

más de la naturaleza de las cosas que de la impresión personal del sujeto; la oposición no existe más que en un punto: en que la una se construye de imágenes vivas que se acercan á la percepción, y la otra de imágenes descoloridas que confinan con el concepto.

La imaginación racional es una imaginación plástica desecada y simplificada.

## CAPÍTULO II

### LA IMAGINACIÓN DIFLUENTE

#### I

La imaginación difluente es hasta ahora una forma general que se opone á la anterior como antítesis completa; consiste en imágenes de contornos vagos é indecisos, las cuales se evocan y unen según modos menos rigurosos de asociación. Hay, pues, que considerar en ella dos cosas: la naturaleza de las imágenes y las asociaciones.

1.º No emplea imágenes claras, concretas é impregnadas de realidad como la imaginación plástica, ni las representaciones semi-esquemáticas de la imaginación racional, sino las que están á la mitad del camino de la escala ascendente y descendente que va de las percepciones á los conceptos. No obstante, esta determinación es insuficiente y hay que precisarla; en efecto, el análisis descubre una categoría de imágenes desconocidas, y que denominaré *abstractas emocionales*, las cuales constituyen la materia propia de la imaginación difluente. Dichas imágenes se reducen á algunas cualidades ó atributos de las cosas, resultan de la tonalidad, y se escojen de entre las otras por diversas razones, aunque su origen es

afectivo. Se comprenderá mejor su naturaleza por la comparación siguiente.

Lo abstracto intelectual ó racional resulta de la elección de un carácter fundamental, ó por lo menos principal, que acaba por sustituir todo lo restante que se omite; así, la extensión, la resistencia ó la impenetrabilidad representan por simplificación y abreviación lo que llamamos material.

Lo abstracto emocional resulta del predominio constante ó momentáneo de un estado afectivo. Un aspecto cualquiera de una cosa, esencial ó no, se pone de relieve únicamente porque está en relación directa con la disposición de nuestra sensibilidad, sin preocupación alguna; una cualidad ó un atributo se escojen espontánea y arbitrariamente porque nos impresionan en el momento actual, y en último análisis porque nos agradan ó desagradan por algo.

Las imágenes de esta categoría tienen un sello "impresionista"; son abstractas en sentido riguroso, es decir, de extractos y simplificaciones del dato sensorial; obran menos por una influencia directa que por evocación ó sugestión sobreentendidas, dejan entrever y transparentar algo, y con justo título puede llamárselas "ideas crepusculares".

2.º En cuanto á las formas de asociación, y á las relaciones que unen á estas imágenes, dependen menos del orden y la conexión de las cosas que de las disposiciones mudables del espíritu; tienen un carácter muy marcado de subjetividad. Las unas dependen del factor intelectual, y, más frecuentemente, descansan en el azar, en las contigüidades accidentales y raras, en analogías remotas y vacilantes, y, más por debajo aún, en asonancias y aliteraciones. Las otras dependen del factor afectivo y están regi-

das por la disposición del momento, como las asociaciones por contraste, sobre todo por la semejanza de base emocional que ya estudiamos en el capítulo II de la primera parte.

Así, la imaginación difluente es, detalle por detalle, lo contrario de la imaginación plástica; tiene un carácter general de *interioridad*, porque es más bien hija de los sentimientos que de las sensaciones, y con frecuencia nace de una impresión fugitiva y simple. Sus creaciones no tienen el carácter orgánico de la otra, están desprovistas de un centro estable de atracción y obran por difusión y obscuramente.

## II

Por su misma naturaleza, está de derecho sino de hecho excluída de ciertos dominios, pues, cuando se aventura á entrar en ellos, no produce más que abortos; por ejemplo, en el orden práctico, que no soporta ni las representaciones vagas ni las construcciones indecisas, y en el orden científico, donde la imaginación sirve para crear una teoría ó idear sistemas de descubrimientos (experiencias, estratagemas de razonamiento, etc.); pero fuera de estas exclusiones, le queda todavía una gran parte.

Pasemos rápidamente por algunas manifestaciones muy frecuentes y conocidas de la imaginación difluente; son formas frustradas que no alcanzan su completo desenvolvimiento y no pueden dar la medida de su poder.

1.º Los sueños y los estados que se les parecen, son quizá la muestra más pura del género, pero es embrionaria.

2.º El espíritu novelesco; los que en presencia de

un acontecimiento cualquiera ó de una persona desconocida, espontánea é involuntariamente, á pesar suyo, construyen una novela con todos sus requisitos; daré ejemplos más adelante según las confidencias escritas de muchas personas (1). Estos espíritus crean, tanto en lo que concierne á ellos como á los otros, un mundo imaginario con el que sustituyen al mundo real.

3.º El espíritu quimérico. Aquí salimos de las formas frustradas, y la imaginación difluente toma cuerpo y se afirma por su permanencia. En el fondo el espíritu quimérico es el espíritu novelesco tendiendo á objetivarse; la invención, que al principio no era más que una construcción completamente interna, y reconocida como tal, aspira á exteriorizarse, á ser una realidad; y como ella se aventura en un mundo que no es el suyo y exige las condiciones rigurosas de la imaginación práctica, fracasa ó muy rara vez tiene éxito por casualidad. A esta categoría pertenecen los inventores, por todos conocidos, tan fecundos en procedimientos para enriquecerse ellos ó á su país con empresas agrícolas, mineras, industriales ó comerciales; también los utopistas financieros, políticos, sociales, etc. Es en fin una forma de imaginación orientada, contra su naturaleza, á la práctica (2).

(1) Véase el Apéndice B.

(2) Citemos solamente el caso de Balzac de quien dice uno de sus biógrafos, que «fué siempre un quimérico.» Compró una propiedad para establecer en ella una lechería con sus vacas; «las mejores del mundo,» de donde esperaba sacar un beneficio neto de tres mil francos; además el cultivo de hortalizas superiores, que le rendiría el mismo beneficio; viticultura con vides de Málaga que darían doce mil francos; adquirió del Ayuntamiento de Sevres, un terreno del que se proponía sacar doce mil francos anuales, porque todos los habitantes echarían allí sus inmundicias, etc. etc. Por último, al cabo de cuatro años, se vió obligado á vender su posesión por treinta mil francos, después de haber perdido en ella más del triple.

4.º El cuadro se dilata con los mitos y concepciones religiosas; la imaginación de forma difluente se halla aquí en su terreno.

Fundándose en la lingüística se ha sostenido últimamente que, entre los arios por lo menos, la imaginación no ha creado en un principio más que dioses de un instante (*Augenblicksgötter*) (1). Cada vez que el hombre primitivo, en presencia de un fenómeno, experimentaba una emoción penetrante, la traducía por un nombre, que era la manifestación de lo que él había imaginado divino en la emoción sentida. «De cada emoción religiosa nacía un nombre nuevo, es decir, una nueva divinidad, y como la imaginación religiosa nunca es idéntica á sí misma, de dos momentos diferentes, producidos por el mismo fenómeno, resultaban dos palabras diferentes;» por consecuencia, «en las primeras edades de la humanidad los nombres religiosos han debido aplicarse no á categorías de seres ó acontecimientos sino á seres ó acontecimientos *individuales*; antes de adorar al relámpago ó la higuera, han debido de adorar los hombres á cada uno de los relámpagos que veían brillar en el cielo, y á cada una de las higueras que hallaron ante sus ojos.» Más tarde, con el progreso de la facultad de generalizar, esas impresiones repentinas se condensarían en divinidades más consistentes. Si esta hipótesis, que ha sublevado á algunos críticos, se comprobase, semejante estado sería el tipo ideal de la inestabilidad imaginativa en el orden religioso.

Más cercano á nosotros, documentos auténticos prueban que algunos pueblos, en ciertos momentos de su historia, han creado mitos tan vagos, tan eté-

(1) Usener, *Gaetternamen*, 1896.

reos, que no ha sido posible llegar á precisarlos; cada dios puede transformarse en otro diferente y aun contrario; en las religiones semíticas hay multitud de ejemplos, habiéndose ya establecido, entre otros muchos casos, la identidad de Istar, Astarté, Tanit, Baalath, Derketo, Mylita y Aschera. En la religión primitiva de los Indos es donde mejor se aplica ese procedimiento de kaleidóscopo á los seres divinos; en los himnos védicos, no solamente las nubes son tan pronto serpientes, como vacas, ó fortalezas, ó madrigueras de sombríos Asuras, sino que también vemos á Agni (el fuego) que se convierte en Kama (el deseo ó el amor) ó en Indra, que á su vez se transforma en Varuna mismo, y así indefinidamente. "No se imagina, dice Taine, una fluidez tan grande; el mito no es aquí una ficción, sino una expresión; ningún lenguaje más adecuado ni más flexible, deja entrever, ó más bien percibir las formas de las nubes, los movimientos del aire, los cambios de las estaciones y todos los accidentes del cielo, del fuego y de la tempestad; jamás la naturaleza exterior ha encontrado un pensamiento tan dúctil y tan dócil para expresar la inagotable variedad de sus apariencias; por ondulante que sea la naturaleza, otro tanto lo es esta imaginación; sus dioses no son fijos, sino fluidos como las cosas, los unos se confunden con los otros... cada uno de ellos es á su vez el dios supremo, cada uno es una persona distinta, un instante de la naturaleza, capaz, según el movimiento de la percepción, de contener á su vecino ó de ser contenido por éste; así pululan y hormiguean; cada momento de la naturaleza y cada momento de la percepción puede encerrar uno (1).

(1) Taine, *Nouveaux, essais de critique*.

Observemos, en efecto, que, para el adorador, el dios á quien se dirige, mientras le ruega, es siempre el más poderoso y grande; y este concepto pasa bruscamente de uno á otro sin inquietarse por la contradicción que encierra. Algunos autores han creído descubrir en esta versatilidad una vaga concepción panteísta, nada más dudoso que esta interpretación profunda; más se conforma con la psicología de esas almas ingenuas admitir sencillamente un estado extremo de impresionabilidad", muy explicable según la lógica de los sentimientos.

Así, pues, la antítesis es completa entre la imaginación que ha creado el politeísmo claro y preciso de los griegos, y este otro del que han nacido esas divinidades flotantes que dejan presentir la futura doctrina de la *Maya*, de la ilusión universal, que es otra forma más refinada de la imaginación difluente.

Notemos, por último, que la imaginación helénica ha creado sus dioses por *antropomorfismo*; son la forma ideal de un atributo humano: majestad, belleza, fuerza, sabiduría, etc.; en tanto que la imaginación del Indo procede por *simbolismo*; sus divinidades tienen muchas cabezas, muchos brazos y muchas piernas, para significar la inteligencia y el poder sin límites; ó bien formas animales, como Ganesa, dios de la sabiduría, con su cabeza de elefante, reputada la más inteligente del reino animal.

5.º Sería fácil mostrar por la historia de la literatura y de las bellas artes que las formas vagas han obtenido siempre la preferencia, según los pueblos, los tiempos y los lugares. Limitémonos á un solo ejemplo contemporáneo, completo y creado sistemáticamente: el arte de los simbolistas: no se trata aquí de alabarle, ni de criticarle, ni aun de apreciar-

le, sino de considerar dicho arte como un documento psicológico, propio para instruirnos acerca de la naturaleza de la imaginación difluente.

Esta forma de arte desdeña la representación nítida y luminosa del mundo exterior, y la reemplaza por una especie de música que aspira á expresar la intimidad móvil y fugitiva del alma humana. Es la escuela del *motivo*, "que no quiere conocer más que la serie fugitiva de los estados del alma"; por esta razón usa de una imprecisión natural ó artificial, todo flota en un sueño, hombres y cosas, con frecuencia sin asomos de tiempo ni de espacio; cuanto ocurre no se sabe dónde ni cuándo ocurre, ni en qué país ni en qué época: es *la Floresta, la Ciudad, el Caballero, el Bosque, el Peregrino*; á veces menos todavía: *Él, Ella, Uno*; en resumen, todos los caracteres vagos é inestables del estado afectivo puro y sin contenido; este procedimiento de "sugestión", unas veces resulta y otras fracasa.

La palabra, que es el signo por excelencia, para los simbolistas debe de traducir menos representaciones que emociones, convertirse en instrumento de sugestión, hacerla perder parcialmente su función intelectual y que sufra una nueva adaptación.

Un primer procedimiento consiste en emplear las palabras usuales cambiando su acepción ordinaria, ó bien en asociarlas de tal modo que pierdan su sentido preciso, presentándolas obscuras y misteriosas, estas son "las palabras escritas con profundidad". No se nombra, se deja adivinar; "se huye de la trivialidad por la imprecisión, y no se deja á las cosas más que la propiedad de conmovér"; no se describe una rosa según las sensaciones particulares que ella produce, sino según la disposición general que suscita.

Otro procedimiento es el empleo de palabras nuevas ó anticuadas. Las palabras usuales conservan, á pesar de todo, algo de su sentido tradicional, y asociaciones y sentimientos condensados en ellas por una larga costumbre, en tanto que las palabras que han caído en desuso, y ya olvidadas durante cuatro ó cinco siglos, escapan á semejante fatalidad; son una moneda sin inscripción alguna determinada.

En fin, un procedimiento más radical todavía consiste en tratar de dar á las palabras un valor emocional exclusivo. Inconscientemente, ó por reflexión, algunos simbolistas han hecho esta tentativa extrema que la lógica de las cosas les imponía. De ordinario, el pensamiento se expresa con la palabra y el sentimiento con los gestos, los gritos, las interjecciones y las diferencias de entonación; este último encuentra su expresión completa y científica en la música. Los simbolistas quieren transferir á las palabras el papel del sonido, hacer de ella el instrumento que traduzca y sugiera la emoción únicamente por la sonoridad; las palabras deben obrar no como signos, sino como sonidos, son "notas musicales á merced de una psicología pasional".

Todo esto, á decir verdad, no se refiere más que á la imaginación que se expresa por palabras, y sabido es que la escuela simbólica la ha aplicado también á las artes plásticas, tratándolas á su manera; la única diferencia está en el vestido en que el ideal estético se envuelve. Los prerafaelistas han procurado por el desvanecimiento de las formas, de los contornos y los colores hacer "aparecer las cosas como fuentes puras de emoción", en una palabra, de pintar emociones.

En resumen, en esta forma de la imaginación di-

fluyente, el factor emocional ejerce el supremo dominio.

El tipo de imaginación, del cual se acaban de enumerar las principales manifestaciones, ¿puede identificarse con la imaginación idealista? Esta cuestión es semejante á la planteada en el anterior capítulo y tiene la misma respuesta. Sin duda en el arte idealista el elemento material encerrado en la percepción (formas, colores, contacto, esfuerzo, etc.) se afina y sutiliza hasta reducirlo, todo lo que es posible, á un estado puramente interior; por la naturaleza de sus imágenes favoritas, por su preferencia por asociaciones vagas y las relaciones indecisas, presenta todos los caracteres de la imaginación difluente; pero, esta última, abarca un campo más extenso, es un género del cual aquélla es una especie; así, la imaginación quimérica sería contada sin razón como idealista, cuando, por el contrario, no tiene tal pretensión y se juzga adaptada para la práctica de la vida en cuya dirección obra.

Por otra parte, hay que reconocer que si se pasara revista á todas las formas de la creación estética, se vería uno muy apurado para clasificarlas, porque existen, como en los caracteres, formas mixtas ó compuestas. He aquí por ejemplo dos géneros relacionados con la imaginación difluente, pero que no están del todo subordinados:

El género maravilloso (cuentos de hadas, *Las mil y una noches*, las novelas caballerescas, el poema de Ariosto, etc.), es una resurrección de la época mítica, en la cual la imaginación se entrega á sí misma sin exámen y sin freno, mientras que en el transcurso de los siglos, el arte, y especialmente la creación literaria, se transforma, como ya lo hemos dicho ante-

riormente, en una mitología decadente y racionalista. Esta forma de invención no consiste en idealizar el mundo exterior ni en reproducirle con la minuciosidad del realismo, sino en rehacer el universo á su antojo, sin tener en cuenta las leyes naturales, y con menosprecio de lo imposible; es un realismo libre. Se desarrolla con frecuencia en un medio de pura fantasía, en el que no reina más que el capricho, y los personajes se presentan con claridad bien dibujados y vivaces. El género maravilloso pertenece, pues, á la imaginación vaga y á la imaginación plástica, más ó menos á una ú otra según el temperamento del creador.

El género fantástico se desenvuelve en las mismas condiciones; sus corifeos (Hoffmann, Poë, etc.) son clasificados por los críticos como realistas, y lo son por la visión intensa hasta la alucinación, por la exactitud de los detalles, y por la lógica rigurosa de los personajes y de los acontecimientos; razonan lo inverosímil. (Lo mismo se ha observado acerca de las "Tentaciones de San Antonio" y otros asuntos análogos que con tanta frecuencia tratan los pintores.) Por otra parte el medio es extraño, rodeado de misterio, hombres y cosas se mueven en una atmósfera que no es real, donde se les siente, más bien que se les percibe. Conviene apuntar también que este género se desliza fácilmente en lo lugubre, horrible, terrorífico, y en la pesadilla: la literatura «satánica», las pinturas de Goya de asesinos y ladrones condenados al garrote, y Wiertz, genio original hasta la extravagancia, que no pinta más que suicidas y cabezas de guillotinado. Las concepciones religiosas suministran también un buen contingente de ejemplos; el infierno de Dante, y los veinticinco infiernos del budhismo