, y en lugar de azotar, *apurar*: todos verbos que se refieren a lo sensorial y a lo muscular. Han desaparecido las comparaciones, para trocarse en metáforas enaltecedoras: animizadoras y personalizadoras. Todo este cúmulo de metáforas y de sensaciones dan al párrafo una suma de formas de la figura «evidentia», destinada a mover los afectos del lector tocando a todos los sentidos, poniendo delante de los ojos y de todos los sentidos del lector los hechos y las cosas como si se los estuviera viendo, oyendo, tocando, oliendo. Además del acrecentamiento de estos recursos hay una organización rítmica en segmentos —«unidades melódicas»— que tienen una duración de diez, once y doce sílabas; unidades irreconocibles en la primera redacción. Pero además en este párrafo encontramos otra precisión rítmica sorprendente en la subdivisión de esas unidades de entonación en otras menores de grupos rítmico-semánticos, que si bien tienen su paralelo en los preceptos retóricos del *numerus* clásico y del *cursus* medieval, no son lo mismo:

Las nubes	oóo
vijaban.	oóo
en montones	ooóo
arrastradas	ooóo
por caballos	ooóo
invisibles	ooóo
que el vívido	oóoo
relámpago	oóoo
apuraba	oóo

² L.L.G., «En torno al arte de escribir de Eduardo Wilde en 'La lluvia'», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II, Nos 2-3 (1973-1974), Universidad Complutense, Madrid, págs. 378-406.

tocándolos	oóoo
con látigos	oóoo
de fuego.	oóo

Curiosamente podríamos reducirlos a este esquema

aaBBBB CCaCCa.

Este tipo de construcción rítmica fue muy usada a principios del XX por Valle-Inclán en su etapa modernista, pero en Wilde —como estamos viendo— el fenómeno se da varios años antes. Por otra parte el uso tan fuerte de la «evidentia» es una prueba del interés que tenían por las sensaciones y sobre todo por la pluralidad, abundancia y mezcla de ellas. Algo de esto detectaba yo hace años en «La lluvia», pero hoy me ocupo de ciertas muestras del interés de Wilde por las teorías y las técnicas en que se fundamentaron los estilos que podemos llamar modernistas e impresionistas. Por eso he escogido para el Homenaje a don Alonso esta olvidada página argentina que, como veremos, hacía un planteamiento científico de las teorías de la percepción y de las correspondencias sensoriales, tan caras a los impresionistas pictóricos y literarios de aquel fin de siglo.

Wilde escribió multitud de artículos periodísticos, y unos cuantos libros, científicos unos, literarios otros. Wilde —médico, escritor, político— fue también un infatigable viajero. Repetidas veces fatigó los mares de este mundo, tanto los grandes —Atlántico, y Pacífico— como los menores adyacentes a ellos; y recogió en varios diarios y memorias sus impresiones. Pero curiosamente, en estos momentos en que los libros de viajes gozan de gran estima, las memorias y diarios de viaje de este escritor no han merecido interés. En el libro que voy a considerar hoy recoge, en 1898, ya en Buenos Aires de regreso de tres viajes, sus memorias e impresiones. Se trata de una de las dos obras que en 1899 publicó en la editorial Peuser de Buenos Aires. La más conocida, que alcanzó dos ediciones ese mismo año, se titulaba *Prometeo & Compañía*. El libro que nos interesa hoy llevaba por título *Por mares i por tierras*. Esta obra es, en su primera edición, un volumen de 684 páginas y comprende cuatro viajes: el primero a Europa, el segundo al África, el tercero por Sud América y el último alrededor del mundo. El primero es el del centenario del Descubrimiento, que nuestro autor no celebra en Madrid sino en Génova, para asistir «a los bailes i fiestas que se preparaban con motivo de celebrarse el centenario de Colón»³. A las celebradas en España por aquellos días asistía otro poeta hispanoamericano ilustre, un jóven entonces casi desconocido, Rubén Darío. Muy rápidamente después de la celebración del Descubrimiento, el 17 de octubre, Wilde llega con su mujer a Barcelona, donde anota «¡Cómo me gustó Barcelona desde el primer momento!» (pág. 7) Desde allí emprenden un crucero por el Mediterráneo, en el que visitan Tarragona, Valencia, Alicante, Torrevieja y Cartagena. En Alicante el barco en el que viajaban hace una breve escala que les permite bajar, caminar un poco y «admirar su castillo viejo» (20). Desde Cartagena, unos días más tarde parten para Orán. Son 27 páginas en las que el humor de Wilde despunta varias veces agudamente. Pero el viaje que interesa aquí es el cuarto, que titula «Alrededor del mundo», —más de quinientas páginas— y que empezando en Buenos Aires pasa por Inglaterra, Alemania, Francia e Italia en Europa, y atravesando el Canal de Suez y el Mar Rojo, les lleva a la India, China, Japón, Haway y los EE.UU., para volver a Lisboa y Río de Janeiro.

3 Eduardo Wilde, *Por mares i por tierras*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1899. Eduardo Wilde.

Las memorias empiezan en Londres en julio de 1896, y desde allí viaja con su mujer a Alemania, donde visitan algunas ciudades de paso para Bayreuth. Como tantos argentinos de la época, iban a asistir a los festivales Wagner. El capítulo que nos interesa lo titula: *Bayreuth, Wagner & Cia.*

Este capítulo le sirve a nuestro querido doctor Wilde para hablar de un tema caro en aquellos momentos en que estaban los grandes pintores impresionistas franceses produciendo sus mejores obras, asunto del que, según mis noticias, ningún hispánico habría escrito nada por entonces: las teorías de la sensación, de la impresión, del «impresionismo» en una palabra.

Le antepone un «Sumario: —Preliminares de ensayo para entrar en liza. Enunciados fisiológicos⁴ de acústica estética. Comunidad de las sensaciones en los centros nerviosos. Bases inusitadas de criterio. El Anillo del Nibelungo».

A un lector familiarizado con Wilde, los párrafos con que se abre el capítulo le traen remembranzas de alguna de sus páginas magistrales, como «La lluvia». Es muy probable que en aquellos momentos estuviera retocando el texto que un par de años más tarde aparecería en Buenos Aires en el tomo de *Prometeo & compañía*.

Estoy en un cuarto alemán antiguo; siento la lluvia, antigua también; hace veinte mil años que cae lo mismo, triste solemne, sobre todo cuando se la oye lejos de la propia tierra (patria) estilo antiguo, por la cual se conserva un cariño irracional e indisciplinable.[...] En vano trotarán por las calles caballos vivos, arrastrando coches modernos i pasearán francesas importadas con mangas y sombreros colosales, antes de ir al teatro a oír música del porvenir, inventada recientemente por el radical Wagner; todo ello no destruirá la sensación de vetustez que se ampara (sic) [apodera] del extranjero al instalarse en Bayreuth. Los caballos parecen fósiles, los coches babilónicos, i las mujeres pompeyanas emigradas antes de la era cristiana. Yo no sostengo que esta impresión responda a la realidad de las cosas. (184)

Las páginas que siguen no son estrictamente científicas, sino literarias, en la medida en que las memorias de viajes lo son, solo que al haber sido escritas por un hombre de ciencia están impregnadas de ella. Resulta curioso ver la explicación que da de cómo la imagen de las cosas no se forma de un solo golpe sino que se integra por la participación de varios de los sentidos. Como todo esto se lo refresca la inminencia de la música wagneriana, es natural que en primer lugar hable de la música como una de las sensaciones, de las que, dice, se pueden percibir pero no *entender*: «Nadie entiende el ruido del viento, el incendio fugaz del relámpago en los ojos, o la sensación atrofiante del frío; todo ello se percibe i se siente, no se entiende» (p. 189). Y puesto que trata de plantear el problema de las sensaciones que por aquellos años estudiaba la física, cree que puede ser muy interesante para la comprensión de las artes «si se manipula livianamente un poco de ciencia, sin faltarle a los respetos que ella merece» (pág. 191). Presenta dichas teorías en forma de diálogo, del que transcribo algunas partes:

Pregunta: Donde, cómo i con qué se percibe la luz, el color i la forma?

Respuesta: En el centro visual después de una larga tramitación.

Pregunta: Tramitación larga, dice?

⁴ Como algunos otros escritores de fines del siglo XIX Wilde intentó una ortografía castellana que pudiese resolver algunas de sus incoherencias y dificultades. Ante *e*, *e i* escribía *j* y no *g*. Reemplazó siempre la *y* grigera por *i* latina latina en los que funciona como vocal o semivocal... En mis transcripciones sigo su grafía.

Respuesta: Como Ud. lo oye. El ojo *quieto*, no vé distintamente sino la luz i el color de un punto. Una vez la luz en la retina, la escitación sigue, a lo menos dos caminos; por el uno va al centro visual llevando solamente la impresión de la luz i del color, es decir, parte de los elementos de la visión; por el otro haciendo una porción de paradas i vueltas, lleva la imájen, la forma, las líneas de los contornos i superficie del objeto visible. (p.192)

Y hace seguir el itinerario de esos tres elementos, que solo adquirirían la noción de «forma» a través de sensaciones musculares, de las que dice: «todas estas transmisiones son instantáneas i conjuntas»(193).

La imájen (noción de forma, color i cantidad de luz) requiere por lo tanto para constituirse, los elementos que llevan al centro visual los centros del sentido muscular, pues toda imájen tiene forma, i la impresión de la forma depende del paseo que los músculos de acomodación i otros han hecho dar, por los contornos i por la superficie del cuerpo visible, a los elementos de visión de la retina i del poder de los centros del sentido muscular para conservar las distancias i proporciones en el cerebro, en calidad de recuerdos o imájenes de reminiscencia.(193)

Y, de camino a ocuparse de lo que se han llamado las «correspondencias sensoriales», añade:

Por un procedimiento análogo se demuestra que la audición de los sonidos, los tonos i la palabra articulada, depende forzosamente del sentido muscular adscripto a las funciones del oído(193)

Dedica inmediatamente un largo párrafo a estudiar lo que sucede con el sonido.

Todos conocemos el poema de las «correspondences» de Baudelaire. Todos hemos perseguido la identificación, en los poetas de fin de siglo, de esa preocupación por demostrar las conexiones sensoriales: Becquer, que define su poesía, como «cadencias que el aire dilata en las sombras», no alcanza a completarlo con los colores y las formas; pero sí lo lograrán, sin definirlo, varios de los del 98, especialmente Valle-Inclán. Todos hemos aprendido a reconocer este problema en nuestros autores, poetas y prosistas a partir de las correspondencias baudelarianas y del famoso soneto de las vocales de Rimbaud:

«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu».

Precisamente nuestro homenajeado en su artículo sobre «El modernismo en la *Sonata de Primavera*»⁵, tiene un precioso apartado sobre «Las sensaciones» (231-241), que comienza recordando que

el culto de la sensación es, en toda literatura modernista, uno de los más firmes veneros de esteticismo. La percepción de un sonido, de un color, de la suavidad de un paño despiertan un largo recorrido de emociones y de correspondencias psicológicas. (231)

5 Voy a citar por la edición en el libro Alonso Zamora Vicente, *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Bs. As., Sudamericana, 1950. Págs. 185-243.

Y volviendo al texto de Wilde, dos párrafos más adelante ya se introduce en el terreno que más nos interesa, porque si bien, como acabamos de ver las teorías que expone el Doctor Wilde son aquellas en que se apoyó el impresionismo pictórico para poner en el cuadro los colores unos junto a los otros, sin combinarlos en la paleta como era lo clásico, y sin delimitar las formas, un poco después afirma rotundamente:

«Pero lo más interesatne en el juego de las sensaciones para mi objeto, es la conexión de las imágenes visuales con las auditivas» (194)

En este apartado en que Wilde trata de aplicar a las artes las teorías científicas de la percepción llega a un punto totalmente desconocido —hasta donde se me alcanza— en la bibliografía hispánica, el de las «correspondencias» entre imágenes visuales y auditivas como acaba de decir. Y sobre ello afirma que

existe un fenómeno llamado *audición coloreada*, en virtud del cual los ruidos, los tonos, las letras, las sílabas i las palabras hacen ver colores distintos según los individuos afectados de esta *perspicacia* auditiva, fisiológica o patológica. Y digo así porque el hecho se observa en los cerebros más sanos (195)

Y sigue mencionando correspondencias que se dan en ciertas personas: «para algunos sujetos los nombres de las localidades, las divisiones del tiempo, las distancias [...] tienen color» (195) Y añade que «a su vez los tiempos, los espacios, los nombres y los sentimientos están [...] ligados con las melodías o los motivos musicales que estos o aquellas los representan i sustituyen» (195)

Y sigo citando estas páginas porque, en mi opinión, son de sumo interés:

Así todas las transmisiones de los sentidos se dan la mano en el alma, se buscan, se complementan, se superponen, se identifican i ya no parece tan extraño oír con los ojos, ver con los oídos i sentir el perfume con las manos (metáfora)» (195).

Pero es que en este largo y precioso párrafo, unas líneas antes, para nuestra sorpresa, había dicho que

«las letras *a, e, i, o, u*, por ejemplo, suscitan la visión de los colores verde, azul, celeste, amarillo u otros» (195)

Claro que no son éstas las correspondencias entre letras y colores propuestas por Rimbaud en su célebre soneto, pero conviene que tengamos muy en cuenta todo esto, que nos revela en este médico —escritor de excepción—, intereses artísticos que iban mucho más allá de los de sus contemporáneos en el mundo hispanoamericano y español.

Sin duda Rubén Darío ha sido el introductor de estas inquietudes en la poética hispánica, en América y aun en España, especialmente en Juan Ramón. Y en la prosa el gran maestro es Valle-Inclán, a partir del ciclo de sus *Sonatas* (1902-1910). Pero conviene advertir que, mientras en 1896, en Buenos Aires, Rubén en el prólogo de *Prosas Profanas* se niega a tentar una definición de su arte, que dice, todos le reclaman, en ese mismo año un argentino, a miles de leguas de distancia, escribe estas páginas que revelan su interés teórico por estas cosas que él mismo está aplicando a la prosa. Y que se atreve a fundamentarlos en teorías: hecho tan

alejado del concepto post-kantiano del arte como expresión improvisada y casi inconsciente del genio.

Hace tiempo trato de rastrear las relaciones que Eduardo Wilde pudo haber tenido con los escritores españoles en aquellos años de principios del siglo XX, durante los que fue embajador argentino en Madrid. Me sentiré ampliamente satisfecha si consigo que alguno de los especialistas en la literatura de los momentos que menciono dedica algunos esfuerzos a ver si este gran señor argentino tan europeo, pudo haber conversado de estos asuntos teóricos —y prácticos— con los escritores interesados en el problema de las sensaciones en el arte literario. Creo que vale la pena intentarlo.