

MORFOGENESIS DE LAS IMAGENES ESTETICAS

por JORGE BERISTAYN

“La intuición da la mera individualidad; el pensamiento se dirige a lo universal...”—Husserl.

Quienes sigan de cerca la orientación de la estética moderna no se extrañarán que con la transformación realizada en casi todos los dominios de la vida comprendamos que para esta disciplina el idealismo dogmático y la especulación metafísica han debido ceder su imperio a la investigación empírica y realista; no para imitar la marcha que en el orden literario se inició con la mutación que va de Goethe a Tolstoy, pasando por Zola, sino para conectar mejor lo inexperimentable por principio con la realidad tangible.

De ahí que haya relegado a segundo plano la especulación pura, por muy tentadoras que sean las inferencias que se obtienen en la esfera de la metafísica. He preferido adentrarme en la investigación de los fenómenos del arte con el auxilio de las ciencias naturales y de la lógica fenomenológica, a pesar de que, según W. James, “los hombres aficionados por temperamento a los hechos... son mirados con desfianza”, y si alguna vez vuelvo la cabeza hacia lo que “ofrece la filosofía del idealismo reinante” sólo pido a los elementos no me trastroquen en estatua de sal por parecer sincrético.

El propósito de este ensayo va dirigido a exponer la intervención de las imágenes en la morfogénesis de la creación estética.

La estética moderna no puede detenerse a considerar puntos de vista de quienes, ignorando la técnica del arte (Vischer recomendó a Kostling la parte musical de su estética), entretienen sus ocios o dan rienda a vivencias de auto-satisfacción (cuando no

se trata de una vocación frustrada), con verbalismos sincategóremáticos con los que se expone a los aficionados a las cosas del arte y a los estudiantes a vagar como fantasmas sin aparente finalidad.

También causa asombro que coincidiendo con el mejoramiento de los métodos en la investigación estética hayan hecho su aparición teorías tendientes a escindir la obra de arte de la sensibilidad. Bajo las apariencias más vistosas y preconizadas por figuras literarias a las cuales se les ha acordado liberalmente prestigio mundial, tendencias especiosas inciden en la cosmovisión del arte actual, propugnando abstracciones sofísticas que, muy a pesar de sus autores, en definitiva están nutridas y conformadas por el mundo fenómeno, en la misma medida que este mundo sustentó los fundamentos del arte de Aurignac o el del horizonte ático. Luégo se habla de la deshumanización del arte.

Las abstracciones en la esfera estética poseen un contenido utópico que sospecho trasciende de la incapacidad de sus autores para crear algo duradero cuando no son producto de la lógica por analogía; de todas maneras, jamás permitirán a un plástico trasponer los dictados de sus limitaciones intuicionales. El mundo real, el mundo fenómeno, ese mundo que se presenta al hombre, cualquiera sea su tensión espiritual o su capacidad, más el monto de sus informaciones, es la fuente de nuestra senso-percepción, que en definitiva es el sillar de toda representación y teleológicamente, el arte.

No es ninguna novedad que se trate de ahondar en los hechos de la esfera del arte para hallar fórmulas sistemáticas que nos permitan una explicación gnoseológica de la creación estética. Son particularmente interesantes los estudios realizados por Luca Pacioli di Borgo a fines del siglo XV y los más conocidos de Leonardo de Vinci y Alberto Durero sobre las proporciones en la naturaleza y el arte.

Semejante afán, que ha tenido períodos de recrudescimiento que luégo eran abandonados por el limitado avance de la ciencia, fue tomando cuerpo a principios del siglo pasado, y es con la figura señera de Gustavo Teodoro Fechner que se inicia la tendencia desarrollada en la estética contemporánea a encarar los fenómenos del arte, no con la mundividencia de los filósofos griegos, de los neoplatónicos, los escolásticos, etc., sino con un ajuste debido particularmente al análisis psicológico del agrado estético.

Los detractores de esta magnífica orientación filosófica, entre los cuales se sitúa en lugar destacado el conocido napolitano Benedetto Croce, consideran triviales las consecuencias a que los lleva el análisis fenomenológico de la creación estética y por ende alguna de las teorías que, como la eudemonística, pretendían conciliar nuestra curiosidad por la morfogénesis del arte con las limitadas conclusiones obtenidas.

El error consiste, a mi entender, en que la esfera del arte presenta numerosos estratos que no obstante pertenecer a la misma serie deben ser enfocados metodológicamente con diversos criterios. Muchos autores tratan un problema psicológico de la estética con un enfoque metafísico, las más de las veces sin saberlo, etc.

Epistemológicamente la estética no ha sido aún conformada con un criterio que mereza el consenso general; para ello no hay más que compararla con cualquier otra disciplina filosófica y científica.

Estoy convencido de que el mayor motivo de la discordia entre los estetas radica en que no se han puesto suficientemente de acuerdo sobre cuáles deben ser las coordenadas a considerar en determinadas situaciones, por otra parte el lenguaje inexpressivo y plurivalente que se utiliza en la filosofía del arte contribuye también al hermetismo y la confusión reinantes. (E. M. Bartlett.)

Examinemos nuestras propias reacciones ante un Grünewald y cotejémoslas sinópticamente con las expresadas por Oscar Hagen, Wilhelm Niemeyer, H. A. Schmidt, etc., y veremos que mientras uno procede de acuerdo con sus vivencias estilísticas, otros se sugestionan por el contenido extraestético y en realidad cada cual se adentra por los vericuetos que le sugiere su sensibilidad sin eludir a veces el *macaneo*.

La ortodoxia sistemática del eminente Menéndez y Pelayo, que ignora el “pan amasado con lágrimas” del oficio de pintor, la prosopopeya tesonera de H. Taine, que despoticaba contra el arte bizantino y el academismo acrisolado de Ruskin, son tres paradigmas también de cómo los polígrafos que filosofan sobre el arte pueden sofisticar.

¿Qué me importa que un salvaje exprese sus vivencias correlativas a prejuicios de maná y tabú con fórmulas esotéricas enlazadas a una tradición endógena, si sus realizaciones se manifiestan con el *quantum* requerido para que su obra sea artística? ¿Qué me pueden interesar los nexos entre la verdad, lo bueno y

lo bello ante un cuadro de El Tintoretto? Frente a su influjo mi simpatía se proyecta sentimentalmente y a esa experiencia que yo he vivido, zarpando desde los umbrales de mi percepción artística hasta sumergirme en su contemplación amorosa, no puedo llamarla sino con un solo nombre: arte. El propósito del creador queda cumplido en su obra y cerrado como un circuito con el goce del contemplador.

Mas ¿cuál es el movimiento inicial del complejo que da por resultado la obra de arte? Y ¿con qué medida debo proceder para acordar mis reacciones a una investigación armonizada con el objeto de mi endopatía?

El espíritu humano y sus proyecciones obedecen a impulsos y factores que se van revelando con la revisión de principios y con los nuevos materiales de crítica. La sola sustitución de los términos idea por intuición, concepción por vivencia, ha revolucionado la esfera de la filosofía del arte.

Lo racional, lo volitivo y lo emocional constituyen las tres fuerzas fundamentales del ente anímico que es el hombre. ¿A cuál de ellas y del cortejo de intuiciones concomitantes debemos atribuir la aprehensión de lo artístico? Tal vez la intuición de ciertos factores estéticos no esté muy lejos de lo que Dilthey llama intuiciones existenciales; mas debemos precavernos sobre la pluriviosidad de los términos.

Quiero aclarar que si me refiero a la intuición lo hago en el sentido psicológico corriente (el valor clásico de los términos mediatez e inmediatez con relación al suceder mental ha quedado un tanto diferido después de los últimos experimentos realizados en la esfera onírica, H. Harris y J. W. Pleydel), y también considerando esa aptitud del alma como la que ha permitido aprehender los grandes sistemas metafísicos, así como los valores religiosos y éticos, y prescindo de la intuición *passe-partout* con que se pretende salir de cualquier atolladero.

El factor primordial que mueve al hombre a expresarse estéticamente es de trascendencia erótica y su extrayeción más elemental se materializa en su afán de adorno.

Otro motivo sería el anhelo de perduración.

Cuando observamos a los niños y a los salvajes, podemos juzgar hasta qué punto estos primitivos tratan de exornar su

persona y su ambiente, valiéndose de los objetos más diversos. Esta actividad manifiestamente estética está sin duda condicionada por un deseo de agradar, asociado a vivencias de auto-satisfacción.

Se trata evidentemente de un movimiento de expresión. Ello se colige por la forma en que se manifiesta exteriormente. Analizando semejante actitud podemos rastrear dos factores morfogenéticos diferenciados. Al primero, que es el impulso de formación, lo llamamos voluntad de forma (Vorringer), que en su modalidad puede revestir el carácter de un movimiento individual o colectivo. Situado en lo más recóndito de nuestro espíritu, este afán está conformado como una resonancia de las imágenes del mundo y de las vivencias que pueden adquirir hasta la coloración típica que caracteriza el caos del alma primitiva.

A esta primaria tensión le sigue un impulso de extracción, que lo llamamos aptitud de forma, y consiste en la capacidad para realizar exteriormente los motivos originados en la voluntad de arte. La aptitud de forma lleva a menudo asociado un impulso de juego que ha sido erróneamente interpretado como su fundamento.

Estos factores no se hallan aislados como parecería expresarlo nuestra técnica de disección; por lo contrario, afloran estrechamente ligados a otros impulsos cuyos fundamentos deben bucearse en la genética, los fenómenos climatéricos, telúricos, sociales, etc., que rodean la naturaleza humana.

Quien recorra las páginas de Hausenstein, Dvorak, Riegl, Cassierer, no dudará de la trascendencia de semejantes factores que a primera vista parecerían extraestéticos. Luégo, cualquiera sea la categoría de la obra de arte, ella será la consecuencia final de este complejo expresivo, que aunque fluente del espíritu del hombre, que posee la virtud de transmutar mágicamente sus sensopercepciones en imágenes calopoiéticas, sus sillares están forjados por la imagen real y las subjetivas. Las más recientes investigaciones en el campo de la fisiología, la psicología, etc., constituyen los fundamentos de semejantes hipótesis. (*Optogramas, Taquistocopia, Külpe, Crawley, Oslof, George, Beyer, etc.*)

Para el niño que comienza a dar rienda suelta a su afán de jugueteo, los garrapatos que borronea armado de lápiz y papel, poseen un valor simbólico que no se le oculta al observador atento. Este primer período comienza con el *automatismo*

gráfico. Semejante disposición del espíritu infantil nos proporciona imágenes de difícil interpretación, aunque al verlas repetidas por el adulto en momentos de agotamiento moral, sospechamos que son originadas por un impulso de juego o de comunicación o de perduración. También este estadio del complejo estético está vinculado a las referencias visuales, asociadas a controles vestibulares.

Las imágenes visuales están conformadas por nuestra sensopercepción o por elementos subjetivos. Al primer grupo corresponden la imagen real y la secundaria o post-imagen; al segundo, las pareidolias, las imágenes eidéticas, las hipnagógicas, las catatímicas, las alucinatorias, las mnémicas, etc.

A excepción de las alucinaciones, casi todos los fenómenos visuales subjetivos se conforman directamente sobre los fundamentos de la realidad o son resonancias de la misma. Así, tenemos que las pareidolias que percibimos en las nubes o en el desconchado de las paredes no adquieran carácter fantástico sino a influjo de nuestra voluntad o de la imaginación creadora.

Por esta interferencia de la voluntad o de la afectividad en el génesis de las pareidolias, colegimos que la pureza de nuestras imágenes está supeditada a factores catatímicos o simplemente a tendencias que la deforman. Conviene aclarar que estas tendencias pueden afectar la modalidad de perseveración, cuadro que se puede dilucidar aplicando las baterías de Rorschach.

Tanto las imágenes reales como las secundarias y las pareidolias son las que conforman nuestra vida cotidiana. Ahora voy a referirme a otro tipo de imágenes cuyo estudio y crítica data de poco tiempo y considero de la mayor trascendencia en la morfogénesis estética.

Las imágenes eidéticas o imágenes intuitivas son aquellas representaciones que aparecen en el campo externo de nuestra visión como consecuencia de una imagen real.

Es a Urbantschich a quien debemos la revelación del trascendental descubrimiento de estas imágenes, hace poco más de veinte años. En 1922 Oswald Kroh publicó otro estudio sobre las mismas, señalando su frecuencia en la juventud, estudio que fue ampliado por los hermanos Jaensch al año siguiente. I. Encinas publicó en Madrid en 1924 la primera relación en castellano de este fenómeno.

La imagen eidética se produce ya sea inmediatamente después de haberse suprimido la excitación sensorial o al cabo de

un lapso que puede alcanzar hasta varios años. La fidelidad con que esta imagen reproduce la representación originaria varía elásticamente, de acuerdo con los cuatro tipos en que los autores dividen a las personas que poseen esta curiosa aptitud.

El primer grupo ve con claridad y con todos sus detalles todo el modelo de un solo golpe de vista. El segundo percibe también distintamente los detalles, pero no ve el conjunto, diferenciándose, pues, del primero por poseer un campo de visión más restringido. El tercer grupo tiene la particularidad de sólo percibir los detalles que le interesa, por ejemplo, si la imagen eidética es de una persona, vería solamente los ojos, o la boca, o la corbata, etc. Y, por último, hay un número de eidéticos que sólo distinguen en sus imágenes los contornos, determinadas formas, los detalles luminosos, etc.

Estas imágenes, que han sido controladas debidamente en las baterías de laboratorio, nos permiten afirmar que además de desarrollarse externamente con relación al individuo que las intuye, poseen las siguientes características: A) Si se las proyecta sobre un fondo móvil y se aleja éste, aumentan de tamaño (macropsia). B) Reflejadas en un espejo experimentan la misma transformación que las imágenes reales, vale decir que se invierten. C) El tiempo que perduran puede ser muy largo.

Hay personas que ven, retirado el original, imágenes eidéticas durante quince minutos y aun más tiempo, después de la excitación original, al cabo del cual disminuyen de intensidad en forma apreciable. Su comportamiento con relación a la post-imagen no se ajusta a la ley de Emmert. En casos en que la imagen eidética se ha reproducido después de meses y años, se observa que la intensidad de la misma puede ser tan poderosa como la de su producción inicial. Cuando el tiempo transcurrido es mayor, se comprueban fenómenos de interferencia pareidólica y el fantasma eidético cobra aspectos particulares, como consecuencia de la deformación de la imagen original.

La riqueza de pormenores en estas representaciones puede ser notable. Se da el caso de personas eidéticas a quienes se les hace leer un texto en idioma que ignoran y lo pueden repetir eidéticamente, palabra por palabra, y aun en sentido inverso; naturalmente con la prosodia del idioma que ellos conocen.

Sobre la riqueza de los detalles de las imágenes eidéticas no están contestes los autores y aun en un mismo tratado se incurre en contradicciones sobre este particular, rediclando el error

en la confusión con que tropiezan los comentaristas al interpretar los diversos tipos de representaciones eidéticas. Quien puede leer un texto convertido en imagen intuitiva, naturalmente posee una aptitud muy diferente al que sólo reproduce los contornos o las sombras del original.

También la voluntad, el carácter y los estados humorales influyen en las representaciones eidéticas, de ahí que la escuela de Marburgo haya dividido a sus experimentados en tipo fluctuante o B (de su relación con el síndrome de Basedow) y el influyente T (que viene de Tetania), todo lo cual nos conduce a inferir que el eidetismo es condición inseparable de la personalidad tipológicamente hablando.

Esta riqueza de pormenores es lo que permite al experimentador desvirtuar cualquier falseamiento por parte del examinado y comprobar la autenticidad de sus expresiones, porque, cuando se comparan las respuestas dadas por el que utiliza exclusivamente su memoria con las del eidético, no cabe lugar a dudas que el primero emplea el recuerdo, mientras que el eidético se expresa con la soltura de quien tiene una imagen intuitiva por delante.

En los comienzos de la experimentación con las imágenes eidéticas causa perplejidad la riqueza de color de éstas que en muchos casos puede superar al del original. Otras veces la saturación y aun la variedad de matices se ve modificada, dándose el caso particular en los adultos que ven los colores complementarios o el negativo de la imagen inicial.

La aparición o reproducción de la imagen intuitiva puede estar distanciada de la excitación inicial unos contados segundos o muchos años, según hemos visto; pero se da el caso de eidéticos que superponen su imagen intuitiva a la sola presencia del objeto, al cual recubren como con un tenue velo. Calcúlese la importancia que tiene esta observación, para comprender la morfogénesis de las imágenes estéticas en los pintores que experimentan esta particularidad.

Esta naturaleza intuitiva de la imagen eidética es lo que la caracteriza y diferencia de los otros tipos de imágenes, inclusive de las alucinaciones.

La capacidad de recrear imágenes intuitivas no implica en forma alguna desmedro para la salud mental de quienes las experimentan. Son muy comunes en la población infantil, particularmente entre los siete y los diecisiete años, en una proporción

que se calcula hasta del 50%. Las mujeres sensibles también las perciben. Otro tanto se puede decir de algunos artistas y de los fronterizos.

Contrariamente a las afirmaciones de Roessler, transcritas por algún autor español, no creo que la imagen intuitiva de Urbantschich pueda ser clasificada dentro de las imágenes mnémicas, desde que las representaciones de este último género están situadas en un estrato que las hace aparecer más como vivencias que como imágenes. Debe observarse, además, que la imagen mnémica no posee el mismo contenido, si se trata de aquellas relativas a la función del oído como las correspondientes a la visión. Una melodía y aun los acordes pueden ser percibidos internamente con acuidad, y basándose en este hecho es que algunos músicos pueden escribir directamente sin el auxilio de un instrumento.

Comprobación de que la imagen mnémica visual no es una representación equiparable a la imagen intuitiva se puede realizar haciendo el esfuerzo de recordar la fisonomía de una persona que nos es familiar. Obsérvese bien que la discriminación realizada es un acto de sinopsis asociativa que nada tiene que ver con la extrayeción de la imagen intuitiva.

Poseen un carácter recesivo y tienden a desaparecer con la mayoría de edad, y si, como se supone, el eidetismo consiste en el poder de excitar desde el centro de la imaginación los órganos de la visión (lo que resultaría más verosímil que la existencia de un centro especial), el eidetismo representaría en la vida del hombre (ontogénicamente) un fenómeno de compensación (?) que desaparece al correr de los años.

Tanto los hermanos Jaensch como Zehan, Roessler, Fischer e Hirschnerg, han construído escalas indicativas de los diversos grados del eidetismo, siendo evidente que, además de los casos latentes, los eidéticos muestran diferentes grados y modalidades que van desde los levemente eidéticos hasta los que padecen este fenómeno en forma excepcional.

Las consideraciones de los autores referentes a la primacía que debe atribuirse al color sobre la forma, han creado controversias, abogando Kleuwer equivocadamente que no debe acordarse al color una importancia fundamental, y digo equivocadamente porque siendo el color un factor considerable en la morfogénesis de las emociones originadas en la visión, no se ocultará la importancia que tiene su influencia en el ánimo de los eidéticos.

La interpolación de la voluntad en la morfogénesis de las

imágenes eidéticas tal vez no sea tan evidente como en las imágenes pareidólicas, pero no cabe duda que aquella interviene en proporción apreciable.

Es tan intrincado y complejo el proceso de la intervención de la voluntad en la selección de las imágenes, que no podemos actualmente precisar si se trata de actos autónomos o de actos de génesis ilusiva. Probablemente la influencia de las voliciones en el complejo deferido estará coloreada catatímicamente en consonancia con la individualidad del artista tipológicamente hablando. En auxilio de la orientación de este concepto poseemos algunos ejemplos, entre ellos el de la selección voluntaria en la diplopía.

Es sabido que la visión normal refunde las dos imágenes particulares de cada ojo, dando por resultado la percepción en profundidad. Este fenómeno esteroscópico se ve frustrado en la visión de los bisojos. Debido a la tracción defectuosa de un globo ocular, el bizo percibe dos imágenes, mas por un fenómeno de adaptación sólo priva en su percepción una sola desapareciendo la otra casi completamente del foco de la conciencia. Esta particularidad puede ser experimentada en personas normales, con la variante de que éstas pueden voluntariamente desviar del foco de su conciencia unas veces la imagen izquierda, otras la derecha. Acto en el que no intervienen las condiciones ópticas del órgano de la visión. Así, se da el caso de que una persona cuya visión binocular es normal, pero que padece de miopía de uno de sus ojos, puede darle preferencia a la imagen transmitida por ese ojo, como puede hacerlo con el ojo normal.

Deducimos entonces que si en un complejo sensoperceptivo las imágenes son apercibidas con particularidades que fluyen de la tensión sentimental, del hábito o de la voluntad, ¿cómo no imaginarnos entonces que en el proceso de la creación estética el artista puede dar preponderancia a su eiditismo o a su capacidad para recrear pareidolias?

También el sentimiento colorea particularmente su contenido y forma. Los niños experimentan con mayor frecuencia reproducciones eidéticas de las personas o cosas vinculadas afectivamente a ellos, que de las que les son extrañas: Así es como ven con preferencia las imágenes eidéticas de sus progenitores que las de un desconocido.

Estas representaciones nos han procurado también una revelación que paso a señalar.

Si conducimos la experimentación con la cautela debida y la proyectamos en el sentido de indagar las reacciones selectivas de los examinados, hallamos con sorpresa que los eidéticos se comportan frente a las obras de arte siguiendo tres tendencias: o son calotrópicos, es decir, que su conducta estética tiende francamente a aceptar con agrado toda manifestación plástica que exalta la belleza humana o la de otras formas de la naturaleza, o son filotrópicos, es decir que poseen una afinidad selectiva por determinadas formas y colores, y un tercer grupo, que es de los cacotrópicos, evidencia un incontrolable impulso por la feldad.

Remito al criterio de la mayoría de los estudiosos de los problemas del arte para que deduzcan la importancia que el sondeo eidético puede significar no tan sólo como un problema de psicotécnica, sino para investigar la autenticidad de las reacciones estéticas de los plásticos muchas veces en discrepancia con su actuación.

En determinados casos las pseudoalucinaciones pueden enturbiar el cuadro del análisis eidético; entonces el psicólogo suficientemente pertrechado de experiencia discriminará cada situación y obtendrá resultados claros. Otras veces la batería se obstruye por la presencia de un impulso perseverativo de parte del eidético. Así tenemos que se ha visto el caso de epilépticos con tendencia al empleo abusivo del color rojo que interrogados sobre el particular acusaban la interferencia de su predisposición catatímica en pleno *test*. Las contrapruebas dilucidan fácilmente la superposición de estas posibles anastomosis con impulsos delirantes que pueden estar mechadas de *trastornos de la comprensión de la forma*.

Un fantasma eidético puede superponerse a la imagen real y deformarla hasta extremos de hacerla irreconocible, y si este fantasma ha sido conformado catatímicamente por la tendencia del individuo podemos llegar a adulteraciones de la realidad, es decir de la imagen real, hasta los extremos que atestiguan la pintura de los niños, de los salvajes y de los esquizofrénicos, etc.

Es claro que sólo teóricamente podemos representarnos las conexiones de procesos tan sutiles y difíciles de diferenciar por ahora. Si nos valemos de un ejemplo, se hace aún más notable esta circunstancia: si se superpone la imagen eidética al objeto que la ha originado, adquiere ésta una determinada vibración que sume al sujeto del experimento en la duda sobre el verdadero origen del fenómeno.

Tanto la fluxión como la labilidad de estas intuiciones, que pueden reaparecer en el campo de la visión aun como resonancia de un fantasma hipnagógico (son los que se representan en estado de somnolencia), nos pertrechan con el material de crítica necesario para comprender algunas de las divagaciones de ciertos plásticos acusadas en los últimos decenios.

Mas no confundamos semejantes tergiversaciones de la realidad que pueden poseer un carácter estético y valer como arte, con las expresiones disparatadas de los que padecen alucinaciones, que por ser concomitantes con estados de delirio evidencian psicosis larvadas o en actividad. (Jaspers, K. Schneider, Kohle.)

Ahora bien. ¿Cómo se comportan las imágenes eidéticas en el curso de la creación artística y cuál es su interferencia en la ideación estética de los plásticos?

En el estado actual de los conocimientos sólo podemos proceder eurísticamente. No existen en realidad materiales de juicio suficientes, ni podemos acordarles validez cien por cien para la esfera estética a los experimentos realizados en los laboratorios de psicología, desde que tenemos que considerar el carácter su-généris de nuestra especialización. Desde luego la imagen artística es una suma de imágenes que al anastomozarse constituyen formalmente un todo, la imagen calopoiética, y es materialmente imposible establecer el dosaje exacto con que la realidad contribuye a su conformación, como tampoco la parte pertinente que corresponde a los fenómenos subjetivos, todo lo cual acaba por producir el enmascaramiento de la imagen real.

Y si nos debemos referir a los grados de inteligencia correlativos a la formación de imágenes, no es posible afirmar que los individuos mejor dotados en lo que a imágenes fantásticas, eidéticas o pareidólicas se refiere, sean aquellos de quienes puede afirmarse poseen un C. I. (cociente de inteligencia) superior, desde que hay muchos imbéciles y deficientes mentales en quienes se ha podido comprobar la existencia de un poderoso eidetismo.

Esta falta de correlación entre la inteligencia del individuo y su aptitud para recrear imágenes eidéticas puede conducir al experimentador a resultados que le permitirán inferir la autenticidad de las reacciones calotrópicas o filotrópicas del eidético y su conexión con la obra realizada.

Cuando un artista se inicia en las actividades estéticas generalmente debe soportar el dictado un tanto anacrónico de las academias en boga. Hasta hace poco, al incorporarse el estudiante

de bellas artes a una escuela pública o privada, no se le consultaban sus verdaderas afinidades y al enrolársele sin previas investigaciones psicotécnicas, o por lo menos caracterológicas, tenía que admitir la sistematización o la falta de sistematización de una enseñanza sobre la base de prejuicios y fórmulas empíricas que generalmente lo aherrojaban a prejuicios académicos y estilísticos. Este criterio es valedero también en la actualidad con la diferencia de que el alumno tiene que someter sus aficiones o sus tendencias a otro sistema. Ya no es la cabeza de la Venus de Milo ni el Discóbolo de Mirón lo que debe copiar porfiadamente; como en los tiempos que corren se han aceptado como buenas y merecedoras del consenso general las formas que constituyen los epígonos de Cezanne o de Picasso, debe ajustar sus procedimientos a las enseñanzas estilísticas de aquellos pintores, sin bajar o modificar la puntería.

Se trata de encadenar las voluntades a otro sistema académico, pues no se puede decir otra cosa de una modalidad estilística que a fuerza de repetir la compotera, la guitarra, ciertas formas geométricas, los ojos sin pupilas y las extremidades desmesuradas, ha llegado a escindirse un tanto de la esfera de la representación estética para adentrarse en el terreno de la escritura simbólica.

Cuando el artista parte de semejante enseñanza y se proyecta estéticamente, condicionando su obra a los dictados de marras, es difícil objetar su conducta; mas otra cosa resulta si en vez de una disposición primigenia por el surrealismo o el panchismo el pintor se ha iniciado en sus andanzas por el arte, elaborando prolíjamente carátulas pasatistas para semanarios ilustrados, y de repente arroja sobre la borda todos los tonos estri- dentes, sus casas se pliegan como cortaplumas, sus figuras flotan como trazgos y, lo que es menos recomendable, sus cuadros adquieren la uniformidad y monotonía que pululan en exposiciones y salones universalmente.

El laboratorio de psicotecnia y las investigaciones particularmente aleccionadoras de la función creadora del alumno, especialmente de su eidetismo, así como de su aptitud para recrear imágenes pareidólicas, permitirán en lo futuro una orientación mayor sobre las verdaderas aptitudes y serán una garantía no solamente para el individuo, que no verá frustrados sus propósitos, sino para el Estado, socialmente hablando. Claro está que el análisis de estos complejos no es tan fácil de dilucidar.

En la esfera de lo acústico un ritmo puede ser adicionado a una melodía y a ésta superponerle armonías, la instrumentación del acompañamiento y un texto que es emitido por una voz humana, todo lo cual se funde en una sensación que es la que experimenta el oyente de un concierto: este hecho nos da la medida de lo que acaece en la esfera de las imágenes artísticas de los plásticos. Si miramos con cristales crookes una roca que se perfila a través de un arco iris suspendido en un ambiente nebuloso, nos podemos preguntar: ¿Cuál es el dosaje de cada uno de los elementos dentro de la imagen definitiva? ¿Dónde está la realidad?...

Los artistas plásticos parecerían haber agotado todas las posibilidades y es por ello que tal vez se sientan atraídos por el magnetismo de teorías bizarras, olvidándose que el genio en el arte es una manifestación excepcional según lo comprueba la historia, pues los creadores auténticos están esparcidos en pequeño número y no son precisamente los más originales los fundadores de escuelas (Grünewald, Velázquez, Goya, etc).

Ello se debe seguramente a que sus representaciones son el correlato expresivo de vivencias sugeridas por los fantasmas aludidos, unas veces, y otras por modalidades ópticas. Por otra parte, el cosmos (para muchos caos) que tenemos ante nuestros ojos *no exige* que lo representemos, y, por lo tanto, no se debe incurrir en el error de sofisticar las afinidades. Borronear una pintura a la cual ciertas capilla puede atribuirle particularidades de realismo fortuito no constituye en sí una creación estética, menos aun si se le suma perseverancia, hasta constituir las bases de un sistema académico, desde que la academia dejó de ser clásica para convertirse en academia cubista, surrealista, etc., y si a la perseverancia la vemos convertida en perseveración, no nos cabe más recurso que rastrear el caso en los textos conocidos de Lafora, o Prinzhorn. Otra cosa es el arte.

Toda manifestación artística en sus albores se vale de las sugerencias del material. Quien ha contemplado la transmutación de las líneas en manchas y de las manchas en formas reconocibles, puede fácilmente identificar el arte maduro como una última etapa de la trasposición de los fantasmas subjetivos en formas valiosas. Aun así no es difícil confundir dentro de la obra de un artista algunos de los elementos en sus representaciones plásticas. Una visita a un museo moderno nos permitirá apreciar el fenómeno apuntado, llegando en Turner hasta constituir uno de los motivos de sus cuadros. Me refiero al *Viaje de Polifemo*.

Deliberadamente he dejado para otra ocasión el análisis de las imágenes pareidólicas que son las que originan el motivo de esta pintura. Las pareidolias que han sido estudiadas como un fenómeno aislado, creo que están íntimamente asociadas a los fenómenos eidéticos, y muchas veces son las fuentes originarias de los mismos.

Con el boceto que antecede se me ha ocurrido iniciar un nuevo enfoque de la morfogénesis del arte, ya que conectar la compleja e insondable materia de que está constituida la obra del genio con nuestra naturaleza limitada, no puede ser relegado a simples tautologías o hueros verbalismos. Y si se da el caso que un hombre de talento escriba sobre el arte, no es raro que la propia cosmovisión o su mismo talento le oponga tupidos celajes, cualquiera que sea la alcurnia de la obra criticada.

El lector sabrá disimular si alguna vez me he aferrado a satisfacer la exigencia de la falta de supuesto con el propósito de dotar a mi material de trabajo de un fundamento gnoseológico con validez para la investigación estética, y no debe olvidar que he tenido más bien en cuenta la legitimidad de nuestras reacciones psíquicas y físicas, de ahí que las proposiciones a que me ha conducido el análisis deben ser entendidas en su sentido real o impropio según se considera a la naturaleza que se nos manifiesta, o se le oponga la naturaleza como correlato físico de otro mundo trascendente en sentido potenciado.