

Los fundamentos cognitivos de la sinestesia literaria

MARÍA ISABEL RODRÍGUEZ PONCE
Universidad de Extremadura

Resumen:

En este artículo se reflexiona sobre los fenómenos que conforman la sinestesia neurocognitiva para intentar esclarecer hasta qué punto actúan como trasfondo en los procesos sinestésicos literarios, más cercanos a convenciones culturales y personales.

Abstract:

This paper aims to analyse the phenomena that model neurocognitive synaesthesia in order to define their scope in literary synaesthetic processes, which close to personal and cultural conventions.

El primer acercamiento a la sinestesia en el ámbito literario se efectúa desde la metáfora, de la que se suele considerar un subtipo. Pero desde la perspectiva de la Lingüística Cognitiva el punto de partida es el mismo. La profusión de la literatura científica en torno al principal de los tropos obliga a fijar la atención en otros procesos como el símil, la prosopopeya, la hipálage y la propia sinestesia. En este artículo se reflexiona sobre las conexiones entre la sinestesia descrita neurocognitivamente y la sinestesia literaria, ya que la primera se asocia con una elevada capacidad intelectual y artística¹. En este sentido analizaremos aquí algunas obras de Luis Cernuda.

La sinestesia desde el punto de vista neurocognitivo

Las transferencias sensoriales se encuentran muy arraigadas en la percepción humana y suelen tener manifestaciones catacrésicas coincidentes en diversas lenguas: «color chillón», «schreiende Farbe», «couleur criarde».

¹ En estos términos se expresa el grupo de investigación sobre Neurociencia Cognitiva de la Universidad de Granada, que desarrolla desde octubre de 2003 un proyecto de investigación sobre la sinestesia en España (*El País*, 8-8-2003; *El Ideal de Granada*, 13-6-2003). Hay muchos sinestésicos entre los artistas, sobre todo en las vanguardias del siglo XX: Baudelaire, Rimbaud, Kandinsky, Klee, Messiaen, Listz, Rimsky-Korsakov, Tesla, Nabokov, Scriabin... La coincidencia de artistas sinestésicos en el Romanticismo y el Simbolismo hace reflexionar sobre la autenticidad de estas afecciones, sobre todo si se piensa que la proporción de sinestésicos, según los científicos, es de dos por cada mil habitantes.

Sin embargo, *sinestesia* es también la denominación general para un conjunto de estados cognitivos que tienen en común que los estímulos de un sentido son percibidos involuntaria y simultáneamente por otro (Day 2002:171-180). Según algunas opiniones, la sinestesia es acumulativa: superpone una percepción a otra, no reemplaza un modo de percepción por otro (Ullmann 1962). Desde otros enfoques se trata de un auténtico *cruce* de actividades cerebrales (Córdoba 2002).

La localización de la sinestesia en el cerebro no es definitiva. Parece que juega un papel esencial en ella el hipocampo, estructura involucrada en la ubicación espacial y la generación de recuerdos. Otros la sitúan en la cercanía de las zonas que procesan el lenguaje, la audición y la percepción de los colores (Ramachandran y Hubbard, 2003). Los científicos creen que durante los primeros meses de vida todos somos sinestésicos por la abundancia de conexiones neuronales entre estas áreas. Con el crecimiento subviene la especialización y la *muerte* o inhibición paralela de ciertos engarces. Pero en los sinestésicos esas zonas permanecen *jóvenes* y fuertemente interconectadas².

Resulta curioso cómo las últimas explicaciones científicas sobre la sinestesia retrotraen a las reflexiones de Aristóteles sobre los sentidos (*De anima, De sensu et sensibili*). Aristóteles contempla, para refutarla, la idea de una función sensorial simultánea: el *koinon atherion* o *sensorium commune*. En *De anima* Aristóteles expone que no hay un órgano específico para la percepción de *sensibles comunes* como el movimiento, el reposo, la cantidad, la forma o el tamaño (Galeyev 2002). Si la percepción simultánea fuese posible, no distinguiríamos un órgano sensorial de otro, ni un objeto de otro. No obstante, en *De anima* se hallan algunas referencias a procesos sinestésicos, como la explicación de sonido *agudo* o *grave* por metáfora a partir de cualidades táctiles (I. II, c. VIII); o la reflexión sobre las analogías entre los sentidos del gusto y el olfato (I. II, c. IX); y del gusto y el tacto (c. X).

El idealismo alemán aboga por la existencia del *sensorium commune* (Schrader 1975:80-81). La idea del *Gemeinsinn* es compartida por Kant, Herder y otros filósofos

² *Noticias de la Ciencia y la Tecnología* (21-03-2002); P. Recer, Associated Press (todito.com, 03-09-2002); P. Corredor, «Sinestesia: cómo ver los sonidos y escuchar los colores», *Aula de El Mundo*, 23-01-2003). Esta sobreconexión neuronal ha sido demostrada mediante el escáner cerebral (J. Holt, «The Science of Sensory Confusion», en *Tempus Fungui*, magazine electrónico, 04-12-2003). Se han identificado unos veinte tipos de sinestesia, pero el más frecuente es la alteración del color en letras y números (sinestesia dentro de la misma modalidad sensorial). Éste es el fenómeno que actúa como trasfondo en el soneto *Voyelles*, de Rimbaud. Se ha debatido mucho sobre la veracidad de este caso. Ullmann (1964) lo atribuye, basándose en datos biográficos, al recuerdo de una cartilla infantil.

en perfecta correlación con la noción romántica de la *unitas mundi*. Herder vincula la unidad de los sentidos al nacimiento del lenguaje: cuanto más primitivas son las lenguas, más abundante es este tipo de analogía sensorial. También Humboldt muestra una vertiente sinestésica en su teoría al hacer corresponder la exuberancia de las formas naturales con los sonidos que las representan en el lenguaje (Schrader 1975:17-18). A finales del siglo XIX muchos estudiosos de la literatura romántica efectúan la misma asociación entre sinestesia y primitivismo, pero para reprobar el uso de sinestesias en literatura. Volver a la «unidad primigenia de los sentidos» supone huir de la superioridad intelectual que implica su división. La consideración patológica de la sinestesia en literatura es paralela al comienzo de su estudio psicológico (Schrader 1975: 48 y 52).

Sinestesia: anomalía o don

Comúnmente la sinestesia se ha entendido como una aberración (Galeyev 2002). Uno de los debates más interesantes se centra en el dilema sobre su carácter natural o convencional. Day (2002) opina que la sinestesia no puede desarrollarse como una aptitud. La pregunta no sobra, pues muchos artistas han intentado inducirla mediante drogas. (Schrader 1975:43 y ss., sobre Théophile Gautier). En estos casos son evidentes las fronteras con la alucinación; sin embargo, la sinestesia neurológica es constante. Las asociaciones de colores y letras se mantienen estables durante años. De hecho, los sinestésicos tienen reacciones emocionales negativas cuando se manipulan los colores que habitualmente perciben³. En definitiva, el estudio de la sinestesia proporciona datos sobre la emoción, la percepción y la conciencia. La sinestesia es una manifestación del pensamiento sensible-imaginativo, no verbal, que ocurre a menudo con la participación del subconsciente. Por el contrario, el resultado final de este complejo proceso sinestésico sólo se aprecia a la luz de la conciencia y a menudo se fija en una palabra (Galeyev 2002). De ahí la relevancia que este fenómeno tiene para la Lingüística Cognitiva.

La sinestesia desde el punto de vista literario

Schrader (1975:59) señala un fuerte vínculo entre las sinestesias literarias y las sinestesias diagnosticadas por los médicos desde el siglo XIX. Hay una clara tendencia a relacionar las sinestesias con «expresiones de la vida sensorial individual de los poetas» (Schrader 1975:63). De este modo, se hace depender la *mística* de Baudelaire

³ Por ejemplo, en el caso de la persona sinestésica que sirvió para abrir la investigación del grupo mencionado de la Universidad de Granada, su valoración positiva o negativa de las palabras *amor* y *odio* variaba si se alteraba el color original en que ella las percibía.

de su sentido del olfato, excepcionalmente desarrollado. Ya antes del Simbolismo, la sinestesia había adquirido sus señas de identidad literarias con el Romanticismo. Novalis afirma que el poeta, con su capacidad demiúrgica, hace que todos los sentidos sean como uno solo (Schrader 1975: 35-36), palabras que Baudelaire haría suyas más tarde.

Pero la sinestesia literaria tiene un origen muy remoto, pues como hemos dicho, se halla en el propio origen del lenguaje. Hay una larga tradición sinestésica en los textos sagrados de las grandes religiones. Basta recordar, en la Biblia, el Génesis o el Cantar de los Cantares. También se recogen sintagmas sinestésicos como «voces color de lirio» en Homero; y «tierra mugiente» o «cielo encendido de gritos» en Virgilio. Aunque en la Edad Media se generó una actitud hostil hacia los sentidos, existía una fuerte tendencia a relacionarlos con defectos y virtudes (sinestesia abstracta). En el Renacimiento y el Barroco el surgimiento de la literatura mística resulta clave para el desarrollo de la sinestesia.

De esa raíz mística surge su refuerzo literario con el Simbolismo. Hay que valorar las aptitudes sinestésicas neurológicas de Baudelaire en su poesía, pero habrá que insistir más en la *estilización* literaria que sufren esas experiencias (Schrader 1975:63). En cuanto a la sinestesia como fenómeno retórico, el camino seguido es el mismo: el de la *estilización* de un proceso cognitivo. Todos somos capaces de crear una imagen mental a partir de un sonido. Logramos hacerlo gracias a los procesos cognitivos desarrollados desde que nacemos, gracias a nuestro saber enciclopédico. La capacidad sinestésica está presente, en gran medida, en la mayoría de nuestros procesos mentales (Córdoba 2002). Se trata de un «universal semántico» (Ullmann 1964).

Sinestesia y metáfora

Aunque las obras especializadas en términos literarios y retóricos suelen abrir una entrada específica para la sinestesia, todas coinciden en señalar su estrecha vinculación con la metáfora. Ullmann (1962, 1964) habla siempre de metáforas sinestésicas, y también S. Day (1996), pero con ciertos problemas de interpretación. Uno de los acercamientos lingüísticos más tradicionales a la metáfora es la «teoría de la comparación», ya formulada por Aristóteles en su *Retórica*: una metáfora es un símil en el que se ha suprimido el índice de la comparación («Fran es una sabandija»/ «Fran es como una sabandija»). Esta teoría tiene una base lógica. Cuando se dice «Fran es una sabandija» no se dice $A=B$, sino que A tiene una propiedad X similar a una propiedad Y de B. La propuesta comparatista ha tenido bastante aceptación entre los modelos sintácticos, sobre todo en el generativista, que opera también con esta noción de *supresión* de predicados entre la estructura profunda y la estructura superficial (Day 1996).

El modelo comparatista propone que la forma suprimida siempre es recuperable sintácticamente con la misma función pragmática. Así, una sentencia como «Fran es [como] una sabandija» es parafraseable por «La vileza de Fran es como la vileza de una sabandija». Pero en una metáfora sinestésica como «El violín producía un sonido agrio» la paráfrasis se complica y la recuperación del término de la comparación se dificulta. Aquí percibimos claramente que la interpretación de las metáforas va mucho más allá de lo semántico e implica los límites de nuestra cultura.

Este tipo de análisis sobre las metáforas se encuentra ya en Searle, y continúa con gran interés dentro de la Pragmática. En el esquema de Grice los procesos metafóricos rompen las máximas de Calidad (porque *mienten*) y de Pertinencia (en la mayoría de los casos suponen un excesivo *retorcimiento*). A pesar de su aparente inconveniencia, seguimos usando metáforas, tanto en nuestras conversaciones cotidianas como en planos comunicativos menos espontáneos. La Teoría de la Relevancia argumenta que la clave reside en los múltiples y ricos efectos contextuales que las metáforas aseguran a los hablantes. Estos efectos nos compensan de la complejidad de su procesamiento comunicativo (Reyes 1990, 1995; Escandell 2002). Y la sinestesia, como fenómeno adherido a la metáfora, es responsable muchas veces de esa complejidad.

Tipos de sinestesia

Los enfoques científicos sobre la sinestesia literaria son generalmente latos porque, en caso contrario, el campo de estudio se vería extremadamente reducido (p. e., si se renunciase a incluir en él la sinestesia abstracta). La clasificación de Schrader (1975: 82 y ss.) ofrece dos posibilidades fundamentales: A) Enlaces entre varias zonas sensoriales, y B) Enlaces entre un campo sensorial y otro extrasensorial, o sinestesia abstracta. Uno de los aspectos más interesantes de A es la jerarquización de los sentidos. A partir de datos recogidos de fuentes literarias francesas, inglesas y americanas del siglo XIX, Ullmann (1964) obtiene las siguientes conclusiones:

- 1) las transposiciones de los sentidos inferiores a los más diferenciados eran más frecuentes que las que iban en dirección opuesta: más de un ochenta por ciento, de un total dos mil ejemplos, mostraban esta inclinación «hacia arriba»;
- 2) el tacto era en todos los casos la fuente principal, y 3) el oído era el receptor más considerable.

Las afirmaciones de Ullmann se contradicen con los análisis de Day (1996), que se propone contrastar las asociaciones de sentidos de la sinestesia neurocognitiva con las de la sinestesia literaria en inglés mediante la investigación de un amplio *corpus*. Day llega a la conclusión de que, mientras en la sinestesia neurológica lo más frecuente es el fenómeno de las grafías coloreadas, en las metáforas sinestésicas del

inglés el sentido más común es el tacto; y el sentido de partida más habitual, el oído. Las metáforas sinestésicas que van del oído al tacto en la literatura inglesa alcanzan un 42'6%. Pero lo más interesante del planteamiento de Day es la posibilidad de determinar, mediante el contraste de diferentes lenguas, hasta qué punto las metáforas sinestésicas proceden de un influjo neurológico o cultural.

El sentido principal en la sinestesia neurocognitiva es la vista. Ya Aristóteles establece una jerarquía en la que el gusto y el tacto se clasifican como sentidos inferiores, mientras la vista y el oído son tratados como sentidos de más alto rango. No obstante, por mucho que estas jerarquizaciones reflejen ciertos datos objetivos, no dejan de asentarse en convenciones culturales. En las remotas correspondencias que se establecen a partir de los sentidos, la vista suele quedar relacionada con los elementos más nobles (el fuego, el sol). Sin embargo, el tacto, considerado el sentido más primitivo, es para algunos filósofos como Schopenhauer el más perfecto y fidedigno. Para los románticos el oído es el primero en la jerarquía. Y el olfato, sentido que, según Kant, no vale la pena cultivar por ser «el más desagradecido y prescindible» se ha identificado tradicionalmente con la sagacidad, la fantasía y la capacidad de consejo (Schrader 1975:340 y ss.).

La sinestesia en Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano, de Luis Cernuda

Tras fijarse definitivamente como herramienta retórica con el Simbolismo, la sinestesia se adentra en el Surrealismo. En España, el eslabón entre estas dos corrientes lo constituyeron Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez⁴. Cernuda también vivió en su trayectoria poética una etapa surrealista que fue esencial en su definición como poeta. Para los surrealistas y, en buena parte, para la generación del 27, el paraíso perdido es material: la naturaleza, la actividad erótica, el amor (Aguirre 1990). De ahí la importancia que adquieren los sentidos en las diversas expresiones poéticas de esta época.

En el Surrealismo se da una revitalización de la imagen que tiene como consecuencia la *reinención* de ciertos procesos retóricos, como la metáfora⁵. Estos poetas quieren romper con la ordenación artificial del mundo y crear otro plano donde el

⁴ López (1991:284) cita los estudios de Ynduráin y Salvador sobre la sinestesia en J. R. Jiménez. Asimismo hace notar la escasa influencia que los románticos españoles, con la excepción de Bécquer, tuvieron en los poetas de la generación del 27, mucho más atraídos por los románticos alemanes e ingleses.

⁵ Hablando de la lírica popular, López (1991:286) señala que la sinestesia en este tipo de poesía cumple la función de «dar plasticidad a abstracciones». Precisamente éste es uno de los argumentos principales de Lakoff y Johnson en su planteamiento cognitivo de la metáfora (1980). Nuestras estructuras mentales son metafóricas porque necesitamos dar un asidero material a las virtualidades.

sueño y la realidad se mezclan «produciendo un aparente caos que sirve de correlato al mundo primitivo y puro anhelado» (López 1991: 286). La metáfora sinestésica es un vehículo de expresión ideal para estos fines, pues como proceso lingüístico y retórico difumina e incluso llega a quebrar las barreras entre los sentidos, o entre sentidos y elementos abstractos⁶. En ese terreno concurren con ella el símil, la prosopopeya, la animalización y la reificación (López 1991:287).

En *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* los poemas se conciben como ampliaciones fotográficas de detalles inadvertidos, porque el asunto esencial de ambas es la *memoria*. Por tanto, la relación de los sentidos con la facultad de recordar es primordial. La metáfora, la sinestesia y la prosopopeya se instalan en esa relación entre lo visible y lo invisible que es la razón de ser del ideal poético cernudiano. Gracias a ellas lo inefable, lo absurdo, los momentos de *acorde*, se plastifican en el texto. De esta función se deriva una auténtica «animación del discurso», una prosopopeya general del texto. La escritura vive, reflexiona, recuerda por sí misma. El texto restaura la vida y es al mismo tiempo vida renovada en cada recepción. Partiremos de la clasificación de Schrader, pese a la dificultad de mantener unos límites precisos. Este esquema se verá además enriquecido con los criterios aportados por Day (1996).

A. Enlaces entre varios sentidos

Vista/vista

Recogemos aquí ejemplos en los que un objeto o un ambiente percibido por la vista se desglosa sólo en algunas facetas; o bien se compara con otra realidad también perceptible visualmente, dentro de un grado *lógico* de similaridad; o bien se le atribuyen cualidades visuales que marcan un fuerte contraste. Son muy frecuentes los efectos sinestésicos múltiples, sobre todo los que aúnan visión y tacto:

- Aquel *invernadero* era para mí imagen perfecta de un *edén*, sugerido en aroma, en *penumbra*, en agua, «El huerto», *Ocnos*.
- ...en el fondo del agua unos peces *escarlata* nadaban con movimiento inquieto, *centelleando sus escamas en un relámpago de oro*, «El tiempo», *Ocnos*.
- ... brillaba el polvo bajo *la mancha gris de los olivos*, «La ciudad a distancia», *Ocnos*.

⁶ La sinestesia surrealista también puede buscar una *desintegración* de objetos similar a la del cubismo en pintura (López 1991). Así sucede con algunos procesos sinestésicos cernudianos, fijados desde la etapa surrealista hasta *Ocnos* y *Variaciones*.

- ... las *lágrimas purpúreas* de unos largos zarcillos de corales, «Las tiendas», *Ocnos*.
- ... esa extraña *flor o fruto* que es la *faz* humana, «La música», *Ocnos*.
- ... en sus manos la hermosísima *oferta, forma, color, perfume*, del *ramillete*, «Mercaderes de la flor», *Variaciones*.
- [El poniente] se diría *la cola de un pavo real*, con su *esplendor pomposo*..., «Poniente inusitado», *Variaciones*.
- ... la *fachada pomposa*, a cuya *superposición madreporica* sería imposible añadir un rizo más, *Variaciones*.
- ... esa *bouganvillea pomposa*, cascada de *espuma morada* que cae a lo largo de una tapia, «Un jardín», *Variaciones*.
- La *línea de rascacielos* sobre el mar, *esbozo en matices* de sutileza extraordinaria, un *rosa, un lila, un violeta*..., «La llegada», *Ocnos*.
- El cielo maravillosamente *azul y elíseo* pasaba poco a poco por todos los matices del *caleidoscopio que era allí la puesta de sol, tiñendo el aire en visos* inapresables e inexpresables, «Pregón tácito», *Ocnos*.
- ... pero al románico le va lo *amarillo, la piedra rubia, melada, ambarina, áurea*..., «Ciudad de la meseta», *Ocnos*.
- ... los ojos abiertos a una *clara penumbra*, «El tiempo», *Ocnos*.
- A una *luz* matutina extrañamente *oscura*, «La nieve», *Ocnos*.
- Un afluente también solía desbordar con las lluvias, y sus *aguas* iban a tenderse, *lisas como un espejo* enamorado de la imagen que refleja, «La riada», *Ocnos*.
- En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un *terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto*, «La posesión», *Variaciones*.
- ... una mañana de *otoño áureo* y hondo, «El maestro», *Ocnos*.
- ... tan leve y *claro*, casi líquido, el *verdor* que las hojas tienen ahora, «Río», *Ocnos*.
- ... un equilibrio corporal perfecto, ordenando cada *músculo exacta y aladamente*, «Pantera», *Ocnos*.
- ... por el *aire negro*, tal *vagos fantasmas*, surgieron las *velas* de las barcas pesqueras, «El mar», *Ocnos*.

El léxico se desdobra en dos polos. Por una parte están los términos que representan el sema 'claridad': las tonalidades amarillas, doradas y verdes clarísimas; y las cualidades cercanas a lo táctil (*pomposo*). Por otra parte, está lo oscuro, la penumbra y el color negro. El desdoblamiento del léxico es índice de uno de los problemas generales que plantea la obra de Cernuda: la oposición entre la experiencia real (lo negativo) y lo que circunda, aureolándola, esa realidad (el deseo). En un alto porcentaje cada una de estas partes se corresponde, respectivamente, con lo oscuro y lo claro. Pero no siempre es así («cuerpo oscuro»).

Vista/oido

En estas obras queda muy resaltada la reproducción del sonido del agua, tanto la encauzada artificialmente por el hombre (en fuentes, jardines) como la que se halla libre en la naturaleza, fundamentalmente en el río y el mar. Todos ellos son motivos con una larga tradición poética:

- ... aquel *invernadero* era para mí imagen perfecta de un *edén*, sugerido en aroma, en penumbra y en *agua*... (cit.).
- ... su *armonioso ir y venir*, su *centelleo* multiforme [el de la música], era tal *ola* que desaloja las almas de los hombres, «La música», *Ocnos*.
- Ir a la catedral cuando la gran *nave armoniosa*, honda y *resonante*, se adormecía tendidos sus brazos en cruz, «La catedral y el río», *Ocnos*.

Vista/olfato

En los casos que componen este grupo, la relación visual/olfativa se materializa a través de flores, que son el eslabón tradicional entre lo olfativo y lo óptico (Schrader 1975:381-382):

- ... aquel *invernadero* era para mí imagen perfecta de un *edén*, sugerido en aroma... (cit.).
- ... la hermosísima oferta, forma, color, *perfume*, del *ramillete* (cit.).
- ... las corolas del azafrán, *encendidas de olor*..., lo mismo que una mejilla fresca contra este aire punzante, «El mirlo», *Ocnos*.

Vista/gusto

En este subtipo la sinestesia vuelve a combinarse con la metáfora y la prosopopeya:

- Ah, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la *dulce rosa* de ayer, «Sombras», *Ocnos*. Rosa=cuerpo. *Dulce rosa* convive con una sinestesia que enlaza lo visual y lo táctil (*fresca rosa*).
- ... a la luz *dulce* tamizada por el toldo, «El niño», *Ocnos*.
- *Amarga* y divina *aureola*, «La catedral y el río», *Ocnos*. En este ejemplo un adjetivo concreto y otro abstracto califican simultáneamente al mismo núcleo. El adjetivo referido al gusto (*amargo*) adopta por el contexto tintes altamente abstractos.
- ... la piedra *rubia*, *melada*, *ambarina*, *áurea* (cit.). Aunque en esta gradación *melada* debe entenderse sólo en su aspecto visual, no hay que despreciar las

connotaciones que surgen en torno a la progresión de la *calidad* en los elementos de la gradación.

Vista/tacto

Lo táctil incluye una gran diversidad de objetos sensibles, como señaló el propio Aristóteles. Por ello dentro del tacto aparece el parámetro de la temperatura (Day 1996). Hay que destacar la abundancia de referencias léxicas a la temperatura, sobre todo en uno de los extremos de la escala (*cálida, ardiente, enardecido, quemado*); y la atribución de rasgos propios de sólidos y líquidos a los colores y a la luz, aspecto de clara ascendencia juanramoniana (López 1991):

- *fresca rosa* de hoy (v. apartado anterior).
- *colores fríos* equilibran otros *enardecidos*, «Poniente inusitado», *Variaciones*.
- esplendor pomposo, fachada pomposa, bouganvillea pomposa (*cit.*).
- visos inapresables (*cit.*).
- ... bajo un cielo de *verdoso azul*, que como *metal ardiente al enfriarse*, sólo una *roja lúnula* traslucía allá en el horizonte, «El mar», *Ocnos*.
- *Aérea y ligera*, lo mismo que la *noche*..., «Pantera», *Ocnos*.
- ... lo mismo que una *mejilla fresca* contra este *aire punzante* (*cit.*).
- Al pasar, inesperadamente, se abren [los ojos] y caen sobre uno como un *poniente quemado*, «Los ojos y la voz», *Variaciones*.
- *cálida aureola*, «La catedral y el río», *Ocnos*.
- [El agua del estanque] *líquida esmeralda densa*, serena y misteriosa, «Jardín antiguo», *Ocnos*. En este ejemplo hay un perfecto paralelismo entre los adjetivos concretos y los abstractos situados a continuación.
- ... hacia el cielo de un *ardiente azul*, «El magnolio», *Ocnos*.
- otoño *áureo y hondo* (*cit.*).
- *luz dulce tamizada* (*cit.*).
- *esbelta negrura aterciopelada*, «Pantera», *Ocnos*.
- tan *leve* y claro, casi *líquido*, el *verdor* que las hojas tienen ahora (*cit.*).
- ... un poco de *luz mojada de rocío*, «El mirlo», *Ocnos*.

Oído/vista

Los ejemplos de este subtipo destacan por su riqueza de matices:

- ... se alzó el canto de un cuco, al que pronto respondió otro, o el eco mismo, sus intervalos de *diálogo alado* cruzando a través del atardecer..., «La tormenta», *Ocnos*. La sinestesia se asienta en una hipálage, pero remite a su vez a un sintagma clásico (*aladas palabras*) recurrente en la *Iliada* y la *Odisea* (Schrader 1975:388 y ss.).

- Caían las primeras lluvias a mediados de septiembre, anunciándolas el trueno y el súbito nublarse del cielo, con un *chocar acerado* de aguas libres contra prisiones de cristal, «El otoño», *Ocnos*. *Trueno y nublarse* son una catáfora de *chocar acerado*.
- ...tu cuerpo *escuchaba la luz*, «La luz», *Ocnos*.
- voces claras, «Los ojos y la voz», *Variaciones*. Se trata de una catacrexis con una remota tradición. La voz aguda y suave se relaciona desde antiguo con el color blanco (Schrader 1975:359 y ss.)
- Y esas extrañas voces en falsete, que de pronto saltan a la *corriente de la melodía*, «Músicos rústicos», *Variaciones*.

Oído/oído

Dentro de esta modalidad se localizan dos sintagmas en el mismo fragmento, que plantea unas explícitas reflexiones fónicas:

- ... surgía la voz del vendedor viejo llenando el anochecer con su *pregón ronco* de «¡Alhucema fresca!», en el cual las vocales se cerraban, como el *grito ululante* del búho, «Pregones», *Ocnos*. Obsérvese, además, la concurrencia de la hipálage y de la aliteración.

Oído/tacto

Aquí lo más interesante, en relación con el subtipo oído/vista, es el tratamiento de la voz, que se materializa como un fino tejido:

- voces suaves, «La imagen», *Variaciones*.
- ... yo distinguía una *voz fresca y pura*, «El estío», *Ocnos*. El segundo adjetivo puede entenderse de forma abstracta, con lo que el sintagma formaría una sinestesia de este tipo.
- ... estas *voces* claras, *sedosas*, con el *rumor frío y sedoso de la seda*, «Los ojos y la voz», *Variaciones*. Es muy clara la intención pleonástica de este fragmento. Siguiendo el paralelismo, la claridad es frescor. *Voz sedosa* es una modulación sobre *voz suave* que pretende hacer todavía más plástico el efecto sinestésico.
- rumor *hondo*, largo, extraño, «El mar», *Ocnos*.

Olfato/vista

Como sucedía en otros grupos, en este también se encuentra un efecto sinestésico múltiple, casi siempre centrado en atribuciones visuales y táctiles. En todos los subtipos del olfato se destaca la presencia del adjetivo *denso*:

- *olor cálido, oscuro*, «El huerto», *Ocnos*.
- ... su denso *aroma nocturno* [el de la dama de noche] llegaba turbador, como el deseo que emana de un cuerpo joven, «Atardecer», *Ocnos*.

Olfato/oído

El único ejemplo que conforma este grupo es quizás uno de los más complejos de este *corpus*, pues recoge un proceso sinestésico que va saltando de un sentido a otro a lo largo del fragmento:

- *Disuelto* en el aire [el *aroma* del clavel] había *flotado* anónimo, *bañando* la tarde, hasta que el *pregón* lo delató, *dándole voz y sonido*, *clavándolo* en el pecho bien *hondo*, como una *puñalada* cuya *cicatriz* el tiempo no podrá borrar, «Pregones», *Ocnos*. El aroma se convierte en sonido; éste, a su vez, en un elíptico y tangible puñal que nos ofrece una plástica cicatriz. La palabra como puñal es una asociación tradicional ya presente en los clásicos grecolatinos y en la Biblia (Schrader 1975: 388 y ss.).

Olfato/gusto

- ... al fin cercano en *olor* denso y *amargo*, brotó de su rumor hondo..., «El mar», *Ocnos*.

Olfato/tacto

- *olor denso* y *amargo* (*cit.*).
- *denso aroma nocturno* (*cit.*).
- *aroma del clavel*>*puñalada* (v. olfato/oído).
- *olor cálido, oscuro* (*cit.*).

Tacto/vista

- *puñalada*>*cicatriz* (v. olfato/oído).

Tacto/tacto

- ...lo mismo que una mejilla fresca contra este *aire punzante* (*cit.*).

B. Enlaces entre sentidos y elementos abstractos

La visión con estados y sentimientos

Observamos aquí cómo las experiencias visuales se vinculan a la propia idea de emoción, y a estados y sentimientos como la serenidad, la crueldad o la infabilidad:

- Porque ahí está lo *misterioso*: que nazca una *emoción* al *alumbrarse* en la memoria el recuerdo de algo que ninguna emoción parecía suscitar cuando ocurriera, como la *luz* que recibimos de una estrella no es la luz contemporánea de ese momento, sino la que de ella partió en otro ya distante, «Las campanas», *Ocnos*.
- líquida esmeralda densa, *serena y misteriosa* (*cit.*).
- nieve *cruel*, estéril, inapelable, «La nieve», *Ocnos*.
- visos *inexpresables* (*cit.*).

La visión con facultades, conceptos y entes abstractos

Se trata del subtipo más abundante en ejemplos, lo cual demuestra la necesidad de recurrir a mecanismos plásticos para materializar lo intangible. Se repiten las referencias a la *memoria*, noción clave en estas obras; al *todo*; al *tiempo* y al *misterio* (v. apartado anterior):

- ...al *alumbrarse en la memoria* el recuerdo... (*cit.*).
- *Recuerdos* de juventudes idas llenan su ámbito, y resuenan sus muros en el silencio como la *espiral vacía de un caracol* marino, «José María Izquierdo», *Ocnos*.
- ...en el *fondo de tu alma*, en su *círculo oscuro*, como *luna reflejada en el agua profunda*, está la imagen misma de lo que en torno tienes..., «El patio», *Variaciones*.
- Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas la *perla*, este *momento irisado*, perfecto, «Alborada en el golfo», *Variaciones*.
- Aérea y ligera lo mismo que la noche, *vasta y tenebrosa* lo mismo que el *todo*, «Pantera», *Ocnos*.
- *Todo* en derredor de ellos quedaba *teñido*, como si aquel *paisaje* fuera un *pensamiento*, de una tranquila hermosura clásica, «El amor», *Ocnos*.
- Y en ellas [la creencia y la actitud contemplativa de las gentes] te refrescas la *sed*, como en una *corriente* que brotase súbita de la tierra donde se ocultaba..., «La imagen», *Variaciones*.
- amarga y *divina aureola* (*cit.*).
- ...un *azar ciego* que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida, «Regreso a la sombra», *Ocnos*. Expresión catacrésica.

La visión con movimientos y acciones

- ...la lluvia moviendo ligera sus pies de plata, «La naturaleza», *Ocnos*.
- ...rumor hondo, largo extraño, como el de unas alas inmensas que chocaran en *vuelo imponente*, «El mar», *Ocnos*.

- ... a la noche veías el cielo, cuyas *estrellas* semejaban *miradas amigas* llenando la oscuridad de misteriosa simpatía, «La soledad», *Ocnos*.
- La *mirada* es un *ala*, la palabra es otra ala del ave imposible. Al menos mirada y palabra hacen al poeta, «Ocio», *Variaciones*.
- miradas elocuentes, «La imagen», *Variaciones*.

El oído con estados y sentimientos

- El *rumor inquieto* del agua fingía como unos *pasos* que se alejaran, «Jardín antiguo», *Ocnos*.

El oído con facultades, conceptos y entes abstractos

- voz pura (*cit.*).
- La anchura de los muros, la altura del techo, henchía el *volumen de la voz*, revelando y subrayando, como la ampliación fotográfica de un detalle inadvertido a simple vista, cuanto de *enérgico y delicado, de salvaje y de culto* había en la *tonada*, «El regreso», *Variaciones*.

El oído con movimientos y acciones

- Tonada= lo enérgico, lo salvaje (*cit.*).
- La corriente de la melodía (*cit.*).
- *Vida* trivial y efímera, que como espíritu en pena, buscando cuerpo para volver, se ha encarnado en la vacante espiral de la *tonada*, «La concha vacía», *Variaciones*.

El olfato con estados y sentimientos

- Aroma turbador (*cit.*).

El gusto con facultades, conceptos y entes abstractos

- Que la *hermosura alimenta*, y sin ella, como sin *pan*, puede acabarse el hombre, «Mercaderes de la flor», *Variaciones*.
- Y en *ella* te refrescas la *sed*... (*cit.*).

El gusto con movimientos y acciones

- Todo aparecía allá abajo: vega, río ciudad, *agitándose dulcemente* como un cuerpo dormido, «La ciudad a distancia», *Ocnos*.

- Y tal ola que nos alzara desde la vida a la muerte, era *dulce perderse* en ella, acunándonos hacia la región última del olvido, «La musica», *Ocnos*. Música=ola.

El tacto con facultades, conceptos y entes abstractos

- ... donde todo hombre ha vivido alguna vez libre del *aguijón de la muerte*, «El tiempo», *Ocnos*.

Estos resultados se ofrecen ordenados en las siguientes tablas:

A. Enlaces entre varios sentidos

	Vista	Oído	Olfato	Gusto	Tacto	
Vista	22	3	3	4	20	52
Oído	5	2	--	--	6	13
Olfato	2	1	--	1	4	8
Gusto	--	--	--	--	--	--
Tacto	1	--	--	--	1	2

B. Enlaces entre sentidos y elementos abstractos

	Estados y sentimientos	Facultades, conceptos, entes abstractos	Acciones y movimientos	
Vista	4	13	5	22
Oído	1	2	3	6
Olfato	1	--	--	1
Gusto	--	1	2	3
Tacto	--	1	--	1

Observamos, en primer lugar, la predominancia de los enlaces entre varios sentidos. Realmente, esto no significa que los procesos sinestésicos de A sean menos abstractos que los de B. El sentido esencial es la vista, que representa un 70% en A y un 60% en B. Las combinaciones más frecuentes se dan dentro de un mismo sentido, que es precisamente la vista, con 22 ítems; y, a continuación, entre la vista y el tacto (20

ítems). Seguidamente, el oído es el sentido mejor representado⁷. Al parecer, los procesos sinestésicos de estas dos obras revelan una conexión entre la sinestesia neurológica y la sinestesia literaria, al menos en lo que se refiere al sentido preeminente en la primera de ellas. Hay que recordar que la sinestesia se encuadra entre las imágenes *visionarias* (García-Camino 1998). Por otra parte, es comprensible que *Ocnos* y *Variaciones*, obras dedicadas al *rescate* de recuerdos de la infancia y de la adolescencia (la primera) y de la experiencia amorosa y vital del poeta en México (la segunda) sean prolíficas en imágenes. En ellas el tropo más abundante es el símil. Suele tratarse de comparaciones muy complejas que materializan ante el receptor objetos y hechos incompatibles.

En *Ocnos* cada poema es un pequeño espejo, una imagen minuciosa del pasado en la que el sujeto poético se refleja. Como en el cine o en la música, los fotogramas o las notas no pueden entenderse individualmente, en su estatismo. Es su vertiginosa sucesión la que da sensación de movimiento, de vida. En ese sentido, los fundamentos de un poemario como *Ocnos* son una gigantesca sinestesia: es una obra *musical* —la poesía es *canto*— en la que el papel que habitualmente desempeñarían los sonidos es ejecutado por representaciones escritas de imágenes.

Además de esta función trascendental, las motivaciones de la abundante presencia de lo visual en *Ocnos* y *Variaciones* se deben al poderoso influjo de la poesía anglosajona de la meditación⁸. La técnica meditativa posee un esquema tripartito que comprende las potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. La memoria se corresponde en el poema con la representación imaginativa del escenario de la meditación. Cernuda no suele respetar este esquema: lo reduce habitualmente a dos partes, en un *dualismo* inherente a estas obras en todos sus planos compositivos, y sigue modulándolo hasta subsumir de una manera sutilísima el entendimiento y la voluntad en la memoria (cf. «La catedral y el río», de *Ocnos*). No es, por tanto, una casualidad que la principal técnica poética de *Ocnos* se adapte a la función primordial del libro. Tampoco es casual que las sinestesias entre sentidos en estas obras (grupo A) tengan un valor altamente abstracto.

⁷ Todo lo referente a la música, la voz y la palabra conforma uno de los principales hilos conductores de la obra cernudiana, desde los títulos (*Variaciones sobre tema mexicano*, «Los ojos y la voz», «La música y la noche», «El piano») hasta las múltiples alusiones musicales y sonoras en el interior de los poemas. Éste es uno de los aspectos donde más se hace notar el influjo romántico en Cernuda.

⁸ Sobre todo mediante la traducción y los estudios críticos que realizó a lo largo de su vida. Este influjo se complementa con el de Hölderlin.

Asimismo, la notable fusión entre lo visual y lo táctil puede relacionarse con el influjo de la literatura inglesa⁹, en el caso de que admitamos que el tacto es el sentido más destacado en sus procesos sinestésicos (Day 1996). En *Ocnos y Variaciones* esta unión de vista y tacto se explica por la gran carga sensual de toda la obra de Cernuda. Muchas veces esa carga se concentra en la acción de *mirar*. Los ojos son la vieja puerta del deseo. *Ocnos* refleja el poder extremado de la capacidad visual, tan penetrante que puede *tocar*¹⁰. Así, recordar es *ver* de una manera prístina, vivaz y creadora.

Bibliografía

- Aguirre, J. M.: «El cuarto y las alas en la poesía de Luis Cernuda», *Actas del I Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad, 1990, pp. 121-134.
- Alcaraz, E.: *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Aristóteles: *De anima*, ed. de T. Calvo, Madrid, Gredos, 1978.
- Ayuso de Vicente, M. V. et alii: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal, 1990.
- Cernuda, L.: *Obra completa*, Madrid, Siruela, 1993-1994.
- Córdoba, M. J.: «Estudio y análisis de las interrelaciones sinestésicas en los procesos sensoriales», *VI Congreso de Antropología aplicada*, Granada, 14-15 de noviembre de 2002.
- Day, S.: «Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors», *Psyche*, 2(32), julio 1996.
- Day, S.: «What Synaesthesia is (and is not)», en McKevitt et alii: *Language, vision and music*, John Benjamins, 2002, pp. 171-180.
- Escandell, M. V.: *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Estébanez, D.: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Galeyev, B. M.: «Synaesthesia is not a psychic anomaly, but a form of non-verbal thinking», en McKevitt et alii: *op. cit.*, John Benjamins, 2002, pp. 181-187.
- García-Camino, L.: *Teoría instrumental de la literatura para el comentario de textos*, Salamanca, Amarú, 1998.
- Lakoff, G. y M. Johnson: *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, 1980.
- López Martínez, M. I.: «Sinestias en la poesía de Vicente Aleixandre», *AEF*, XV, 1991, pp. 283-299.
- Marchese, A.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Platas, A. M.: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2000.
- Ramachandran, V. S. y E. M. Hubbard: «Escuchar colores, saborear formas», *Investigación y Ciencia*, 322, julio 2003.
- Reyes, G.: *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros, 1995.
- Schrader, L.: *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, Madrid, Gredos, 1975.
- Ullmann, S.: *Lenguaje y estilo* [1964], Madrid, Aguilar, 1968.
- Ullmann, S.: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* [1963], Madrid, Taurus, 1991.

⁹ Y, muy claramente, de J. R. Jiménez. Así lo señala López (1991:290) en Aleixandre, sobre todo al atribuir a la luz propiedades de los líquidos: «corazón que chorrea la luz».

¹⁰ En Bécquer encontramos que la mirada puede besar (Estébanez Calderón, 1999).

