
L. S. VIGOSKII

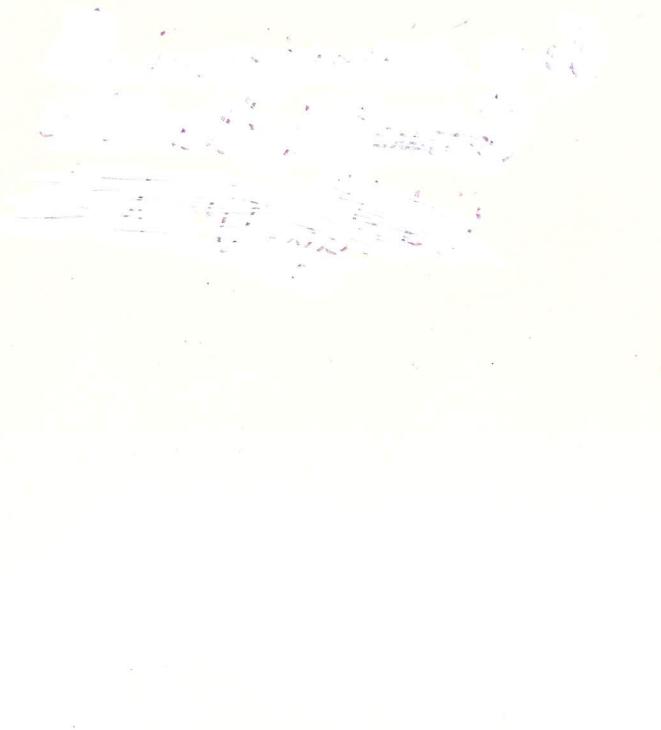
LA IMAGINACIÓN
Y EL ARTE
EN LA INFANCIA

ENSAYO PSICOLÓGICO

Primera edición en Distribuciones Fontamara, S. A.: 1996
Segunda edición: 1997
Tercera edición: 1997

CAPÍTULO I

ARTE E IMAGINACIÓN



Reservados todos los derechos conforme a la ley

© Distribuciones Fontamara, S. A.
Av. Hidalgo No. 47-b, Colonia del Carmen
Deleg. Coyoacán, 04100 México, D. F.
Tels. 659-7117 y 659-7978 Fax 658-4282

ISBN 968-476-258-5

Impreso y hecho en México
Printed and made in México

Llamamos actividad creadora a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan sólo en el propio ser humano. Si nos fijamos en la conducta del hombre, en toda su actividad, percibimos fácilmente que en ella cabe distinguir dos tipos básicos de impulsos. Podría llamarse a uno de ellos reproductor o reproductivo: suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria; su esencia reside en que el hombre reproduce o repite normas de conducta ya creadas y elaboradas o resucita rastros de antiguas impresiones. Cuando recuerdo la casa donde pasé mi infancia o países lejanos que visité hace tiempo estoy reproduciendo huellas de impresiones vividas en la infancia o durante los viajes. Con la misma exactitud, cuando dibujo del natural, escribo o realizo algo con arreglo a una imagen dada, no hago más que reproducir algo que tengo delante o que asimilé o elaboré con anterioridad. Todos estos casos tienen de común que mi actividad no crea nada nuevo, limitándose fundamentalmente a repetir con mayor o menor precisión algo ya existente.

Es fácil comprender la enorme importancia que a lo

largo de la vida del hombre tiene la pervivencia de su experiencia anterior, en qué medida eso le ayuda a conocer el mundo que le rodea, creando y fomentando hábitos permanentes que se repiten en circunstancias idénticas.

Fundamento orgánico de esta actividad reproductora o memorizadora es la plasticidad de nuestra sustancia nerviosa, entendiendo por plasticidad la propiedad de una sustancia para adaptarse y conservar las huellas de sus cambios. Desde este punto de vista diremos que la cera es más plástica que el agua o que el hierro porque se adapta a los cambios mejor que el hierro y conserva mejor que el agua la huella de estos cambios. Sólo ambas propiedades en su conjunto crean la plasticidad de nuestra sustancia nerviosa. Nuestro cerebro y nuestros nervios, poseedores de enorme plasticidad, modifican fácilmente su finísima estructura bajo la influencia de diversas presiones, manteniendo la huella de estas modificaciones si las presiones son suficientemente fuertes o se repiten con suficiente frecuencia. Sucede en el cerebro algo parecido a lo que pasa en una hoja de papel si la doblamos por la mitad: en el lugar de la doblez queda una raya como fruto del cambio realizado; raya que propicia la reiteración posterior de ese mismo cambio. Bastará con soplar el papel para que vuelva a doblarse por la misma raya.

Lo mismo ocurre con la huella que deja la rueda sobre la tierra blanda: se forma una rodada que fija los cambios producidos por la rueda al pasar y que sirve para facilitar su paso en el futuro. De igual modo las excitaciones fuertes o frecuentemente repetidas abren en nuestro cerebro senderos semejantes.

Resulta pues que nuestro cerebro constituye el órgano que conserva experiencias vividas y facilita su reiteración. Pero si su actividad sólo se limitase a conservar experiencias anteriores, el hombre sería un ser capaz de ajustarse a las condiciones establecidas del medio que le rodea. Cualquier cambio nuevo, inesperado, en ese medio am-

biente que no se hubiese producido con anterioridad en la experiencia vivida no podría despertar en el hombre la debida reacción adaptadora. Junto a esta función mantenadora de experiencias pasadas, el cerebro posee otra función no menos básica.

Además de la actividad reproductora es fácil advertir en el hombre otra actividad que combina y crea. Cuando imaginamos cuadros del futuro, por ejemplo la vida humana en el socialismo, o cuando pensamos en episodios antiquísimos de la vida y la lucha del hombre prehistórico, no nos limitamos a reproducir impresiones vividas por nosotros mismos. No nos limitamos a reavivar huellas de pretéritas excitaciones llegadas a nuestro cerebro, nunca hemos visto nada de ese pasado ni de ese futuro, y sin embargo podemos imaginarlo, podemos formarnos una idea, una imagen.

Toda actividad humana que no se limite a reproducir hechos o impresiones vividas, sino que cree nuevas imágenes, nuevas acciones, pertenece a esta segunda función creadora o combinadora. El cerebro no se limita a ser un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, es también un órgano combinador, creador, capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos. Si la actividad del hombre se redujera a repetir el pasado, el hombre sería un ser vuelto exclusivamente hacia el ayer e incapaz de adaptarse al mañana diferente. Es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica su presente.

La psicología llama imaginación o fantasía a esta actividad creadora del cerebro humano basada en la combinación, dando a estas palabras, imaginación y fantasía, un sentido distinto al que científicamente les corresponde. En su acepción vulgar suele entenderse por imaginación o fantasía a lo irreal, a lo que no se ajusta a la realidad y que, por lo tanto, carece de valor práctico. Pero, a fin de

cuentas, la imaginación, como base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural posibilitando la creación artística, científica y técnica. En este sentido, absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, todo ello es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación.

«Todo descubrimiento —dice Ribeau— grande o pequeño, antes de realizarse en la práctica y consolidarse, estuvo unido en la imaginación como una estructura erigida en la mente mediante nuevas combinaciones o correlaciones,

... Se ignora quién hizo la gran mayoría de los descubrimientos; sólo se conservan unos pocos nombres de grandes inventores. La imaginación siempre queda, por supuesto, cualquiera que sea el modo como se presente: en personalidades aisladas o en la colectividad. Para que el arado, que no era al principio más que un simple trozo de madera con la punta endurecida al fuego, se convirtiese de tan simple instrumento manual en lo que es ahora después de una larga serie de cambios descritos en obras especiales ¿quién sabe cuánta imaginación se habrá volcado en ello? De modo análogo, la débil llama de la astilla de madera resinosa, burda antorcha primitiva, nos lleva a través de larga serie de inventos hasta la iluminación por gas y por electricidad. Todos los objetos de la vida diaria, sin excluir los más simples y habituales, viene a ser algo así como *fantasía cristalizada*.»

De esto se desprende fácilmente que nuestra habitual representación de la creación no encuadra plenamente con el sentido científico de la palabra. Para el vulgo la creación es privativa de unos cuantos seres selectos, genios, talentos, autores de grandes obras de arte, de magnos descubrimientos científicos o de importantes perfeccionamientos tecnológicos. Estamos de acuerdo en reconocer, y conocemos con facilidad la creación en la

obra de un Tolstoi, de un Edison, de un Darwin, pero nos inclinamos a admitir que esa creación no existe en la vida del hombre del pueblo.

Pero, como ya hemos indicado, semejante concepto es totalmente injusto. Un gran sabio ruso decía que así como la electricidad se manifiesta y actúa no sólo en la magnificencia de la tempestad y en la cegadora chispa del rayo sino también en la lamparilla de una linterna de bolsillo, del mismo modo existe creación no sólo allí donde da origen a los acontecimientos históricos, sino también donde el ser humano imagina, combina, modifica y crea algo nuevo, por insignificante que esta novedad parezca al compararse con las realizaciones de los grandes genios. Si agregamos a esto la existencia de la creación colectiva que agrupa todas esas aportaciones insignificantes de por sí de la creación individual, comprenderemos cuán inmensa es la parte que de todo lo creado por el género humano corresponde precisamente a la creación anónima colectiva de inventores anónimos.

Se desconoce el nombre de los autores de la gran mayoría de los descubrimientos, como justamente ha advertido Ribaud, y la comprensión científica de esta cuestión nos hace ver en la función creadora más bien una regla que una excepción. Ciertamente que las cotas más elevadas de la creación son, hoy por hoy, sólo accesibles para un puñado de grandes genios de la humanidad, pero en la vida que nos rodea cada día existen todas las premisas necesarias para crear y todo lo que excede del marco de la rutina encerrando siquiera una mínima partícula de novedad tiene su origen en el proceso creador del ser humano.

Si entendemos de este modo la creación, vemos fácilmente que los procesos creadores se advierten ya con todo su vigor desde la más tierna infancia. Entre las cuestiones más importantes de la psicología infantil y de la pedagogía figura la de la capacidad creadora en los niños, la del fomento de esta capacidad y su importancia

para el desarrollo general y de la madurez del niño. Desde los primeros años de su infancia encontramos procesos creadores que se reflejan, sobre todo, en sus juegos. El niño que cabalga sobre un palo y se imagina que monta a caballo, la niña que juega con su muñeca y se cree madre, los niños que juegan a los ladrones, a los soldados, a los marineros, todos ellos muestran en sus juegos ejemplos de la más auténtica y verdadera creación. Verdad es que, en sus juegos, reproducen mucho de lo que ven, pero bien sabido es el inmenso papel que pertenece a la imitación en los juegos infantiles. Son éstos con frecuencia mero reflejo de lo que ven y oyen de los mayores, pero tales elementos de experiencia ajena no son nunca llevados por los niños a sus juegos como eran en la realidad. No se limitan en sus juegos a recordar experiencias vividas, sino que las reelaboran creadoramente, combinándolas entre sí y edificando con ellas nuevas realidades acordes con sus aficiones y necesidades. El afán que sienten de fantasear las cosas es reflejo de su actividad imaginativa, como en los juegos.

Cuenta Ribaud que cuando un niño de tres años y medio vió a un cojo en la calle, dijo a su mamá: —«¡Mira mamá, qué pierna tiene ese pobre hombre!»

Luego empieza a novelar: «cabalgaba en un caballo de gran alzada, se cayó sobre un peñasco rompiéndose un pie: hay que encontrar unos polvos para curarle.»

En este caso se ve muy claramente la actividad combinada de la imaginación. Ante nosotros, la situación creada por el niño conocía, de su experiencia anterior todos los elementos de su fabulación: de otro modo no los habría podido inventar; pero la combinación de estos elementos constituye algo nuevo, creador, que pertenece al niño, sin que sea mera repetición de cosas vistas u oídas. Esta facultad de componer un edificio con esos elementos, de combinar lo antiguo con lo nuevo, sienta las bases de la creación.

Con toda razón muchos autores afirman que ya en los

juegos de algunos animales cabe observar raíces de esa combinación creadora. El juego del animal es también, con frecuencia, producto de la imaginación dinámica, pero estos embriones de imaginación creadora en los animales no pueden lograr, dadas las condiciones de su existencia, un desarrollo firme y estable, y sólo el hombre ha podido elevar esta forma de actividad hasta su actual altura.

CAPÍTULO II

IMAGINACIÓN Y REALIDAD

Cabe, sin embargo, preguntar: ¿cómo se produce esta actividad combinadora creadora? ¿De dónde surge, a qué está condicionada y a qué leyes se supedita en su desarrollo? El análisis psicológico de esta actividad pone de relieve su enorme complejidad. No aparece repentinamente, sino con lentitud y gradualmente, ascendiendo desde formas elementales y simples a otras más complicadas, en cada escalón de su crecimiento adquiere su propia expresión, a cada período infantil corresponde su propia forma de creación. Más adelante no se comporta en la conducta del hombre, sino que se mantiene en dependencia inmediata de otras formas de nuestra actividad y, especialmente, de la experiencia acumulada.

Para mejor comprender el mecanismo psicológico de la imaginación y de la actividad creadora con ella relacionada conviene empezar explicando la vinculación existente entre la fantasía y la realidad en la conducta humana. Advertimos ya de lo erróneo del criterio vulgar que traza una frontera impenetrable entre fantasía y realidad. Trataremos ahora de mostrar las cuatro formas básicas que ligan la actividad imaginadora con la realidad, ya que su comprensión nos permitirá ver en la imaginación no un divertimiento caprichoso del cerebro, algo prendido del aire, sino como una función vitalmente necesaria.

La primera forma de vinculación de fantasía y realidad consiste en que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre. Sería un milagro que la imaginación pudiese crear algo de la nada, o dispusiera de otra fuente de conocimiento distinta de la experiencia pasada. Sólo ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían suponer a los frutos de la fantasía un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior.

En tales conceptos, los dioses o los espíritus imbuyen sueños a los hombres, prestan a los poetas contenido para sus obras, dictan a los legisladores los diez mandamientos. El análisis científico de las elucubraciones más fantásticas y alejadas de la realidad, como por ejemplo, los mitos, los cuentos, las leyendas, los sueños, etc., nos convencen de que las mayores fantasías no son más que nuevas combinaciones de los mismos elementos tomados, a fin de cuentas, de la realidad, sometidos simplemente a modificaciones o reelaboraciones en nuestra imaginación.

Cabañas sobre patas de gallina no existen más que en los cuentos, pero elementos integrantes de esta imagen legendaria están tomados de la experiencia humana y sólo en su combinación interviene la fantasía, es decir, que su construcción no responde a la realidad. Veamos, por ejemplo, esta imagen escrita por Pushkin del mundo irreal: «En el calvero del bosque verdea el roble ceñido de dorada cadena que ronda el gato sabio de noche y de día: tira a derecha, canta una canción, tira a izquierda, cuenta un cuento. Es prodigioso: allí retozan los elfos mientras las sirenas reposan en las ramas; allí en ocultos senderos hay huellas de fieras desconocidas; allí se alza, sin puertas ni ventanas, la cabaña sobre patas de gallina».

Se puede seguir todo este relato palabra por palabra y comprobar que lo fantástico en él es sólo la combinación de los elementos, pero que éstos han sido tomados de la realidad. El roble, la cadena dorada, el gato, la canción, todo ello existe en la realidad, y sólo la imagen del gato

sabio rondando la cadena dorada y contando cuentos, sólo la combinación de estos elementos es fantasía. Por lo que se refiere a las imágenes irreales que siguen luego: los elfos, las sirenas, la cabaña sobre patas de gallina, representan simplemente una compleja combinación de ciertos elementos que brinda la realidad. Por ejemplo, en la imagen de la sirena se mezclan la imagen de la mujer con la del pájaro que posa en las ramas de los árboles; en la mágica cabaña se entremezclan la imagen de las patas de gallina con la de una choza, etc., etc.

De este modo, la fantasía construye siempre con materiales tomados del mundo real. Ciertamente, como puede verse del fragmento citado, la imaginación puede crear nuevos grados de combinaciones, mezclando primera mente elementos reales (el gato, la cadena, el roble), combinando después imágenes de fantasía (la sirena, los elfos) y así sucesivamente. Pero los últimos elementos que integran las imágenes más alejadas de la realidad, aún estos últimos elementos, constituyen siempre impresiones de la realidad.

En ello encontramos la primera y principal ley a que se subordina la función imaginativa. Podría formularse así: la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia es el material con el que erige sus edificios la fantasía. Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. Por eso, la imaginación del niño es más pobre que la del adulto, por ser menor su experiencia.

Si examinamos la historia de los grandes descubrimientos, de los mayores inventos, podremos comprobar que casi siempre surgieron en base a enormes experiencias previamente acumuladas. Precisamente toda fantasía parte de esta experiencia acumulada: cuanto más rica sea esta experiencia, a igualdad de las restantes circunstancias, más abundante deberá ser la fantasía.

Después del momento de acumulación de experiencia «empieza —al decir de Ribaud— el período de maduración o decantación (incubación). En Newton duró 17 años y, en el momento en que estableció definitivamente sus cálculos y descubrimientos, estaba invadido de una emoción tan fuerte que hubo de dejar a otro el cuidado de terminar sus cálculos. El matemático Hamilton nos ha dicho que su método de los “cuaterniones” surgió totalmente listo en su mente cuando se encontraba en el puente de Dublín: “En aquel instante obtuve el fruto de 15 años de esfuerzos”. Darwin recogió datos a lo largo de sus viajes, observó largamente animales y plantas y más tarde, la lectura de un libro de Malthus caído casualmente en sus manos le asombró ajustando definitivamente su doctrina. Ejemplos similares pueden encontrarse también en creaciones literarias y artísticas.»

De aquí la conclusión pedagógica sobre la necesidad de ampliar la experiencia del niño si queremos proporcionarle base suficientemente sólida para su actividad creadora. Cuanto más vea, oiga y experimente, cuanto más aprenda y asimile, cuantos más elementos reales disponga en su experiencia, tanto más considerable y productiva será, a igualdad de las restantes circunstancias, la actividad de su imaginación.

De esta primera forma de unión de fantasía y realidad se deduce fácilmente cuán falso es contraponerlas entre sí. La función combinadora de nuestro cerebro resulta que no constituye algo absolutamente nuevo en comparación con su función conservadora, sino que no es otra cosa que su ulterior complejidad. La fantasía no está contrapuesta a la memoria, sino que se apoya en ella y dispone sus datos en nuevas y nuevas combinaciones. La actividad combinadora del cerebro se basa, a fin de cuentas, en que el cerebro conserva huellas de las excitaciones precedentes y todo lo nuevo de esta función se reduce sencillamente a que, disponiendo de las huellas de dichas excitaciones, el cerebro las combina en posiciones

distintas a las que se encontraban en la realidad.

La segunda de las formas en que se vinculan fantasía y realidad es ya más complicada y distinta, no se realiza entre elementos de construcción fantástica y la realidad, sino entre productos preparados de la fantasía y determinados fenómenos complejos de la realidad. Cuando yo, basándome en los estudios y relatos de los historiadores, de los viajeros, me imagino el cuadro de la Gran Revolución francesa o del desierto del Sahara, tanto en un caso como en otro el panorama es fruto de la función creadora de la imaginación. No se limita ésta a reproducir lo que asimilé de pasadas experiencias, sino que partiendo de ellas, crea nuevas combinaciones.

En este sentido se subordina plenamente a la primera de las leyes antes descrita. Y estos frutos de la imaginación se integran de elementos elaborados y modificados de la realidad, siendo necesario disponer de enormes reservas de experiencia acumulada para poder construir con estos elementos tales imágenes. Si no poseyese imágenes de la sequía, de los arenales, de espacios inmensos, de animales que habitan los desiertos, no podría en forma alguna crear la imagen de estos desiertos. Si no tuviese múltiples imágenes históricas no podría tampoco imaginar el cuadro de la revolución francesa.

En esto se manifiesta con extrema claridad la dependencia de la imaginación respecto a las experiencias anteriores. Pero junto con ello, en estas creaciones de la fantasía hay algo nuevo que las diferencia muy sustancialmente del fragmento de Pushkin antes analizado. Tanto el cuadro del calvero del bosque con el gato sabio, como el cuadro del desierto africano, donde nunca estuve, la esencia de la construcción idéntica de la imagen reside en la combinación por la fantasía de elementos de la realidad. Pero el fruto de la imaginación, la propia combinación de estos elementos, en uno de los casos es irreal (cuento), mientras que en el otro caso la propia vinculación de los elementos, el producto mismo de la fantasía, y

no solamente estos elementos, corresponde con algún fenómeno real. Es precisamente esta vinculación del producto terminal de la imaginación con unos o con otros fenómenos reales lo que constituye esta segunda forma, más elevada, de enlace de la fantasía con la realidad.

Semejante forma de enlace sólo es posible gracias a la experiencia ajena o social. Si nadie hubiera visto ni descrito el desierto africano ni la Revolución francesa, sería absolutamente imposible hacerse una idea clara de ambas. Sólo porque mi imaginación trabaja en ambos casos no libremente, sino guiada por experiencias ajenas, como dirigida por otros, sólo gracias a ello puede lograrse el resultado obtenido en el caso presente, en que el producto de la fantasía concuerde con la realidad.

En tal sentido la imaginación adquiere una función de suma importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en medio de ampliar la experiencia del hombre que, al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que puede alejarse mucho de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias históricas o sociales ajenas. En esta forma, la imaginación constituye una condición absolutamente necesaria para casi toda función cerebral del ser humano. Cuando leemos los periódicos y nos enteramos de miles de acontecimientos que no hemos podido presenciar personalmente, cuando de niños estudiamos la geografía o la historia, cuando conocemos por carta lo que sucede a otra persona, en todos estos casos nuestra fantasía ayuda a nuestra experiencia.

Resulta así una dependencia doble y recíproca entre realidad y experiencia. Si en el primer caso la imaginación se apoya en la experiencia, en el segundo caso es la experiencia la que se apoya en la fantasía.

La tercera de las formas de vinculación entre la función

imaginativa y la realidad es el enlace emocional, que se manifiesta de dos maneras: por una parte todo sentimiento, toda emoción tiende a manifestarse en determinadas imágenes concordantes con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas, imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos dominase en aquel instante. Bien sabido es que cuando estamos alegres vemos con ojos totalmente distintos de cuando estamos tristes. Los psicólogos han advertido hace mucho tiempo el hecho de que todo sentimiento posee además de la manifestación externa, corpórea, una expresión interna manifestada en la selección de pensamientos, imágenes e impresiones. Los psicólogos han designado a este fenómeno con el nombre de ley de la doble expresión de los sentimientos. Así, por ejemplo, el miedo no se manifiesta sólo en la palidez, en el temblor, en la sequedad de garganta, en la respiración entrecortada y los latidos del corazón, sino también además en que todas las impresiones que entonces recibe el hombre, todos los pensamientos que vienen a su cabeza suelen estar teñidos del sentimiento que le domina. Cuando reza el refrán que el cuervo asustado se espanta de las ramas, tiene en cuenta precisamente este influjo de nuestro sentimiento al matizar la percepción de los objetos externos. Del mismo modo como los hombres aprendieron hace mucho tiempo a manifestar mediante expresiones externas su estado interior del ánimo, también las imágenes de la fantasía sirven de expresión interna para nuestros sentimientos. El hombre simboliza con el color negro al dolor, al luto, con el blanco a la alegría, con el azul la calma, la insurrección con el rojo. Las imágenes de la fantasía prestan también lenguaje interior a nuestros sentimientos seleccionando determinados elementos de la realidad y combinándolos en tal manera que responda a nuestro estado interior del ánimo y no a la lógica exterior de estas propias imágenes.

Esta influencia del factor emocional en las combina-

ciones de la fantasía, es conocida por los psicólogos con el nombre de ley del signo emocional común, es decir, que todo lo que nos causa un efecto emocional coincidente tienden a unirse entre sí pese a que no se vea entre ellos semejanza alguna ni exterior ni interior. Resulta combinación de imágenes basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional aglutinante de los elementos heterogéneos que se vinculan.

Ribaud afirma que «las representaciones acompañadas de una misma reacción afectiva se asocian ulteriormente entre sí, la semejanza afectiva une y cementa entre sí representaciones divergentes. Esto se diferencia de las asociaciones por similitud, que consisten en reiterar la experiencia, y de las asociaciones por coincidencia en sentido intelectual. Las imágenes se combinan recíprocamente no porque hayan sido dadas juntas con anterioridad, no porque advirtamos entre ellas relaciones de semejanza, sino porque poseen un tono afectivo común. Alegría, pesar, amor, odio, admiración, aburrimiento, orgullo, cansancio, etc., pueden servir de centro de atracción agrupante de representaciones o acontecimientos carentes de vínculos racionales entre sí, pero que responden a un mismo signo emocional, a una misma señal: por ejemplo jubiloso, triste, erótico, etc. Esta forma de asociación suele encontrarse con frecuencia en los sueños, en las ilusiones, o sea, en estados del espíritu en que la imaginación vuela con entera libertad y trabaja sin regla ni concierto. Se comprende fácilmente que esta influencia implícita o explícita del factor emocional debe propiciar el surgimiento de agrupaciones totalmente inesperadas y brinda campo casi ilimitado para nuevas combinaciones, ya que el número de imágenes que poseen un sello emocional idéntico, es muy grande».

Como ejemplo, muy sencillo, de esta combinación de imágenes poseedoras de un signo emocional común, podrían citarse casos corrientes de acercamiento de dos impresiones cualesquiera que no tienen entre sí absoluta-

mente nada excepto que despiertan en nosotros estados de ánimo coincidentes. Cuando decimos que el color azul es frío y caliente el rojo estamos acercando los conceptos de rojo y azul en la sola base de que despiertan en nosotros estados de ánimo coincidentes. Es fácil comprender que la fantasía, movida por factor emocional tal como la lógica interna de los sentimientos aparecerá como el aspecto más interno, más subjetivo, de la imaginación.

Pero existe además una vinculación recíproca entre imaginación y emoción. Si en el primero de los casos antes descritos los sentimientos influyen en la imaginación, en el otro caso, por el contrario, es la imaginación la que influye en los sentimientos. Podría designarse este fenómeno con el nombre de ley de la representación emocional de la realidad, cuya esencia formula Ribaud así:

«Todas las formas de la representación creadora encierran en sí elementos afectivos». Esto significa que todo lo que edifice la fantasía influye recíprocamente en nuestros sentimientos, y aunque ese edificio no concuerde, de por sí, con la realidad, todos los sentimientos que provoque son reales, efectivamente vividos por el hombre que los experimenta. Imaginémonos un simple caso de ilusión: al entrar a oscuras en su habitación el niño se imagina que un vestidito que cuelga es un hombre extraño o un bandido que penetró ocultamente en la casa. La imagen del bandido, fruto de la fantasía del niño, es irreal, pero el miedo que siente, su espanto, son completamente efectivos y reales para el niño que los experimenta. Algo semejante sucede también con cualquier representación por fantástica que sea y, esta ley psicológica debe explicarnos claramente por qué causan en nosotros impresión tan honda las obras de arte creadas por la fantasía de sus autores.

Los padecimientos y la suerte de personajes imaginarios, sus penas y alegrías nos emocionan contagiosamente

pese a que sabemos bien que no son sucesos reales, sino elucubraciones de la fantasía. Y esto se debe a que las emociones que se nos contagian de las páginas de un libro o de la escena de un teatro a través de imágenes artísticas hijas de la fantasía, esas emociones son por completo reales y las sufrimos en verdad, seria y honda-mente. Con frecuencia, una simple combinación de im- presiones externas como, por ejemplo, una obra musical, despierta en el que la escucha todo un complejo universo de sentimientos y emociones. La base psicológica del arte musical reside precisamente en extender y ahondar los sentimientos, en reelaborarlos de modo creador.

Resta aún hablar de la cuarta y última forma de relación entre la fantasía y la realidad. Esta última forma vincula- da estrechamente por un lado a la que acabamos de describir, pero por otro lado se diferencia sustancial- mente de la misma. Consiste su esencia en que el edificio erigido por la fantasía puede representar algo comple- tamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún otro objeto real; pero al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen «cristalizada», convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos.

Tales imágenes cobran realidad. Pueden servir de ejemplo de esta cristalización o materialización de las imágenes cualquier aditamento técnico, cualquier máqui- na o instrumento. Fruto de la imaginación combinadora del hombre, no se ajustan a ningún modelo existente en la naturaleza, pero emanan la más convincente realidad, el vínculo práctico con la realidad porque, al materiali- zarse cobran tanta realidad como los demás objetos y ejercen su influencia en el universo real que nos rodea.

Estos frutos de la imaginación han atravesado muy larga historia que convendría acaso resumir en breve esquema: cabe decir que han descrito un círculo en su desarrollo. Los elementos que entran en su composición

son tomados de la realidad por el hombre, dentro del cual, en su pensamiento, sufrieron compleja reelaboración convirtiéndose en producto de su imaginación. Por últi- mo, materializándose, volvieron a la realidad, pero tra- yendo ya consigo una fuerza activa, nueva, capaz de modi- ficar esa misma realidad, cerrándose de este modo el círculo de la actividad creadora de la imaginación humana.

No sería acertado suponer que sólo en la esfera de la técnica, en el campo de la influencia práctica en la natu- raleza pude la imaginación describir ese círculo comple- to. También, en la representación emocional, o sea, en la representación subjetiva, es posible describir círculo tan completo, como no es difícil observar.

Sucede que precisamente cuando nos encontramos ante un círculo completo trazado por la imaginación, ambos factores, el intelectual y el emocional, resultan por igual necesarios para el acto creador. Sentimiento y pensa- miento mueven la creación humana. Ribaud decía que «toda idea dominante se apoya en alguna necesidad, anhelo o deseo, es decir, algún elemento afectivo, porque sería absurdo creer en la permanencia de cualquier idea que se encontrase supuestamente en estado meramente intelectual en toda su sequedad y frialdad. Todo senti- miento o emoción dominante debe concentrarse en idea o imagen que le preste sustancia, sistema sin el cual queda- ría en estado nebuloso... Vemos así que ambos términos: pensamiento dominante y emoción dominante, son casi equivalentes entre sí, encerrando el uno y el otro dos elementos inseparables, e indican sólo el predominio del uno o del otro».

Es lo más fácil convencerse de esto en el ejemplo de la imaginación artística. En realidad ¿para qué se necesita la obra de arte? ¿No influye acaso en nuestro mundo interior, en nuestras ideas y en nuestros sentimientos del mismo modo que el instrumento técnico en el mundo exterior, en el mundo de la naturaleza? Veamos un senci-

llísimo ejemplo que nos permita comprender claramente en la forma más elemental el influjo de la fantasía artística. Este ejemplo está tomado de la novela de Pushkin «La hija del capitán», en que se relata el encuentro de Pugachov con el protagonista de la novela Griniov. Griniov era un oficial que, hecho prisionero por Pugachov, trata de convencer a éste de que deje a sus compañeros y se acoja al perdón de la emperatriz. El no puede comprender qué es lo que anima a Pugachov.

«Pugachov sonríe amargamente:

—No, —responde—, es tarde para que me arrepienta. No habría perdón para mí. Seguiré como empecé. ¿Quién sabe? ¡A lo mejor resulta! ¡No llegó a reinar en Moscú Grishka Otrepiev?

—Escucha —dijo Pugachov con énfasis salvaje—. Voy a contarte un cuento que, en mi infancia, me contaba una vieja kalmika. Una vez el águila preguntó al cuervo: “Dime, pájaro cuervo, ¿cómo es que tú vives trescientos años y yo tan sólo treinta y tres?” “Eso es amiguito —respondió el cuervo— porque tú bebes sangre viva y yo me alimento de cadáveres”. El águila quedó pensativa: probaré a comer así también. Está bien. Emprendieron el vuelo el águila y el cuervo, divisaron un caballejo muerto. Descendieron sobre él, el cuervo empezó a picar y tragarse. El águila dió un picotazo, otro, agitó las alas y dijo al cuervo: «No, hermano cuervo, mejor que trescientos años comiendo basura es hartarse una vez de sangre caliente y luego ¡Dios dirá!» ¿Cuál es la moraleja del cuento de la kalmika?

El cuento de Pugachov es fruto de la imaginación, diríase, de la imaginación totalmente desvinculada de la realidad. Sólo en la mente de la anciana kalmika podían conversar el águila y el cuervo. Pero no es difícil advertir que en otro sentido esta fantástica construcción parte inmediatamente de la realidad e influye directamente sobre ella, pero no desde fuera, sino desde dentro, en el mundo de los pensamientos, los conceptos y los senti-

mientos del hombre. De tales obras suele decirse que son fuertes no por su fuerza exterior sino por la verdad interna. Es fácil advertir que en las imágenes del águila y del cuervo mostraba Pushkin dos actitudes diversas frente al mundo y, lo que no podría comprenderse del frío y escueto diálogo, la diferencia entre el punto de vista del indiferente y el criterio del rebelde, diferencia ésta que con toda claridad y con fuerza enorme de sentimientos grabó a través del cuento en la mente del narrador.

El cuento ayuda a explicar complejas relaciones prácticas; sus imágenes iluminan el problema vital y, lo que no podría hacer la fría prosa hízolo el cuento con su lenguaje figurado y emocional. Por eso tenía razón Pushkin cuando decía que el verso puede golpear el corazón con una fuerza increíble y en otra poesía vuelve a hablar de la realidad del sufrimiento emocional causado por una figuración: «Sobre la figuración derramo mis lágrimas».

Basta recordar el influjo que sobre la conciencia social causan las obras de arte para cerciorarse de que en ello la imaginación describe un círculo tan cerrado como cuando se materializa en un instrumento de trabajo. Gogol escribió «El Inspector», los artistas lo representaron en el teatro, autor y actores crearon una obra de la fantasía, pero la obra, al representarse en escena puso al desnudo con tal claridad los horrores de la Rusia de entonces, ridiculizó tan vigorosamente las columnas sobre las que se erigía aquella vida y que parecían incombustibles, que todos los presentes, hasta el mismo zar que asistió al estreno de la obra comprendieron y él más que nadie, que la comedia encerraba una enorme amenaza para todo el régimen que representaba.

«A todos nos alcanzó hoy, y a mí más que a nadie» —exclamó Nicolás el día del estreno—.

Las obras de arte pueden ejercer una influencia tan enorme en la conciencia social gracias a su lógica interna. El autor de cualquier obra de arte, al igual que Pugachov

no combina en vano, sin sentido, las imágenes de la fantasía, amontonándolas arbitrariamente unas sobre otras, de modo casual como en los sueños o en los delirios insensatos. Por el contrario, siguen su lógica interna de las imágenes que desarrollan, y esta lógica interna viene condicionada por el vínculo que establece la obra entre su propio mundo y el mundo exterior. En el cuento del águila y el cuervo las imágenes están dispuestas y combinadas con arreglo a las leyes de la lógica de aquellas dos fuerzas encarnadas en las personas de Griniov y Pugachov. Ejemplo altamente curioso del círculo completo que cierran las obras de arte ofrece en sus confesiones Leon Tolstoy al relatar cómo surgió la imagen de Natasha en su novela «La guerra y la paz».

«Yo tomé a Tania, —decía— la mezclé con Sonia, y salió Natasha».

Tania y Sonia, su nuera y su esposa, eran dos mujeres reales, de cuya combinación surgió la imagen artística. Estos elementos tomados de la realidad se van combinando luego, no a libre capricho del autor, sino según la lógica interna de la imagen artística. En cierta ocasión una lectora dijo a Tolstoy que había procedido muy cruelmente con Ana Karénina, la protagonista de una de sus novelas, al hacerla que se arrojase bajo las ruedas del tren. Tolstoy dijo:

«Esto me hace recordar lo sucedido con Pushkin, cuando en cierta ocasión dijo a uno de sus amigos:

—Imagínate la broma que me ha gastado Tatiana al casarse. Yo nunca lo hubiera esperado de ella.

Lo mismo puedo decir yo de Ana Karénina. En general, los héroes y las heroínas hacen a veces cosas que yo no hubiera querido. Ellos hacen lo que deberían hacer en la vida real y como sucede en la vida real, no como a mí se me antoje».

Confesiones análogas podemos encontrar en toda una serie de artistas que destacan esa misma lógica interna que rige la edificación de la imagen artística. En magnífi-

co ejemplo expresó Vundt esta lógica de la fantasía al decir que la idea del matrimonio puede traer a colación la idea del entierro (unión y separación del novio y de la novia), pero en ningún modo la idea del dolor de muelas.

Así, en las obras artísticas podemos encontrar con frecuencia unidos rasgos alejados sin vinculación exterior, pero nunca ajenos entre sí como la idea del dolor de muelas y la del matrimonio, sino unidos por su lógica interna.