

CAPÍTULO I

LA IMAGINACIÓN PLÁSTICA

Entiendo por imaginación plástica la que tiene por caracteres propios la claridad y la precisión de las formas; de un modo más explícito: aquella cuyos materiales son imágenes netas (sean de la naturaleza que fueren), que se aproximan á la percepción, dando la impresión de la realidad, y en las cuales predominan las *asociaciones de relaciones objetivas* determinables con exactitud. La nota plástica está, pues, en las imágenes y en los modos de asociación entre ellas. En un término algo grosero, que pide atenuaciones que por sí mismo hará al lector, es la imaginación que materializa.

Entre la percepción, síntesis muy compleja de cualidades, atributos y relaciones, y el concepto, que no es más que la conciencia de una cualidad, cantidad ó relación, y á menudo una simple palabra acompañada de algunos esquemas vagos y de un saber potencial y latente, entre lo concreto y lo abstracto, la imagen ocupa una posición intermedia y puede correr de uno á otro polo, ya impregnada de realidad, ya casi tan pobre y pálida como un concepto. La representación que nosotros llamamos plástica

desciende hacia su punto de origen, es una imaginación *exterior*, hija de la sensación más que del sentimiento, y que tiene necesidad de objetivarse.

Por tanto, sus caracteres generales son fáciles de determinar.

1.º Emplea primero y ante todo las imágenes visuales, después las imágenes motoras, y por último, en la invención práctica, las imágenes táctiles; en suma, los tres grupos de representaciones que presentan en su más alto grado el carácter de exteriorización y de objetivación. La claridad de forma de estos tres grupos arranca de su origen mismo, porque son hijos de sensaciones bien precisas y determinadas en el *espacio*: la vista, el movimiento y el tacto. La imaginación plástica es la que más depende de condiciones especiales, así como su contraria, la imaginación difluente, es la que depende menos, ó se libera más de ellas. Entre dichos elementos, naturalmente objetivos, la imaginación plástica elige los que participan más de este carácter, lo que imprime á sus creaciones cierto aire de realidad y de vida.

2.º Inferioridad del elemento afectivo, que aparece por intermitencias, y se borra ante la impresión sensorial. Esta forma de imaginación creadora, hija predilecta de la sensación, se dirige sobre todo á la sensación, desnuda de esa señal interior que viene del sentimiento, que á veces la acompaña muy superficialmente.

Pero también ocurre que los dos elementos, sensorial y afectivo, sean igualmente poderosos; hay á la vez la visión intensa y plena de la realidad, y la emoción profunda y la sacudida violenta; entonces surgen los imaginativos excepcionales como Schakespeare, Carlyle, Michelet, etc. Es inútil describir esta

forma de imaginación de la cual los críticos han hecho tan excelentes retratos (1); observaremos únicamente que su psicología se reduce á un movimiento unas veces ascendente y otras descendente, entre estos dos extremos: la percepción y la idea. El procedimiento ascendente presta á lo inanimado vida, deseos y pasiones; así Michelet dice: «Los grandes ríos de los Países Bajos, *aburridos* de su largo curso, *mueren* como de *languidez* en el *indiferente* Océano»; y en otra parte, el infolio incunable engendra el libro en octavo, «que á su vez llega á ser padre de libros más manuales y de abreviados folletos, espíritus invisibles que desfilan en la sombra, creando, á ojos vistos del tirano, el verbo de la libertad.»

El procedimiento descendente materializa la abstracción, la concentra y hace de carne y hueso: «La Edad Media parece un triste niño arrancado de las entrañas del catolicismo, nace entre lágrimas, crece entre la oración, los sueños y las angustias del corazón, y muere sin haber acabado nada». Bajo este esplendor de imágenes hay una vuelta momentánea al animismo primitivo.

(1) Así Taine dice de Carlyle: «No puede detenerse en la expresión sencilla y directa; á cada paso recurre á las imágenes, da cuerpo á todas las ideas, tiene necesidad de echar mano de todas las formas; se le ve obsesionado y poseído á menudo por visiones resplandecientes ó lúgubres; en él cada pensamiento es una sacudida; una ola de pasión brumosa é hirviente invade su cerebro, que rebosa y se derrama en un torrente desbordado de imágenes que arrastra toda clase de cieno y de esplendores en su camino; no puede razonar, le es necesario pintar. Apesar del vigor de este esbozo, la lectura de diez páginas del *Sartor resartus* ó de *French Revolution*, enseñan más acerca de la naturaleza de esta imaginación que todos los comentarios posibles.

II

Para un más amplio conocimiento de la imaginación plástica consignaremos sus principales manifestaciones:

1.º Antes de nada, las artes de la forma, donde su necesidad es evidente. El escultor, el pintor y el arquitecto no pueden pasar sin representaciones visuales y tacto-motoras, que son la materia con la cual se desenvuelven sus creaciones. Aun descartando la prueba de esfuerzo que exige una visión interior tan segura y tenaz (retratos hechos de memoria, ó recuerdo exacto de las figuras al cabo de veinte años, como le ocurrió á Gavarni, etc.), (1), y ateniéndonos nada más que á lo ordinario, las artes plásticas piden una imaginación de vidente. Para la mayor parte de los hombres, las imágenes concretas de una figura, de una forma ó de un color quedan con mucha frecuencia vagas y desvanecidas: «rojo, azul, negro, blanco, árbol, animal, cabeza, boca, brazos, etc., no son casi más que palabras, símbolos que expresan una síntesis grosera; por el contrario, para el pintor, las imágenes tienen una precisión muy superior de detalles, y lo que ve en las palabras ó en los objetos reales son hechos analizados y elementos positivos de percepción y movimiento (2)».

El papel de las imágenes tacto-motoras no tiene menos importancia. Muy á menudo se ha citado el caso de escultores que, habiéndose quedado ciegos,

(1) Arréat (*Psychologie du peintre*), menciona muchos ejemplos.

(2) Idem.

han podido esculpir bu tos de una rigurosa semejanza; es una memoria del tacto y del sentido muscular equivalente á la memoria visual de los pintores de retratos ya mencionada. El conocimiento práctico del diseño y del modelado, es decir, de los contornos y del relieve, que resulta de disposiciones naturales ó adquiridas, depende de condiciones cerebrales (el desenvolvimiento de regiones sensorio-motoras determinadas y de sus conexiones) y de condiciones psicológicas, como la adquisición y organización de imágenes apropiadas. "Se aprende á pintar y á esculpir, escribe un pintor contemporáneo, como á coser, á bordar, á cortar, á limar ó á tornejar", en suma, como cualquier oficio manual que exige actos asociados y combinados.

2.º Otra forma de imaginación plástica emplea las palabras como evocadoras de impresiones vivas y claras de visión, de contacto y movimientos: es la forma poética literaria, de la cual se encuentra el tipo acabado en Victor Hugo. Conocido de todos, basta abrir sus obras al azar para asistir á un desfile de imágenes resplandecientes; pero, ¿cuál es su naturaleza? Sus últimos biógrafos, guiados por la psicología contemporánea, han demostrado perfectamente que en ellas pinta siempre visiones y movimientos; es inútil aducir pruebas de ello, algunos hechos tienen un valor más general y esclarecen su psicología; así, se nos dice "que Victor Hugo no dictaba jamás, ni rimaba nunca de memoria, ni componía más que escribiendo, porque estimaba que la escritura tiene su fisonomía y necesitaba *ver las palabras*. Th. Gautier, que le conoció y comprendió tan admirablemente, dice: "Yo también creo que es preciso en la frase un ritmo *ocular*; un libro se escribe para ser

leído y no para ser hablado en voz alta". Y añaden que "Victor Hugo no hablaba sus versos, sino que los escribía y á menudo los ilustraba en el margen, como si tuviera necesidad de fijar la imagen para encontrar la palabra correspondiente (1)".

Después de las representaciones visuales, las de movimiento: el campanario *agujerea* el horizonte, el monte *rasga* la nube, el monte se *levanta* y mira, "los fríos antros *abren* la boca con estupor", el viento *azota* con la cascada el peñasco que llora amargamente, el espino es una planta *exasperada...*, y así sucesivamente.

Un hecho más curioso (del que habremos de anotar la operación inversa en el capítulo siguiente) es la transposición de las sensaciones ó imágenes sonoras, y como tales sin forma ni figura, en imágenes visuales y motoras: "las labores del sonido que el pí-fano *recorta*; la flauta *elevándose* á lo más alto como sobre la columna el frágil capitel". Esta imaginación profundamente plástica es constante consigo misma, refiriéndolo todo, espontánea é inconscientemente, á las determinaciones del espacio.

En literatura, este modo de actividad creadora tan franca, ha encontrado su expresión más completa en los "parnasianos" y sus congéneres, cuya doctrina se resume en esta fórmula: forma impecable é impassibilidad. Teófilo Gautier pretende que "un poeta, digan lo que quieran, es un *obrero*, y no es me-

(1) Para más amplios detalles acerca de este punto, consúltese á Mabileau, *Victor Hugo*. Renbuvier, en el libro que ha consagrado á este poeta sostiene «que, por su aptitud á representarse los hechos con figura, orden ó posición en el espacio, fuera de toda sensación actual», Victor Hugo, habría podido llegar á ser un matemático de primer orden.

nester que tenga más inteligencia que éste y sepa de otra profesión que la suya, porque le perjudicaría. Encuentro perfectamente absurda la manía que se tiene de colocarles sobre un pedestal ideal, porque nada es menos ideal que un poeta... para él las palabras tienen *en sí mismas, aparte del sentido que encierran*, una belleza y un valor propios, como piedras preciosas que no han sido talladas y montadas todavía en brazaletes, collares y sortijas, encanto del inteligente que las mira, y el cual las echa en la pequeña copa donde guarda sus reservas". Si esta declaración, sincera ó no, se toma literalmente, no encuentro diferencia alguna, salvo en la materia empleada, entre la imaginación de este grupo de poetas y la que actúa en las artes mecánicas, porque la inutilidad de una y la utilidad de la otra, es de un carácter ajeno á la invención misma.

3.º En el hormigueante conjunto de mitos y concepciones religiosas que el siglo XIX ha recogido con tanto cuidado, podrían establecerse diversas clasificaciones, según las razas, la materia, el nivel intelectual y, de un modo más artificial pero mejor adaptado á nuestro asunto, según el grado de precisión ó fluidez.

En efecto, dejando á un lado las formas intermedias, pueden repartirse en dos grandes grupos; los unos tienen contornos claros, consistentes, una lógica relativa, y al parecer una historia fija; los otros son vagos, multiformes, incoherentes, contradictorios, sus personajes se transforman unos en otros, las leyendas están entremezcladas y su conjunto es incoherente.

El primer grupo es obra de la imaginación plástica, y á él pertenecen (eliminando las influencias

orientales) los mitos propios de la Grecia cuando, saliendo del período arcaico, alcanzan su constitución definitiva. Se ha sostenido que el carácter plástico de estas concepciones religiosas es un efecto del desenvolvimiento estético: las estatuas, los bajos relieves, la poesía y hasta la pintura han fijado los atributos de los dioses y su historia. Sin negar esta influencia, hay que confesar, no obstante, que no ha sido más que un auxiliar; y á quienes lo duden les recordaremos que los Indos han tenido poemas gigantescos, han cubierto sus templos de esculturas sin número y su mitología fluida es la antítesis de la de los griegos. Entre los pueblos que no han encarnado sus divinidades en ninguna estatua, ni en ninguna figura humana ó animal, encontramos los germanos y los celtas; la mitología de los primeros es clara y bien precisa en sus grandes líneas, y la de los segundos, fugaz é inconsistente, es la desesperación de los eruditos.

Es, pues, cierto que los mitos de forma plástica son el fruto de una cualidad innata del espíritu, de una manera de sentir y de expresar que ha sido preponderante en una raza y en determinado momento de su historia; más breve, una forma de imaginación y, por último, una estructura particular del cerebro.

4.º La manifestación más completa de la imaginación plástica se encuentra en la invención mecánica y de cuanto de ella depende, á consecuencia de la necesidad de las representaciones más exactas de las cualidades y relaciones; pero esta es una forma especial, y como á menudo se ha menospreciado su importancia merece un estudio aparte que la consagraremos en el próximo capítulo quinto.

III

Tales son los rasgos principales de este tipo de imaginación: nitidez en los contornos, en el conjunto y en los detalles; no es idéntica á la forma llamada realista, pues es más comprensiva que ésta y pertenece á un género del cual el "realismo" es una especie. Además, estando este último término destinado por el uso á la creación estética, yo le descarto adrede á fin de tratarle mejor desde un punto de vista general, pues la imaginación estética no tiene ningún carácter esencial y que le sea exclusivamente propio, ni que difiera de las otras formas (científica, mecánica, etc.) más que por los materiales que emplea y el fin que se propone, no por su naturaleza primera.

En suma, la imaginación plástica podría resumirse en la siguiente fórmula: *Claridad en la complejidad*; conservando siempre su sello de origen, es decir, que en el creador y en cuantos están dispuestos á gustarla y comprenderla, tiende á confundirse con la percepción.

¿Sería abusivo considerar como una *variedad* del género un modo de imaginación que podría expresarse en la fórmula: *Claridad en la simplicidad*? Esta es la imaginación árida y racionalista, de la cual se pudiera decir sin calumniarla que es más bien un estado de indigencia imaginativa. Creemos con Fouillée que la mitad de los franceses suministran un buen ejemplo: "El francés, dice, no tiene por lo general imaginación poderosa; su visión interior no alcanza ni la intensidad alucinatoria ni la fantasía exu-

berante del espíritu germano ó anglo-sajón, es más bien una vista intelectual y lejana que una resurrección sensitiva, un contacto y una posesión inmediata de las cosas mismas. Inclínados á deducir y construir, nuestra inteligencia sobresale menos en representarse las cosas reales que en descubrir el encadenamiento de las cosas *posibles* ó necesarias; en otros términos, es una imaginación lógica y combinadora que se complace en lo que se ha llamado el dibujo abstracto de la vida; los Chateaubriand, Hugo, Flaubert y Zola son excepcionales entre nosotros, que razonamos más que imaginamos (1)".

«Su constitución psicológica es reductible á dos elementos: imágenes poco concretas y esquemas que se aproximan á ideas generales; y, para asociarlos, relaciones ante todo racionales, producto de la lógica de la inteligencia más que de la lógica de los sentimientos. Le falta el impulso violento y brusco de las emociones, que da brillantez á las imágenes, las hace surgir y las agrupa en combinaciones imprevistas: Es una forma de invención y construcción obra del razonamiento más que de la imaginación propiamente dicha.

Por lo tanto, ¿no será paradójico incluirla en la imaginación plástica como la especie del género? No tratándose aquí de hacer clasificación alguna, sería ocioso entablar una discusión acerca de este asunto; notemos únicamente las semejanzas y las diferencias: las dos son antes que nada objetivas, la una porque es sensorial, la otra porque es racional; las dos emplean modos de asociación análogos, dependiendo

(1) Fouillée, *Psychologie du peuple français*.

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