

son las obras maestras del género; pero todo esto pertenece á una parte de nuestro asunto que expresamente he eliminado de esta obra: la patología de la imaginación creadora.

III

Nos quedan aun que estudiar dos *variedades* muy importantes que yo relaciono con la imaginación difluente.

Imaginación numérica.—Designo con este nombre la que se representa en lo ilimitado é infinito del tiempo y del espacio bajo la forma de número. Parece á primera vista que estos dos terminos, imaginación y número, debieran excluirse; todo número es preciso y rigurosamente determinado, puesto que puede siempre reducirse á la unidad y no se presta nada á la fantasía; pero la *serie* de los números es ilimitada en dos sentidos; partiendo de un término cualquiera de la serie se puede ir siempre aumentando ó siempre disminuyendo; tal operación del espíritu engendra un infinito posible, el cual no tiene límites; de este modo abre un camino al movimiento de la imaginación. El número, ó bien la serie de números es menos una materia que un vehículo.

Esta forma de imaginación se produce de dos maneras principales; una en las concepciones cosmogónicas y religiosas, y otra en las ciencias.

1.° La imaginación numérica no ha sido en parte alguna más exuberante que entre los pueblos de Oriente, los cuales han jugado con los números con

una audacia y una prodigalidad magníficas. La cosmogonía de los caldeos cuenta que Oannes, el dios pez, consagró 259.200 años á la educación de la humanidad, que después vino un período de 432.000 años que llenaron los reinados de personajes míticos, y que al cabo de esos 691.200 años el diluvio renovó la faz de la tierra.—Los egipcios también prodigaron los años á miles, y frente la cronología corta y limitada de los griegos (otra forma de imaginación), solían exclamar aquellos. «Vosotros, helenos, no sois más que unos niños».—Pero los indos han hecho mucho más que todo eso; han inventado unidades prodigiosas que sirven de base y materia á sus fantasías numéricas: el *Koti*, que vale diez millones; el *Kelpa* (ó edad del mundo entre dos destrucciones), comprende 4 billones 328 millones de años; cada *Kelpa* es un sólo día de los 365 de la vida divina; dejo al lector, si gusta, el cuidado de calcular la suma de ese número formidable. Los Djáinas dividen el tiempo en dos períodos, el uno ascendente y descendente el otro, cada uno de ellos es de una duración fabulosa: 2,000,000,000,000,000,000 oceanos de años, y cada oceano de años vale 1.000,000,000,000,000,000 años. «Si hubiera una roca de dieciseis millas de alto, largo y ancho (un cubo de dieciseis millas de lado), y, con un pedazo de la tela más fina de Benarés, se la tocara una vez cada cien años, la roca se reducirá á las dimensiones de un hueso de cereza antes de que hubiese transcurrido la cuarta parte de uno de esos *Kelpas*.»—En los libros sagrados del budhismo, de ordinario secos, pobres y descoloridos, la imaginación triunfa bajo la forma numérica. El *Lalitavistara* está cuajado de nomenclaturas y enumeraciones de una monotonía fatigosa: Budha se sentó en un trono res-

guardado por 100.000 quitasoles, y rodeado de dioses inferiores que formaban una asamblea de 68.000 *Kotis* (es decir 680 millones de personas), y, lo que supera á todo lo demás, „había sufrido muchas vicisitudes durante 10 miríadas de 100 millones de *Kel-pas*. Esto da vértigo.

2.ª La imaginación numérica no reviste estas formas delirantes en las ciencias, pues tiene la ventaja de descansar sobre una base objetiva, sustituyendo á una realidad irrepresentable. La cultura científica, á la que se la acusa algunas veces de extinguir la imaginación, le abre, por el contrario, horizontes más vastos que la estética. La astronomía se ocupa en el infinito del tiempo y del espacio, asiste al nacimiento de los mundos, á los que ve brillar primero en el débil fulgor de una nebulosa, luego resplandecer como soles, enfriarse después, cubrirse de manchas y, por último, condensarse. La geología sigue el desenvolvimiento de nuestro planeta al través de trastornos y cataclismos sin cuento, y entreve un remoto porvenir en el cual nuestro globo, desprovisto del vapor de agua atmosférico que le protege, perecerá por el frío y los hielos. Las hipótesis de la física y de la química acerca de los átomos y las moléculas, no son inferiores en atrevimientos á las especulaciones de la imaginación inda. "Los físicos han determinado el volúmen de la molécula, y, con relación á los números que dan, resulta que un cubo de un milímetro de altura (casi el volumen de un huevo de gusano de seda) contendría un número de moléculas por lo menos de diez millones igual al cubo, es decir, la unidad seguida de 21 ceros. Un sabio ha calculado que si se hubieran de contar dichas moléculas, separando con el pensamiento un millón cada segun-

do, habría trabajo para más de 250 millones de años: el ser que hubiese comenzado esta tarea en la época en que nuestro sistema solar no era más que una informe nebulosa no habría terminado aun (1).

La biología, con sus elementos protoplasmáticos, sus plastidas, sus gémulas y su hipótesis acerca de la transmisión hereditaria por subdivisiones infinitesimales, la teoría de la evolución, que habla como de cosa corriente de períodos de 100.000 años, y otras muchas tésis científicas que omito, ofrecen una materia tan preciosa como interesante á la imaginación numérica.

Hasta más de un sabio se ha servido de esta forma de imaginación para darse el gusto de una construcción puramente fantástica; así, Bon Baer, suponiendo que pudiéramos percibir de otro modo las partes de la duración, imagina los cambios que resultarían para nosotros en el aspecto de la naturaleza.

«Si fuésemos capaces de observar distintamente 10.000 acontecimientos en un segundo en vez de 10, como por término medio lo hacemos actualmente, y nuestra vida debiera contener el mismo número de impresiones, entonces nuestra existencia sería 1.000 veces más corta; viviríamos menos de un mes y, personalmente, no conoceríamos nada del cambio de las estaciones; si hubiésemos nacido en el invierno creeríamos en el estío como ahora creemos en los calores de la época carbonífera; los movimientos de los seres organizados serían tan lentos para nuestros sentidos que más bien los inferiríamos que los percibiríamos; el sol se mantendría inmóvil en el cielo,

(1) R. Dubois, *Leçons de physique générale et comparée*.

la luna apenas cambiaria, y así sucesivamente. Pero volvamos al revés la hipótesis y supongamos un ser que no pueda tener más que la 1.000ª parte de las sensaciones que nosotros experimentamos en un tiempo dado, y por consecuencia 1.000 veces también mucho más tiempo, entonces, para semejante ser, los inviernos y los veranos serían como cuartos de hora; los hongos y las plantas de crecimiento rápido vendrían tan pronto á la existencia que parecerían creaciones instantáneas; los movimientos de los animales le serían tan invisibles como lo son para nosotros las balas que disparan los cañones; el sol atravesaría el cielo como un veloz meteoro, dejando detrás de sí una huella brillante de fuego, y así todo lo demás (1).

Las condiciones psicológicas de esta variedad de la imaginación creadora son, pues, ausencia de limitación en el tiempo y el espacio; de aquí la posibilidad de un movimiento sin fin en todas direcciones, y después la posibilidad de llenar tiempo y espacio de una miriada de acontecimientos vagamente entrevistos. Estos acontecimientos no son susceptibles de representaciones precisas en cuanto á su naturaleza y cantidad, y escapan hasta á una representación esquemática, porque la imaginación construye con sustitutos de sustitutos, que son en este caso los números.

(1) Baer, *Psychology*.

IV

LA IMAGINACIÓN MUSICAL

Merece una monografía, pero este trabajo, además de la aptitud psicológica, exigiría un conocimiento profundo de la historia y de la técnica musicales, y no puede ser intentado aquí; sólo me propongo una cosa: mostrar que la música tiene un sello propio y particular, que es *el tipo de la imaginación afectiva*.

He tratado de probar en otra parte (1), en contra de la opinión común de los psicólogos, que existe, por lo menos en muchos hombres, una memoria afectiva, esto es, un recuerdo de las emociones propiamente dichas, y no condiciones intelectuales sólo, que son provocadas por aquéllas y las acompañan. Sostengo que existe también una forma de imaginación creadora que es puramente *afectiva*, cuya materia se compone exclusivamente de estados del alma, disposiciones, deseos, aspiraciones, sentimientos y emociones de toda clase, y la cual es la del compositor genial, la del músico de nacimiento.

El músico vive en un mundo que le es propio; "lleva en su cerebro un sistema coherente de imágenes tonales, donde cada elemento tiene su sitio y su valor, percibe las delicadas diferencias de los sonidos y los timbres, llega por el ejercicio á penetrar en las combinaciones más variadas, y el conocimiento de

(1) *Psicología de los sentimientos*, traducción de D. Ricardo Rubio.

las relaciones armónicas es para él lo que el dibujo y el conocimiento de los colores son para el pintor; intervalos y acordes, ritmos y tonalidades son como los tipos con que relaciona sus percepciones actuales, y que hace entrar en las construcciones maravillosas de su fantasía (1).

Estos elementos sonoros, y sus combinaciones, son las palabras de una lengua especial, muy clara para unos é impenetrable para otros. Se ha hablado hasta la saciedad de lo vago de la expresión musical, y se ha sostenido que cada cual puede interpretarla á su gusto. Ciertamente, es preciso reconocer que el lenguaje emocional no tiene la precisión del lenguaje intelectual; pero el de la música es como cualquiera otro; hay unos que no le comprenden, otros que le comprenden á medias, y que por lo tanto cometen perpetuos contrasentidos, y aquellos que le entienden perfectamente, aunque en esta última categoría existen diferentes grados según la aptitud en percibir los matices, delicadezas y sutilidades de la lengua (2).

Los materiales necesarios para esta forma de creación imaginativa se han acumulado lentamente. Han pasado muchos siglos desde las primeras edades, en que la voz humana y algunos instrumentos

(1) Arréat, *Alémoire et Imagination*.

(2) Mendelssohn escribía á un autor que componía los versos para la música de sus *Liedes*: «La música es más definida que la palabra, y querer explicarla con palabras es obscurecerla; no pienso que ellas basten para este objeto, y si estuviera persuadido de lo contrario no compondría música. Hay personas que acusan á la música de ser ambigua, y dicen que las palabras se comprenden siempre; á mí me ocurre al revés, son las palabras las que me parecen vagas, ambiguas é ininteligibles si se las compara con la verdadera música, la cual llena el alma de mil cosas mejores que las palabras. Lo que me expresa la música, que amo, me parece más bien demasiado *definido* que *indefinido* para que se pueda aplicar á las palabras.

rústicos que la imitaban traducían sencillas emociones, hasta la época en que, gracias á los esfuerzos de la antigüedad y de la edad media, la imaginación musical ha reunido al fin por completo los medios de expresión, permitiéndola arquitecturas de sonidos tan complejas como atrevidas. Quizá el desenvolvimiento de la música, lento y tardío comparado con el de las otras artes, haya sido debido, por lo menos en parte, á que la imaginación afectiva, que es su principal resorte (la música imitativa, descriptiva y pintoresca no eran más que un episodio y un accesorio) produce, en oposición á la imaginación sensorial, estados ténues, sútiles y fugitivos, cuyos procedimientos de análisis y de expresión ha buscado durante largo tiempo. Sea lo que quiera, S. Bach y los contrapuntistas, tratando de una manera independiente las diferentes voces que constituyen una armonía, han abierto al arte un nuevo camino; de aquí en adelante, la melodía podrá ya desenvolverse y engendrar las más ricas combinaciones; se podrán asociar diversas melodías, unir las en el canto, alternarlas, confiarlas á instrumentos distintos y variar hasta el infinito el timbre de las voces cantantes y de las voces concertantes; comienza el mundo ilimitado de las combinaciones musicales, y ya vale la pena el inventar. La polifonía moderna, con su poder de expresar á la vez sentimientos diferentes y hasta contrarios, es un maravilloso instrumento para una forma de imaginación que, ajena á las formas claramente recortadas en el espacio, sólo se mueve en el tiempo.

Lo que hace penetrar con más facilidad en la psicología de esta forma de imaginación, es la transposición natural que se opera entre los músicos; y consiste en esto: una impresión exterior ó interior, un

acontecimiento cualquiera, hasta una idea metafísica, sufren una metamorfosis de una naturaleza determinada que los ejemplos siguientes harán comprender mejor que todo comentario:

Beethoven decía de la *Messiada* de Klopstock: "Siempre *maestoso*, escrito en *re bemol mayor*". En su cuarta sinfonía expresaba musicalmente el destino de Napoleón; en la novena pretende dar una prueba de la existencia de Dios; y al lado del cuerpo de un amigo difunto y en una habitación cubierta de paños negros, improvisó el *adagio* de la sonata *do diéze menor*. Los biógrafos de Mendelssohn cuentan casos análogos de transposición en forma musical. Durante una tempestad, en que J. Sand se desmayó, Chopin, que estaba solo en la casa, bajo el peso de la angustia, y casi inconscientemente, compuso uno de sus *Preludios*.

El caso de Schumann es tal vez el más curioso de todos: "Desde la edad de ocho años se entretenía en bosquejar como una especie de retratos musicales, trazando, por medio de diversos giros del canto, los matices morales y hasta los modales físicos de sus camaradas, llegando á veces á semejanzas tan chocantes que, sin más indicación, reconocían todos la fisonomía indicada por aquellos dedos novicios que ya movía el genio". Algún tiempo después, decía: "Me siento afectado por todo cuanto pasa en el mundo; hombres, política, literatura, lo reflejo todo á mi manera, y lo exteriorizo en forma de música; por esta causa son difíciles de comprender muchas de mis composiciones que se relacionan con acontecimientos de un interés ya lejano, aunque importante; todo lo notable que me suministra mi tiempo me es fatalmente preciso expresarlo musicalmente".

Recordemos aún que Weber ha transformado, en una de las mejores escenas de su *Freyschütz* (la de la fundición de las balas), "un paisaje que había contemplado, cerca de la cascada de Geroldsan, á la hora en que la luna argenta con sus rayos el lago donde el agua se sume y borbotea (1). En resumen, los acontecimientos, hiriendo el cerebro del compositor, le conmueven y salen transformados en una composición musical.

La imaginación plástica nos suministra una contraprueba, pues transporta en sentido inverso á la anterior: la impresión musical hiere el cerebro, le conmueve, pero sale transformada en representaciones visuales. Ya en el capítulo anterior dimos el ejemplo de Víctor Hugo. Se sabe que Goethe era poco devoto de la música; después de haber oído ejecutar al joven Mendelssohn una overtura de Bach, exclamó el poeta: "¡Oh, qué pomposo y grandilocuente es todo esto! Me parece ver una procesión de altos personajes, en traje de gala, bajando los peldaños de una escalera gigantesca".

Se puede generalizar la cuestión y preguntarse si, entre la imaginación musical verdadera y la imaginación plástica, existe un antagonismo natural; la solución, en sentido afirmativo, nos parece apenas recusable.

Yo intenté hace tiempo una prueba que, en su origen, se dirigía á otro fin, y hallo que responde con bastante claridad á la cuestión planteada más arriba; la conclusión ha surgido por sí misma, sin buscarla, lo que me pone al abrigo de toda opinión preconcebida.

(1) Olzelt-Newin, obra citada. Para hechos análogos tomados de músicos contemporáneos, véase á Paulhan, *Rev. phil.* 1898.

A un gran número de personas se dirigieron *oralmente* estas preguntas: La audición, y aun el recuerdo de un trozo de música, ¿suscita en ustedes imágenes visuales? y si las suscita, ¿de qué naturaleza son? Por razones fáciles de comprender se excluyó expresamente la música dramática, porque el aparato teatral, las decoraciones y los accesorios escénicos, imponen al espectador percepciones visuales que tienden á reproducirse después en la forma de recuerdos.

El resultado de las observaciones y las respuestas obtenidas se resumen en lo siguiente:

A los que tienen una gran cultura musical y (lo que es más importante) gusto ó pasión por la música, no les suscita generalmente representación visual alguna, y si la sugiere es de pasada y por accidente. Transcribiré algunas respuestas:—"No veo absolutamente nada, estoy entregado por completo al placer de la música y vivo exclusivamente en el mundo acústico; según mi conocimiento de la armonía, analizo los acordes, pero sin insistir, y sigo el desenvolvimiento de las frases".—"No veo nada, estoy entregado á mis impresiones; creo que el principal efecto de la música es exagerar en cada cual sus sentimientos predominantes".—"Ninguna representación visual por lo general; sin embargo, en la sinfonía, pongo algunas veces un *libretto* de mi invención, á veces también me represento líneas sinuosas que parecen seguir vagamente el dibujo de la frase melódica".

Los que poseen poca cultura musical, y sobre todo escaso gusto por la música, tienen representaciones visuales muy claras; no obstante, debemos decir que estas personas son muy difíciles de explorar, pues á causa de su naturaleza antimusical huyen

de los conciertos y pasan por todo antes que sufrir la audición de una ópera; pero, como la naturaleza y la calidad de la música que hayan podido oír esas gentes no nos importa, aun podemos obtener de ellos algunos datos:—"Cuando oigo que tocan en la calle un organillo, dice uno, me represento el instrumento y veo al hombre que da vueltas al manubrio; si resuena á lo lejos una música militar, *veo* un regimiento en marcha".—Un excelente pianista ejecutaba ante un amigo suyo la sonata en *do diéze menor* de Beethoven, poniendo en su interpretación todo lo patético de que él era capaz; el amigo vió en la sonata "el tumulto y torbellino de una feria"; aquí la transformación plástica es un grosero contrasentido.—He hecho muchas veces esta observación: entre las personas que tienen el hábito del dibujo y la pintura, la música evoca en ellas cuadros y escenas diversas; una de ellas decía que estaba "asediada por imágenes visuales". En estos casos la audición musical obra evidentemente como un excitante (1).

(1) Por razones de brevedad y claridad no copio más observaciones y documentos que el lector encontrará en el Apéndice D.

Con el título de «Un concierto experimental», Gilman en *American Journal of Psychology*, ha estudiado desde otro punto de vista el efecto de la música en diversos espectadores. Fueron ejecutados once trozos, y observo que tres ó cuatro á lo más han suscitado imágenes visuales; y diez (acaso once) estados emocionales.

Muy recientemente, la *Psychological Revue* ha publicado una observación personal de Macdougat, en la que las imágenes de la vista acompañan la audición musical por excepción y en condiciones especiales; el autor se califica á sí mismo «pobre de visualidad», y declara que la música no despierta en él, más que en muy raras circunstancias, representaciones visuales: «y aun estas son fragmentarias, de formas sencillas, no unidas entre sí, aparecen en un fondo de sombra, son visibles durante uno ó dos momentos y desaparecen en seguida». Habiendo asistido á un concierto, rendido y fatigado, no vió nada durante la primera parte, las visiones comenzaron en el *andante* de la

En suma, en cuanto es posible en psicología emplear fórmulas generales, y con la reserva que conviene á la mayoría, no á la totalidad de los casos, podemos decir: Que durante el trabajo de la imaginación musical, la aparición de imágenes visuales es una excepción, y que, cuando esta forma de imaginación es débil, la regla es general.

Por lo demás, este resultado de la observación está completamente de acuerdo con la lógica. Entre la imaginación afectiva, cuyo tipo puro es la interioridad, y la imaginación visual, profundamente objetiva, la antítesis es irreductible. El lenguaje intelectual, la palabra, es un compuesto de palabras que son signos de objetos, cualidades, relaciones y extractos de las cosas; para ser comprendido debe evocar en la conciencia las representaciones correspondientes. El lenguaje emocional, la música, es un compuesto de sonidos sucesivos ó simultáneos, de melodías y armonías que son los signos de los estados afectivos; para ser comprendido debe evocar en la conciencia las disposiciones afectivas correspondientes; entre los no músicos este poder de evocación es débil, las combinaciones sonoras no suscitan más que estados interiores superficiales é inestables; la excitación exterior, la de los sonidos, sigue la línea de menor resistencia y, obrando según la naturaleza psíquica del individuo, tiende á suscitar imáge-

segunda, y le acompañaron «profusamente» en la audición de la parte tercera (remito al lector para más detalles al citado Apéndice). ¿Podrá suponerse que el cansancio abate el tono vital, que es la base de la vida emocional, y disminuye también la tendencia de las disposiciones afectivas á renacer en forma de recuerdos? De uno ó de otro modo, las imágenes sensoriales quedan sin antagonistas y pasan á ocupar el primer puesto, á menos de que no sean reforzadas ellas mismas por un estado de excitación semi-morboso.

nes objetivas, cuadros y escenas visuales bien ó mal adaptadas.

En resumen, al contrario de la imaginación sensorial, cuyo origen es exterior, la imaginación afectiva tiene su origen interno. La materia de su creación se halla en esos estados del alma ya mencionados y en las innumerables combinaciones que expresa y fija en el lenguaje que la es propio y del cual ha sacado un partido maravilloso. A todo tirar, la única gran división posible entre los diversos tipos de imaginación es quizás reductible á las dos formas ya expuestas, ó para mayor exactitud: existen imaginaciones interiores é imaginaciones exteriores; estos dos últimos capítulos nos han dado el esbozo de ellas; ahora nos quedan por estudiar las formas menos generales del poder creador.