

Graciela Aurora Mota Botello

Psicología, Arte y Creación

Directorio

Rodrigo Medina de la Cruz
Gobernador Constitucional del Estado de Nuevo León

José Antonio González Treviño
Secretario de Educación del Estado de Nuevo León y Presidente de la H. Junta Directiva del CECyTE NL

Luis Eugenio Todd Pérez
Director General del Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Nuevo León (CECyTE NL)

Personal del CAEIP

Ismael Vidales Delgado
Editor

Linda Estrada Rodríguez
Preedición, formatación y diseño de portada

Rosa Aidé Pérez Alcocer,
Jessica Alejandrina González Contreras
Revisión y corrección de textos

Autora

Graciela Aurora Mota Botello

Portada

Víctor Vasarely. Imagen gestáltica ubicada en la página electrónica
<http://www.taringa.net/posts/imagenes/5173227/Imagenes-gestalticas.html>

Psicología, Arte y Creación

CECyTE NL-CAEIP, Andes N° 2720, Colonia Jardín
CP 64050, Monterrey, N. L., México. Teléfono 0181-83339476
Telefax 0181-83339649 e-mail: centroinv@gmail.com
Primera edición: noviembre de 2011
Colección. Altos Estudios N°. 33

ISBN: 978-607-7516-52-1



Impreso en Monterrey, N. L., México
Distribución gratuita. Prohibida su venta. Se autoriza la reproducción con fines educativos y de investigación, citando la fuente. La versión electrónica puede descargarse de la página www.caeip.org

Índice

Introducción / 7

Primera senda. Psicología del arte

Capítulo I. Ciencia y estética experimental / 23

1.1 Premisas / 26

Capítulo II. Psicología de la sensibilidad: percepción y apreciación estética / 31

2.1 La psicofísica clásica: el origen / 31

2.2 De la intuición sensible a la percepción de campo: *la escuela de la Gestalt* / 33

2.3 Del campo perceptual a la asociación: la sensación / 37

Capítulo III. De la sensibilidad al significado: transmisión de información / 41

3.1 Información como correspondencia y estructura icónica / 42

3.2 Información como pautas y patrones de reconocimiento / 42

3.3 Selectividad y significación / 43

3.4 Formación de esquemas y dimensiones semánticas / 44

Capítulo IV. De la contemplación a la experiencia estética: la estructura semántica como pensamiento / 47

4.1 Pensamiento y lenguaje / 47

4.2 Vigotsky y la ontogénesis del lenguaje / 48

4.2.1 Lenguaje egocéntrico / 51

4.2.2 Del lenguaje interior a la interiorización del diálogo: el pensamiento es conversación / 53

4.2.3 El arte como pensamiento mismo / 56

4.3 Apreciación estética como pensamiento perceptual / 58

Capítulo V. Del pensamiento visual a la apreciación estética: la metáfora de la diferencia / 63

- 5.1 Del significado a la elaboración del sentido: *la interpretación del mundo* / 64
- 5.2 Sociología del conocimiento: el arte es reflejo de una construcción social de la vida cotidiana / 71
- 5.3 Del sujeto epistémico a la pragmática colectiva: el espíritu de la conversación / 78

Capítulo VI. Del significado a la comunicación: de la obra a su significación / 85

- 6.1 ¿Psicología y arte? / 86

Segunda senda. Arte y creación como existencia

Capítulo VII. Imaginación y existencia / 97

- 7.1 Lo imaginario / 97
 - 7.1.1 Origen de lo imaginario / 98
 - 7.1.2 Kant y la imaginación / 103
- 7.2 Imaginación trascendental e imaginación estética / 104
 - 7.2.1 Pensamiento y juicio estético / 108

Capítulo VIII. Imagen, imaginación e imaginario en Sartre / 115

- 8.1 La Imagen y su mundo / 115
 - 8.1.1 Imagen y percepción / 116
 - 8.1.2 Imagen y pensamiento / 119
 - 8.1.3 Imagen y afectividad / 121
- 8.2 La vida imaginaria / 125
 - 8.2.1 Abismo de lo real / 127
 - 8.2.2 Sueño y alucinación: parientes cercanos / 128
- 8.3 La imaginación / 131
 - 8.3.1 Acto y libertad / 133

Capítulo IX. La imaginación como tiempo / 139

- 9.1 La imaginación y lo otro / 140
- 9.2 La imagen imaginable / 143

Capítulo X. La imaginación hecha ludismo: juego / 145

- 10.1 Deber *vs.* Placer / 146
 - 10.1.1 Acceso a lo irreal / 147

- 10.1.2 Medios y construcción / 148
- 10.2 Extrañamiento: oasis y morada / 151
 - 10.2.1 Educación para lo bello / 153
 - 10.2.2 Diálogo y cultura / 154

Tercera senda. Creación como mundo, tiempo y deseo

Capítulo XI. Las astucias de Eros / 159

- 11.1 Eros: finitud-obra-mundo / 162
- 11.2 El mundo como historia y diálogo / 164
- 11.3 Pólemos: metáfora que permanece / 166

Capítulo XII. Poiesis, polis y paideia / 169

- 12.1 “Eros” presencia ausente / 170
- 12.2 El arte dice lo humano / 176

Referencias / 181

Acerca de la autora / 195

Introducción

La pregunta que nos lleva a investigar la creación artística, entiende los universos que rodean: la obra plástica, la música, la poesía, el teatro, la arquitectura, el cine, sus críticas y debates. No sólo presupone la comprensión de su forma técnica, su historia y a los artistas, sino también implica un cuestionamiento más profundo.

El lenguaje y la vida cotidiana han diluido nuestra época y nuestro mundo, en un pasado y presente aprisionado al tipo de intercambios técnico-instrumentales, que más describen la forma como nos relacionamos en un contexto de mercado, de consumo e intercambio, de dominio y de poder, que en un entorno donde la vida y la existencia misma adquieren jerarquía y pregunta.

En medio del consumo inagotable de objetos y cosas, el uso de palabras y sentimientos, es ya también un negocio tan rentable como el de los medios electrónicos y las tecnologías cada vez más innovadoras. Las palabras lo mismo equivalen al escenario del mundo, de nuestra comunidad y nuestros países, que a la manera de comprender las relaciones cotidianas, nuestros afectos, preocupaciones o hasta las propias perspectivas hacia el futuro incierto.

El mercado alumbró nuestra vida porque más allá del escenario de las equivalencias o los negocios, lo inmediato es el único sentido que nos “aferra” al “futuro”. Lo importante es lo de “ahorita”, lo versátil y audaz que ilusiona o que nos distrae, porque en este espectáculo de imágenes arbitrarias, hemos perdido el tiempo para meditar o reflexionar por el sentido de nuestro propio ser.

En medio de esta inmediatez, *Psicología, Arte y Creación*, aparece como un esfuerzo por profundizar en la vigencia que tiene el preguntarse por lo bello, el arte y la creación artística. Cada una forma parte de una tríada que a la vez pregunta por nosotros mismos.

El arte puede ser explicado desde diferentes perspectivas: psicológica, sociológica, histórica, económica, estética o cultural; sin embargo, cada vía reafirma que ninguna agota el fenómeno artístico.

Lejos de un nicho agotado por la vanidad de los mercados, el arte continúa siendo el motivo de reflexión y audacia, de ironía y repliegue, de interrogación y paradoja de muchos que en su momento han comprendido que lo bonito, ha caído en el dominio del utilitarismo y la subordinación de un mundo superado desde el siglo XIX.

El arte por definición no sirve para nada, ni mucho menos, la creación artística, puede subordinarse a nada. Esa es su plataforma de libertad y en ello radica su fascinación.

Si como afirma Kant, el arte es finalidad sin fin, aquel que está supeditado al mercado, también está condenado a ser un esclavo de su propio estilo y, en todo caso, de estar en la vía de convertirse en el asesino mismo de su talento.

Se habla de la muerte del arte, del fin de la historia y por supuesto de las ideologías, de la verdad o del sujeto. No obstante, más que estudiar otros campos del conocimiento alejados del arte, cabe preguntarse ¿por qué todos los jóvenes quieren estudiar música electrónica? ¿Qué dice el arte que sigue dando sentido a lo in-nombrado?, o mejor dicho, ¿por qué esto que vivimos como ruidoso ha dejado de ser arte?

Desde este horizonte de interrogación, el arte representa lo ilimitado, que precisa dominio técnico pero que no se reduce a él. La perfección del arte no radica en la destreza. Se apoya en ésta para dar paso a la idea o forma estética que rebasa los límites de lo común. Hacer mucho ruido no es música, lo mismo que hacer rayones no es iluminación plástica. Tanto la música como la pintura forman parte de una tradición y en todo caso, una obra debe ir más allá de lo ya alcanzado.

En el despejar de esta incógnita, consiste...el ponerse en camino hacia... de la creación artística. Si la tradición se detiene, habrá que conquistar en “la forma” el sentido de un nuevo diálogo. Suponer que el voluntarismo libertario de la originalidad, conduce al arte, es negar el reto que el arte ha aportado como diálogo permanente. El monólogo y la unilateralidad no conducen a la originalidad, sino a la distracción.

Esta investigación tuvo diferentes puntos de partida y niveles de análisis, y por ello también, el contenido que fue seleccionado para este volumen.

Qué mejor pretexto que tematizar acerca de lo bello, asumiendo que nada tiene que ver con lo bonito y superficialmente acabado, con lo caro o elitista, como tampoco con lo audaz y pegajoso que se nos enreda para hacernos olvidar las cosas.

Para empezar a recorrer sendas que nos llevan a encuentros y desencuentros de los lugares menos comunes que habíamos imaginado, el arte nos dice que antes que pretender enseñarnos algo, sobre todo nos interroga sin pretender oír respuestas.

Aprender a obtener respuestas complacientes, no es de artistas. Renunciar a estar esperando que su éxito irá de la mano con la próxima novedad, ¡tampoco!

Si bien, las galerías de arte de *Soho* son la aspiración de artistas plásticos, y las marquesinas espectaculares, la pretensión de quien se perfila para esperar las filas de los Oscars, en el silencio y no el bullicio de la presunción innovadora, lo mismo que quien está enamorado, ama. Quien procede a profundizar en las sendas de la creación, ¡crea!

La multiplicidad de universos que tiene reservado el mundo de lo bello y de la creación artística, van acompañados de las paradojas y encrucijadas, del humor y del terror que conduce a sentir y valorar la oscuridad de los sentimientos. Por ello no hay manifestación artística, que no inaugure lenguajes.

Este libro representa algunos de esos caminos, ya que como caminante de sendas inagotadas, al principio y final de cuentas, la conclusión ya está de antemano anunciada. No hay más arte que la obra, como tampoco, no hay más vida que vivir.

Por tanto, la estructura del presente volumen, obedece al recorrido mismo de la vivencia de la obra de arte. A la serie de reflexiones acerca de los procedimientos que condujeron determinadas decisiones de investigación, y sobre todo, interpretaciones indispensables para poder avanzar en la rigurosidad que exige el campo de análisis.

El tema del arte a la vez que se ha convertido en lo más cercano, precisamente por ello, se ha tornado como dice Rilke¹, en un tema lejano, demasiado lejano.

Por esto, el recorrido mismo de la investigación, fue lo que empezó a cobrar la necesidad de imprimirle más tiempo a las preguntas, por encima de muchas de las respuestas que ya otras investigaciones habían aportado al respecto. Si bien, cada una quedaba enmarcada en tendencias y especialidades distintas, esta nueva mirada tenía su propia forma de aprender a continuar caminando.

¹ Rainer, M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

Sendas:

I) *La primera* comienza desde la perspectiva de la ciencia, la estética experimental y la psicología. Por su naturaleza, el proceder científico de la psicología prioriza la tematización de su objeto como ese “algo” que positivo, interpretativo o socio-constructivo, afianzó la pregunta por el arte desde el estudio del comportamiento, la conducta, la cognición, la colectividad, la interacción simbólica del gusto, la representación social de las dimensiones estéticas o la estructura dinámica del inconsciente.

Al recorrer las aportaciones de la psicología y aplicarlas al fenómeno de la experiencia misma del evento artístico, ha sido evidente que ha resultado imposible evitar que el instante se esfume, a cambio de intentar suplirlo por la fascinación de resolver la incógnita racional que responda por el origen del sentimiento de placer, tanto de la obra de arte, como de la propia vivencia estética.

Sobra investigación que atestigüe que la psicología se ha decidido por evaluar el análisis y la determinación de los efectos provocados por la vivencia de la obra de arte, ya sea en el sujeto, la subjetividad o las relaciones supra-individuales.

La primera parte del libro camina buscando la manera de cómo la “Psicología del Arte” nos ha enseñado a vivir la deconstrucción de sus propios paradigmas científicos, a cambio de otros nuevos, que permiten ir recorriendo la riqueza de sus aportaciones de la mano con otras y cada vez mejores preguntas, respecto a lo que cada una nos explica que acontece frente a la receptividad de la obra de arte y la significación del sentido de la experiencia estética.

Como tradición afianzada por utilizar procedimientos rigurosos, la psicología se ha orientado a la clasificación de los procesos básicos, para convertirlos en explicaciones y juicios de razón lógica, que han procedido a adecuar los hechos que observa, en una relación “concepto-objeto” que hace “concordante” el sentido de una experiencia. ¿Por qué entonces, no hacerlo generalizable a la vivencia estética de la obra?

El análisis de la experiencia, ya sea desde una perspectiva sensible, cognitiva, interpretativa o bien, derivada de la descripción de cada proceso psicológico básico, ha quedado afirmada como la traducción lógico-matemática de fenómenos que han permitido imprimirle a la observación, un contenido de verosimilitud y “certeza” comprobable a nivel de laboratorio experimental o de campo.

No obstante, en la medida en que esta pretensión de veracidad se ha ido tornando método o procedimiento, por encima de las experiencias, las palabras y sentimientos, articulados como juicios “vividos”, han terminado por diluir en significados convencionales la fascinación por lo que no existe, como algo descubierto por el propio sujeto y que, inicialmente, acontece como extrañeza frente al sentido de enojo, miedo, tristeza, goce o fascinación que provoca la obra.

Lejos de ello, la psicología relata la manera de cómo el placer estético ha *representado* un campo privilegiado para evaluar las reacciones de los receptáculos sensoriales que antes no había detectado tan fácilmente. O bien, analizado los factores que provocan ciertos comportamientos a diferencia de otros. Más aún, el tipo de estímulos que intervienen en el incremento de las tasas de respuestas múltiples o ¿por qué no? el tipo de interacciones que favorecen un mejor intercambio simbólico para reiterar las maneras en cómo unas premisas orientan mejor que otras, la percepción colectiva o la representación social de una cierta comunidad, a diferencia de las demás.

El arte como un evento *sui generis*, ha permitido que la ciencia haya despejado nuevos puentes para diferenciar las modalidades del placer estético, con relación a otras formas de expresión. Difícilmente se podrán encontrar leyes psicológicas, que no hayan advertido el valor de experimentar con algún fenómeno artístico, para afianzar los caminos de argumentación y contra argumentación de sus datos empíricos, o también, para ayudar a escalar los andamios de un edificio inseparablemente construido por el conocimiento “socio-psicológico”, ya que el camino de la ciencia y la estética experimental, ciertamente pueden auxiliar a contribuir al mejoramiento de la sociedad.

Por esta razón, es cada vez más frecuente encontrar que los psicólogos están trabajando con estrategias artísticas derivadas de la música, la danza, el teatro, etc., para incidir en la reducción de efectos estresantes para una diversidad de pacientes, con o sin daño cerebral. O bien, para que utilizando las técnicas de la danza, el teatro, la música, se promuevan modalidades participativas en grupos diversos.

Desde este plano procedimental, el arte es un instrumento muy adecuado para obtener resultados eficaces, lo que no significa que tenga por sí mismo, una verdad intrínseca y demostrable a través de su multiplicidad de productos.

Aunque el arte buscara y sobre todo encontrara la etiología de su propia verdad, una vez nombrada y dominada, ¿en tanto, qué verdad le permitiría producir un mejor arte?

Independientemente de las respuestas e implicaciones éticas que éstas trajeran consigo, es un hecho que al caminar de la mano con la psicología, uno deberá de ir comprendiendo que las preguntas por la creación artística, en la medida que se recorren los diferentes paradigmas, cada vez resultan más complejas, agudas, analíticas y, sobre todo, fascinantes las posibilidades que abren este campo de investigación.

Incluso a aquellos que frente a su vocación por la novedad, están a la altura de someter sus datos empíricamente recolectados, al análisis de los últimos paquetes estadísticos de análisis cualitativo que estén por ofrecerse en el mercado en los próximos seis meses.

No obstante, nuestras preguntas por el sentido del arte, el placer estético, la vivencia y fascinación son todas, el producto del encuentro con la obra. Por ello, la segunda parte del libro irá a su búsqueda, para continuar preguntando por el ¿en dónde han quedado?

Vale anticipar al lector que reconociendo que la cuestión se enreda cada vez más, a su vez deberá decidir ¿si tiene algún caso o validez preguntar por la “creación” en el arte?, sobre todo ¿por si no habría cosas más urgentes e inmediatas que resolver, tanto en lo individual como en las demandas socioculturales de nuestra época? ¿del país? ¿de la vida académica o profesional?

No obstante, comprenderá junto con quien escribe, que lo mismo que en toda investigación se torna un universo lleno de encuentros, también alcanza el momento en que se rodea con incógnitas y nuevas decisiones.

En mi caso, tomarlas fue definitivo. Recuerdo que acompañándome en esta paradoja, con toda su madurez de investigador universitario, mi primo,² me advirtió: “no hay duda de que ya llegaste al túnel... ahora... ¿cómo le vas a hacer para mantenerte?”.

² Justamente él vivía las mayores discusiones con su hijo cuando escribían un libro que cambiaría el sentido de nuestra interpretación sobre los dioses mesoamericanos. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, se enfrentaban a la mayor de sus confrontaciones, sobre todo después de que el *crío*, había descubierto en el Templo Mayor a los “Mictlantecutli” (dioses aztecas de la muerte) v. *El pasado indígena*, FCE, México, 1996.

Su pregunta fue tan oportuna, que en efecto, frente a la oscuridad del túnel vacío, ciertamente las respuestas proporcionadas por la psicología experimental, en definitiva, irían anunciándome la disolución de la obra, a cambio de continuar por un camino que me llevaría a asumir que la iluminación de la ruta por el conocimiento de la estética experimental, no necesariamente me llevaría al arte, pero sí, a muchos y nuevos encuentros.

Y si en realidad estaba despejada la incógnita por lo que andaba buscando, aunque las preguntas se tornaran cada vez más oscuras e inseguras, otra vía por recorrer, asumiendo que ya la psicología nunca dejaría de acompañarme, sería la que me conduciría a preguntar si el sentido de “esto extraño que me pasaba” frente a la obra, me permitiría descubrir el carácter interpretante de mi propio cuerpo, claro que aunado a la experiencia psico-fisiológica, sólo que ahora, debatiéndose en las tramas del deseo, el tabú, la culpa y el miedo.

¿Tenía acaso que ver el miedo, los tabús o nuestros deseos con el arte?

II) *La segunda senda* profundiza en el sentido de la experiencia fenomenológica del mundo, que propone el existencialismo francés, encabezado por Sartre y Merleau Ponty.

Este horizonte de análisis conduciría al emplazamiento de recorrer sin palabras ni paradigmas psicológicos, el carácter del placer estético “como si fuera la primera vez” que existiera a manera de extrañeza frente a la relación establecida con las cosas, o lo que nos rodea, para desde ahí, pasar a “ser relatado” como experiencia primigenia de una voz que pudiera ser la de todo hombre o mujer en la tierra.

De lo real y positivo del mundo, mediante la obra de arte, el camino accede a una relación de “irrealidad” de los objetos y con ello, abre la auténtica caja de Pandora.

De las sensaciones corporales que provocan la fantasía y el juego, la imaginación es, como diría Santa Teresa de Jesús, “la loca de la casa”. Surge a partir de nuestra situación en el mundo.³ Mediante su antinomia y polivalencia, la vida imaginaria es conciencia intencional, que conduce a una sola dirección. Sartre la denomina como “fatalidad de la libertad”.

Porque el arte no es un objeto como tal, la obra no se ve con los ojos, se ve con la imaginación. Como objeto imaginario, la obra

³ V. Sartre, J.P. en *Psicología Fenomenológica de la Imaginación* (1940) y *El Ser y la Nada* (1943).

constituye y representa un “irreal”. La obra y los seres humanos nos parecemos, porque por igual, *somos y no somos a la vez*. Ambos tenemos nuestro origen en lo simbólico. Lo humano, afirma Sartre, “No es lo que es y es lo que no es”.

Al igual que la obra de arte es su propio mundo, debido a su contenido de “irrealización”, acontece como una unidad que nos habla del nuestro, ya que se proyecta de una manera similar.

Ambos, obra y mundo, se funden entre sí a partir de nosotros mismos. Cada uno protagoniza el sentido de las más propias posibilidades de ser, respectivamente en un mundo y en una situación junto con otros. La obra en el plano de la sensibilidad, nosotros en el de la intencionalidad de una conciencia de ser en un mundo, previa a toda voluntad y pensamiento.

¿Es posible algo previo a la reflexividad y el sentido epistémico de un sujeto que conoce al mundo, a las cosas y a todo lo que se le da?

Al descubrir la riqueza del horizonte existencialista que nos permitía avanzar sobre la base de la disolución de la reflexividad, no sólo brotó el sentido pragmático de nuestra existencia fáctica y con ello, el sentido de un comportamiento irreflexivo situado en los horizontes de la vida y del mundo vivido. También, emergió el sentido de nuestra libertad originaria, que desemboca en el carácter óntico de la experiencia de este mundo vivido, porque ahora, el horizonte mundano se “me relataba” como “mío” desde “otro”. Desde la alteridad que me interroga y subordina, “soy” un “otro” que proviene de una herencia y un mismo malestar colectivo.

Si bien, este malestar reitera lo que Freud denominó como “cultura y malestar”, los límites del sujeto de razón, en el sentido de Descartes, estallan cuando descubren el carácter de una vivencia estética, porque vuelve a quedar atrapada en la circunstancia del mundo y la situación vivida junto con otros que la torna fascinante.

El “otro” del mundo, es ahora quien me “define” y me “habla” a “mí mismo”, desde los atavismos de sus palabras, *como si fueran* correspondencias que me supeditan al entorno del espejo donde me reflejo.

Por esta razón, con el existencialismo francés, descubrimos que la obra de arte se nos revela como espejo que “nos mira”. Pero a su vez, esta obra “es hablada” desde nosotros mismos, para decirnos que somos un objeto condenado a “ser para un otro” a partir de una mutua relación. En esta doble supeditación, divagamos en medio de su dominio, por lo que sólo vale

incorporarse en ella, a manera de un diálogo en el que ninguno de los dos interlocutores vuelven a ser los mismos.

El estar condenados al sentido de la propia libertad, la obra es vivida como “otro” que a su vez se relaciona con “este otro”, que tampoco es “ni un uno” (son el otro) ni “él mismo” (idéntico a sí). ¿Quién es “este otro” que se muestra como tal?

Estas paradojas nos obligan a regresar al sentido de la obra de arte para reiterar la persistencia de nuestras preguntas:

¿Por qué vale la pena volver a preguntar por el sentido de lo bello desde un otro? ¿Desde dónde emerge la belleza cuando la reiteración de la libertad se rehúsa al vértigo de quedar sujeto a ella?

III) *La tercera senda* asume que la respuesta por lo bello, está emparentada con otra vía de investigación, que lejos de restringirse a anhelos y voluntarismos, el arte queda emparentado con el deseo y el cuerpo.

Con el título de *Creación como Mundo, Tiempo y Deseo*, la finitud humana define la relación entre mortales e inmortales y desde ahí, su ubicación respecto de la divinidad y a lo sagrado. Eros inspira el espíritu de perfección que permite que el arte brote como primera expresión donde aparece el sentido del mundo y su deseo de permanecer. Aunada al deseo, la historia requiere ser tematizada por quienes sean capaces de preguntarse por el sentido de ella misma. Representar la grandeza de sus respuestas, es lo que desemboca en arte.

Transitar el camino de lo bello, es alcanzar el plano de las ideas. Será el momento en que la humanidad -situada en el pensar griego- se oriente a despejar el horizonte de libertad que conduzca a crear en sentido y aspiración de lo perfecto, en las propias obras que fundan e incorporen como el foro de un mundo que es distinto al de las leyes de la naturaleza, o a las de un Ser supremo.

En el origen del pensamiento griego, tanto los antiguos Jonios como Heráclito y Parménides, procedieron respectivamente conforme a un proyecto en el que el pensar, fue prioritariamente orientado a la verdad, tanto en el plano artístico (como belleza) como filosófico (como sabiduría), no epistémico.

La exaltación de esforzarse por permanecer, fue lo que llevó al pueblo griego a la búsqueda de la verdad, acompañada de su anhelo por alcanzar la perfección y la belleza. Al aspirar a representar la unidad con la divinidad, Eros -representado por Dionisio: mitad hombre y mitad Dios- convocó a los mortales para

fusionarse con él, para acceder a la vía de lo verdadero y encontrar la plenitud de la belleza.

Eros significa que mediante el amor, se alcanza la plenitud de la pregunta por lo humano y como respuesta, el tema de lo sagrado pasa al cuerpo de la obra de arte y por la vía del lenguaje, alcanza su representación sensible, para permitir que el cuerpo se torne metáfora que poetiza de su propio anhelo de saber y de encontrar la perfección o la verdad de la belleza.

Fue Hegel quien nombró a esta pasión griega por la totalidad, como la Religión del Arte, que puso en marcha lo que Heidegger posteriormente denominó, el proyecto poetizador de la humanidad.

La obra de arte descubre en este proyecto, la vía de la ética y del creador que se esfuerza por alcanzar su verdad a partir de sí mismo. Para lograrlo, deberá esforzarse por encontrar y hacer inteligible estéticamente, el sentido ontológico de la estructura humana.

El destino de la acción histórica, a partir de la obra, será el resultado del amor que Platón relata, cuando se refiere al alma que se incorpora en el cuerpo, como la metáfora de vuelo y conducto hacia la verdad. Es así como conquista la inmortalidad, y permite que los seres humanos tengan la oportunidad de trascender su finitud e imperfección, a través de una acción productiva que embellezca el sentido del mundo, y de la vida en común, inspirado por la iluminación de la divinidad traducida en la pasión por la verdad y la belleza.

Lo importante de la pregunta por el arte residirá en que la relación de ser y pensar, descubre la acción (*praxis*) poetizante por excelencia, de la existencia humana. Con ella, queda representada alegóricamente la condición ontológica que situó en el plano de las bellas artes, la unidad entre el sentido del ser y la puesta en obra del artista, que hizo patente el acontecimiento mismo de la historia, como el inicio del pensar occidental.

Haber depuesto la equivalencia entre “ser y pensar”, a cambio de “teoría y práctica”, “pensamiento y objeto del pensar” fue lo que atravesó el destino de toda la metafísica de occidente, para supeditarla a la acción poetizante de los seres humanos, a cambio de la legalidad del “Ser Supremo” o de las “leyes de la naturaleza”.

No obstante, en 1936, durante la conferencia que impartió en Roma, *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*⁴, Heidegger planteó: “poéticamente el hombre habita esta tierra”.

Por encima de las leyes de la naturaleza, la condición originaria, la *vis primitiva* del ser humano es creadora, porque al interrogar por sí mismo, a la vez aprende a hacerlo por todo lo que se le da en la experiencia vivida. Las cosas, el sentido de su existencia, la necesidad de transformarla y decidir los horizontes y límites de su acción. El hombre, afirma Heidegger,

Es el heredero y aprendiz en todas las cosas... pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre [...].

Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. *La existencia es poética.*

Desde el reconocimiento de la estructura poética de la existencia humana, lejos de que el conocimiento por sí mismo, se haya convertido en una meta, la “locura” del poeta, representa la metáfora del amor y de la divinidad que entra en el cuerpo para conducir a las ideas, a la cercanía del ser, y a la dignidad de la exaltación erótica que pudieron lograr que en Grecia, se rindiera homenaje y fundamentación, al mundo de la justicia, la entrega a la comunidad y a las grandes obras bellas.

No obstante, cuando el mundo depuso su carácter de equivalencia, a cambio de exaltar la equivalencia de la positividad de las cosas cotidianas en el lenguaje técnico e instrumental, quedó desposeído de la estructura de una ausencia, y en consecuencia, el ocaso de la pregunta por lo humano se hizo evidente como un olvido. Frente a este olvido *¡la crisis es necesaria!*

La metáfora de Eros, del mundo y de la perfección traducida en las Bellas Artes, no puede impedir que el lenguaje sea el eje donde se advierta la desintegración del mundo a la luz de la exaltación de la presencia, como sentido positivo de la identidad.

La obra de arte nunca más contendrá el contenido de la divinidad pero ahora, deberá ser la portadora de una ausencia, que a su vez también quedó olvidada.

Adentrados en el origen de la civilización, y el pensar occidental, el arte llegará al tema del poema. En la época de noche del mundo, la divinidad muere y a cambio, los seres humanos

⁴ Heidegger (1944) “Hölderlin y el Origen de la Poesía” (Hölderlin und das Wesen der Dichtung) en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1960.

deberán reponer cantando, las huellas que esta ausencia les ha dejado.

Corresponde a ellos retornar a dar contenido y significación, a lo que mejor tienen, para nuevamente aspirar a representar su propia glorificación.

Derrotados por la exaltación de la positividad y del tiempo inmediato, los humanos deberán asumir las consecuencias de su trágica finitud. Ya sea para evitar su destrucción o para inventar la metáfora que reincorpore el sentido de grandeza y amor a la divinidad, desde sí mismos.

Por la vía de reiterar la vigencia del proyecto poetizador del pensar poético y filosófico de la actividad humana, la pregunta por lo bello, relatan la vocación de permanencia de la humanidad. Más que responder, la obra y el arte aprenderán a apreciar el valor de sus preguntas. Serán testigos de la ausencia, como vía que depone la insistencia de permanecer, a cambio de inmortalizarse con la presencia alegórica de una interrogante traducida en forma estética, que sólo adquiere vigencia por encima del tiempo, cuando es vivida desde un otro que nuevamente la incorpora al horizonte del mundo, como acción de interpretar y ser interpretante de una forma de "relación con" traducida en diálogo.

Con el tema de un olvido, occidente depuso el espacio de lo sagrado, por la transitoriedad de aquello que se diluyó en lo inmediato de la satisfacción, la prisa y el consumo, del ruido y la indiferencia. ¿Cómo llenar este hueco? ¿En dónde quedó el proyecto original? ¿La actualidad representa la época de la muerte del arte? ¿De la civilización?

Lejos de esto, reafirmar un pesimismo respecto a las manifestaciones artísticas contemporáneas que han cambiado su dimensión interrogante, a cambio de la belleza efímera por lo inmediato, no es trivial.

Cuando el arte renuncia al sentido dialógico que proviene de su forma interrogante, se aleja de su origen y de la manera de equipararse a la extraordinaria libertad que posee el sentido de la vida humana.

Emparentadas ambas con una misma estructura ontológica, requieren de sí y se corresponden mutuamente como interlocutores. Cada una constituye un motivo de acompañamiento y retorno, que siempre alumbra un acontecimiento, nunca la repetición de un comienzo similar o equiparable a experiencias previas.

El arte como principio, se abre a su respectivo caminar, por conducto de la obra. Como diálogo que trasciende la inmediatez, descubre la belleza, como algo que nunca está en la obra, ni tampoco, en el artista que la creó.

La belleza de la obra es lo oculto que permanece siempre abierta a ser descubierta como diálogo que invoca la relación de interlocución y recreación entre ambos, porque de esta relación comunicativa, brota el mundo que se protagoniza y corresponde como una relación con su propia estructura de ser.

No hay verdad alguna por encima de la obra, pero tampoco hay arte que no encuentre en sus propios principios la verdad de su propia forma. Ésta no depende del momento específico, del lugar donde se representa, ni de la circunstancia en la que fue creada.

Lo fundamental de la obra de arte, es que se propone para alguien y en consecuencia, se dignifica y es dignificada como encuentro y búsqueda a la vez. Interrogación que deriva de una idea incorporada por medio de la intuición y la sensibilidad, que invita al diálogo y a la vez, rememora lo más liberador y libertario que tiene un sorpresivo encuentro con nosotros mismos.

Al final de esta senda, las astucias de Eros brotan como el sentido del juego que retorna y desde este regresar, las preguntas iniciales volverán a reiterarse. Con ellas, la vigencia que tiene el descubrir la relación originaria de preguntarnos por el ser, queda exaltada y manifiesta.⁵

No hay mundo ¡Hay quien se pregunta por el mundo!

La relación “obra-artista-experiencia estética” conforma la unidad del mundo y representa la comunión de un hecho destinado a ser “para” y “junto con otros” porque depende de una “relación con” que le da sentido.

Frente a la obra de arte, nuestros límites constituyen las arterias de esos vampiros que también nos anuncian los heraldos de nuestra posibilidad de vivir.

-Graciela A. Mota Botello

⁵ Heidegger, *op. cit.*, v. §3 y §4, p. 18-24.

Primera senda

Psicología del arte



Capítulo I

Ciencia y estética experimental

El arte y lo que se produce como fenómeno artístico, es en sí mismo un hecho que tiene que ver con el asombro, el enigma y la pregunta. A través del arte podemos comunicar nuestras ideas y nuestros secretos, nuestro tematizar acerca de nosotros mismos, de la naturaleza y del universo. En la obra de arte, el artista representa su mundo, su sociedad y su sitio. En el arte se reitera la historia y el tiempo de lo humano.

El arte, surge como una proyección hacia lo perfecto que aspira a la belleza. La estética tematiza de ella como investigación. En otras épocas, el arte era religión que expresa, con y por medio de una forma, una vía de aspirar a la verdad, la virtud o la sabiduría.

Pero el arte relata mucho más allá que una cronología cada vez más compleja de formas alegóricas. El arte y la estética surgen, permanecen y reactualizan en su tematizar, la más clara pregunta por lo humano.

No hay evento que no haya sido invadido por el arte y por eso, en su investigación se observan también los vínculos y perspectivas que desde la mirada del creador, el científico o el pensador, cobran espacio sus diversos niveles de investigación e interpretación.

Investigar, es una vía que se inicia con los presocráticos en un intento por ir más allá del mundo y de las cosas. El resultado reveló el acontecer de una historia peculiar: *La Historia de Occidente*.

En su libro, *Filosofía y Fin de Siglo*,⁶ Ricardo Guerra (1996) sitúa el origen de la filosofía y de la investigación, como *búsqueda o invasión*: “¡ir más allá de lo establecido!”

⁶ Guerra, R. *Filosofía y Fin de Siglo*, Ed. Fac. Fil y Letras, México, UNAM 1996, 1a. parte, p. 17-70.

Desde su perspectiva, el sentido de “Invadir” como *Investigación* involucra tres grandes campos:

1. Búsqueda, invasión, pregunta.⁷
2. Inventario, descripción, colección, observación.⁸
3. Invención como creación.⁹

En el plano de la estética la investigación ha realizado cada uno aparte de los siguientes caminos.

- A. Desde el horizonte que relata el contenido de la historia del arte y la crónica de los eventos artísticos, el plano de la filosofía tematiza de lo bello y su relación con lo verdadero, a través de una estética que aspira a un criterio de verdad a través de la validez del *juicio de gusto y de placer* en Kant y el *movimiento del espíritu como historia* en Hegel.
- B. Ambos, sin más “fin preestablecido” que el de atenerse al acontecer estético como camino de la razón y del pensamiento, tematizan sobre la estética y se dirigen a descubrir el sentido del ser de lo humano a partir de la

⁷“La metafísica es investigación que pregunta, busca, inventa y crea un fundamento que está más allá de las cosas [...]”. Se trata de llegar al fundamento último de la realidad: El Mundo de las Ideas en Platón, el Primer Motor o las causas primeras de Aristóteles, el Ente Supremo que da razón de la totalidad de los entes en San Agustín y Santo Tomás, en la Razón y la Monada con Descartes y Leibniz. Descartes resuelve el fundamento del ente supremo y del desarrollo de la filosofía como fundamentación científica. En el Saber Absoluto con Hegel como culminación de la historia de la metafísica y con el idealismo alemán a partir de la libertad en Schelling y el significado del Yo en Fichte. (*Ibid*).

⁸ “La Reacción antimetafísica que surge no en el siglo XIX sino con el origen de la metafísica misma, hace de la investigación un inventario que describe la reacción en contra de sus propias preguntas y respuestas. -Quien mejor puede formularlo es Borges: La metafísica no es sino literatura fantástica-. Frente a Sócrates y Platón los sofistas no se apoyan en la búsqueda del fundamento, al contrario. Frente al concepto de sustancia y de causalidad surge el Empirismo Inglés. Junto a la historia de la metafísica se desarrolla la antimetafísica, la historia de la negación de la metafísica que al descubrir que no hay respuesta a la pregunta, que no se encuentra en el fundamento, se afirma que el fundamento no es metafísico. No obstante, esta ruta camina en forma entremezclada: la modernidad con Descartes y Leibniz, no se quedan en la metafísica como pregunta por el fundamento, sino que consolidan la ciencia. Los neokantianos intentan fundar la moral, el derecho y la ciencia, independientemente de la metafísica. Wittgenstein concluye en el *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar, es preferible callar”. (*Ibidem*).

⁹ La filosofía como pensar que da cuenta que el problema del fundamento es aquello que da razón de las cosas y no se encuentra en las preguntas metafísicas. A partir de Kant, este problema se sitúa en el “juicio reflexionante” y en el camino de Heidegger que rechaza la Ontoteología (la explicación de la totalidad de todos los entes a partir de un ente supremo). *Op. cit.*

vivencia o experiencia. *En este caso el nivel de la investigación es de creación misma.*

- C. El conocimiento científico y experimental en cambio, se ha planteado determinar las características del objeto estético a partir de establecer relaciones que explican hechos dados y contruidos para su descripción y replicabilidad.

La ciencia, aborda el análisis de la estética como un hecho dado y construido, susceptible de ser cuantificado con validez, confiabilidad y capacidad predictiva, donde el registro y diferencias que surgen en la aparición temática de nuevos fenómenos, tienen que ver con el desarrollo, manipulación o tratamiento de los problemas y objetos de conocimiento.

El criterio de verdad estará sujeto a la certeza de constatar o replicar el suceso mismo, lo que tácitamente presupone como fin concreto, su capacidad de aplicabilidad técnica.

El campo de la estética experimental, ha relatado por una vía, a) la acción de un conjunto de procesos fisiológicos, motivacionales, de aprendizaje, memoria, pensamiento y lenguaje en el orden psicológico; y por otra, b) la construcción cultural en el espacio de las relaciones sociales.

Por esta razón, la frontera para una estética experimental bien podría ser ilustrada por las afirmaciones del *Laboratorio de Psicología y Cultura de Paris X, Nanterre*, en la pluma de Robert Francès, cuando describe el entorno de ambos límites:

Para el caso de la estética tradicional:

En materia de arte, la aserción se presenta como algo intuitivo y se dirige a la intuición, al recuerdo o a la visión que cada uno de nosotros pueda tener de las obras de que se habla, de las funciones y los sentimientos que se analizan. Y también a menudo es admitida intuitivamente, conllevando una forma de adhesión que participa más del sentimiento que del conocimiento [...]. Una estética de este tipo crea hasta cierto punto su objeto, y esta creación no es indiferente para el conocimiento objetivo: nos desvela la indefinida riqueza que constituye la resonancia que en todo hombre causan las producciones plenas. Constituyen el tema de una estética *de segundo grado*, en la que es preciso el conocimiento objetivo, junto a un contenido menos disperso y con menos tendencia a las individualidades [...]. Este tipo de conocimiento abarca lo que podríamos llamar hechos artísticos no intuitivos que, al igual que todos los hechos científicos, deben ser contruidos en parte, a través de técnicas definidas que instituyan un control en la observación o en la reproducción experimental [...]. Sin duda alguna, dolerá establecer tal control y perder así lo

que de espontaneidad y de íntimo podía haber en nuestro contacto con las obras. Pero este pesar debería desaparecer al considerar las otras ciencias humanas: su progreso, su constitución como tales ciencias, datan del momento en que renunciaron más bien a la introspección, bien a la anécdota, para edificar, por procesos racionales, un saber sobre la subjetividad y los actos, sus condiciones y su encadenamiento.¹⁰

En medio de esta estética, que Francès llamó “de segundo grado”, la investigación científica se ha orientado a priorizar el estudio de los fenómenos estéticos como un proceso mismo de la cognición o de las habilidades del pensamiento, enfatizando las diferencias que prevalecen en el plano y relación de sus componentes a través de: a) el papel de la obra de arte, b) los artistas que las originan, c) el público que las contempla.

El análisis de cada uno, ha debido sujetarse al desarrollo de técnicas de control en la observación y/o reproducción, por tanto los estudios experimentales que de aquí se han derivado, aspiran a describir nuestro contacto con las obras de arte en un afán de rigor, validez y confiabilidad, sacrificando el plano de la interpretación de su sentido mismo.

1.1 Premisas

La estética experimental, surgió desde las preguntas que se formulaba Gustav Theodor Fechner en su Laboratorio de Psicofisiología, cuando trabajaba con las *Escalas de los Umbrales*, y contrastaba la escala tan restringida de respuestas perceptuales susceptibles de ser detectadas mediante la experimentación:

Era como una pequeña muestra de la gigantesca escala que existe entre un infusorio hasta el sistema solar en la conciencia universal de Dios [...]. Estamos tan cerca del idealismo del obispo Berkeley como de los laboratorios de Wundt en Leipzig.¹¹

Con el mismo rigor panteísta que describe en los *Elemente der Psychophysik* la ecología más poética, Fechner intenta ver el mundo como lo haría un artista: “¡Directamente!”

Esta es su principal aportación, tanto al llamado de la estética experimental como también al papel de la experiencia directa con la obra de arte. Como empirista clásico, Fechner se planteó completar la estética filosófica que comentaba, -proviene

¹⁰ Francès, R. *Psicología del Arte y de la Estética*, Presses Universitaires de France, 1979, trad. de Ana Ma. Guash, Madrid, Akal, 1985, p. 8.

¹¹ V. Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art* 1986, Madrid, Ed. Alianza, 1989, p. 52.

desde arriba- con una estética *desde abajo*, como un intento de proporcionarle una base objetiva a esta disciplina.

A él obedece por tanto, el intento por desarrollar una “psicofísica hedonista” sumamente apropiada para el formato que este nuevo campo experimental representaba, cuando influido por Kant, planteaba que su objeto de investigación podía definirse a partir del *tipo y grado de placer que la experiencia de la obra de arte era capaz de provocar psicofisiológicamente*.

En su *Zur Experimentalen Aesthetik* (1871) Fechner asumía que su estética compartía la misma imperfección que la fisiología, por lo que nunca podría aspirar a ser una ciencia tan exacta como la física, por ello terminaría señalando: “i...se hace lo que se puede...!”.¹²

Sin embargo, y a reserva de contrastar las proporciones o diferencias en la investigación de un siglo después, podemos decir que el sentido de investigación de su fundador, podría continuar vigente. En efecto, “la ciencia insiste en preguntarse por el placer y el goce de la vivencia estética”.

Cabe resaltar que los avances de estas investigaciones corroboran, por la diversidad de descubrimientos realizados, la dinámica de transformación que se ha generado al interior del desarrollo de la ciencia, como testimonio de la confrontación entre lo que Kuhn llamó “revolución de paradigmas científicos”, porque al intentar recorrer una lógica que explicara satisfactoriamente la complejidad de los fenómenos que circundan al evento estético, la racionalidad y proceder instrumental científico, se iría topando con sus propias barreras ante la imposibilidad de explicar el arte, como lo hacen las dimensiones filosóficas.

Paradójicamente, mediante la delimitación de las fronteras de uno, han aparecido las barreras del otro y viceversa.

Y aunque ello no nos restrinja más que aceptar el nivel limitado que Francès le otorgó a este tipo de estética, tampoco nos impide destacar la validez de las preguntas y respuestas formuladas desde el proceder científico.

De hecho, el haber anticipado los límites y posibilidades de una investigación experimental, no sólo permitió la formulación de vías alternativas mediante los escenarios de las ciencias sociales no positivas; sino también, dimensionar la invalidez de horizontes científicos que, por el contrario, serían fundamentales para el pensar filosófico del arte.

¹² *Man tut, was man kann.*

En consecuencia, esta exposición no pretende agotar ni la descripción cronológica o anecdótica del tipo de resultados científicos alcanzados en los dos últimos siglos acerca del arte y sus dimensiones estéticas, pero tampoco menospreciarlas a costa de que su lectura ciertamente no resulte tediosa para un filósofo!

Por el contrario, porque al adentrarse en las explicaciones más representativas de la investigación psicológica, el lector podrá atestiguar la relevancia, confrontación y límites de la polémica surgida entre sus paradigmas, a su vez tendrá acceso a comprender que la vigencia y radicalidad de este debate, ha resultado imprescindible para el proceder científico de la psicología contemporánea del arte.

Nuestro lector acompañante constatará que en la medida en que permanezca definida la delimitación entre las fronteras de la investigación en ciencia y filosofía será posible también exaltar las diferencias que reiteren la actualidad y vigencia de sus respectivos senderos.

Una vez aclarado el horizonte metodológico de este primer apartado, así como su relevancia en la presente investigación, podemos iniciar el recorrido constatando que desde sus orígenes, la *psicología del arte* se ha planteado responder estas preguntas: *¿Por qué mientras más nos relacionamos con el evento estético, más lo vivimos?, ¿por qué mientras más se sabe de él, más estimula?, ¿cómo es que en la obra de arte vemos, escuchamos o participamos de algo más de lo que nos dicen nuestros receptores retinianos o auditivos, en forma diferente al resto de los otros objetos de la naturaleza?*

En la perspectiva de responder estas preguntas mediante la descripción de los resultados provenientes de la investigación psicológica; también le advertimos al lector que mediante el orden y secuencia de la diversidad de enfoques y aportaciones que a continuación formarán el contenido del presente apartado, aquel que se interese por profundizar en él, no podrá restringirse a la mirada de la presente exposición. Cuando mucho (y ojalá sea así), esta senda le representará una atractiva invitación para despejar por sí mismo, otras interrogantes desde nuevas interpretaciones, que al motivarlo a *recrear* un nuevo sentido, a su vez lo conducirán a su propio entrapamiento.

Cierto... es como si las preguntas por el arte nos hubieran clavado una molesta espinita que no lográramos evitar más que sacándola.

Lo mismo que en la *historia sin fin*, el *terror frente a la nada* convoca a evitar o posponer su trágica condena, por la vía de la experimentación, el horizonte del arte nos conducirá a un tipo de análisis donde la obra “isólo se puede sentir sintiéndola!”.

Desde este nivel, la psicología del arte ha estado obligada a vincularse a otras disciplinas como la sociología, la psicofisiología o la semiótica para comprender el cómo es que se compone la estructura del evento estético, y poder delimitar su objeto de investigación en torno a las siguientes seis perspectivas:

1. *Perceptual*: donde la obra de arte, como cualquier otro objeto puede ser percibida por nuestros sentidos. El arte es la recepción de estímulos complejos. La relación evolutiva determina la asimilación de nuestras estructuras y receptores.
2. *Semántica*: donde la obra de arte nos relata en su contemplación un proceso de pensamiento que es previo a toda reflexión posible, porque conduce a una dimensión simbólica destinada a situar un orden de significado. En este nivel, el arte pone de relevancia una forma innovadora de creatividad y solución de problemas.
3. *Estética*: donde la obra de arte nos conduce a transformar el orden del significado del objeto estético, en un juicio de placer y de goce. Desde aquí surge el plano de la vivencia estética y con ello, el sentido del arte como aprendizaje y conocimiento.
4. *Social*: donde el arte se explica y se comprende a través de las relaciones socioculturales. Una sociedad puede ser estudiada a partir de la complejidad en el tipo de gustos que tenga y defina como preferencias.
5. *Clínica*: donde la obra de arte nos permite detectar procesos de la personalidad del creador, así como también, el análisis de rasgos psicopatológicos del artista o del espectador, que redundan en el diseño de opciones terapéuticas para superarlos.
6. *Colectiva y de la afectividad*: donde la estética revela la forma y contenido de la construcción social pragmática de la vida cotidiana. Las relaciones supraindividuales especializan su contenido en los escenarios semipúblicos y semiprivados de la sociedad, a través de formas afectivas más que reflexivas. La colectividad como

fenómeno de lo humano, emerge a partir de su sentido estético.

Cada perspectiva permitirá que el lector comprenda la forma cómo los procedimientos de investigación que iniciaron con la experimentación de laboratorio, han tenido que ir constatando la relatividad de sus bases conceptuales, a la luz de confrontar no sólo la racionalidad que llevó a obtener el tipo de resultados producidos, sino a su vez, la consecuente necesidad de explicar la forma cómo los efectos de la cultura y la circunstancialidad situacional de cada fenómeno social, han determinado la necesidad de interpretar los horizontes del significado y el lenguaje, por encima de aquellos paradigmas restringidos a readecuar y someter los hechos a la legalidad de la naturaleza circunscritas a las prácticas de laboratorio.

Este es el ámbito donde se incorpora la validez del plano interpretativo de la semántica, a partir del nivel de la *proposición* y el *juicio de gusto* en la investigación estética, a la vez que su ubicación en el contexto de los procesos psicosociales de *adaptación, influencia social* y otros *puntos de referencia estéticos*.

De acuerdo a Francès, las áreas de dominio estético en la investigación científica contemporánea, se concentran principalmente en los siguientes estudios:

1. *Creación, creatividad y personalidad.*
2. *Información sobre mensajes artísticos y preferencias estéticas en sociedades industriales, como manejo del tiempo libre.*
3. *Percepción y apreciación estética.*
4. *Apreciación, comunicación y dimensiones semánticas.*

Por último, cabe resaltar que el curso que tomó el avance de cada una de estas orientaciones, muestra cómo la crisis del pensar positivo de las ciencias sociales, fue reorientando, con especial interés, el análisis de las dimensiones del arte y la estética a partir de los enfoques socioconstructivistas situados en la experiencia misma de los hechos, y no en la “defensa” de un *telos* afirmado en una racionalidad instrumental por encima de ellos.

Capítulo II

Psicología de la sensibilidad: percepción y apreciación estética

En tanto que si no hay recepción y emisión de la obra de arte no puede haber conocimiento sobre ella, la estética experimental ha dedicado siempre a la *psicología de la percepción* un especial apartado, al asumir que toda experiencia estética emana de una información perceptiva.

2.1 La psicofísica clásica: el origen

Fechner fue el primer investigador en explicar, mediante leyes del equilibrio simples y universales, el tipo de receptividad que un espectador tiene frente a obras de arte plásticas y arquitectónicas. A estas leyes las denomina “Psicofísica de los Umbrales” en la que sostiene que: el aumento aritmético de una respuesta perceptiva, requiere a su vez del aumento geométrico del estímulo físico.

Como investigador en su laboratorio, Fechner se guió por dos influencias:

1. El Evolucionismo de Darwin: esta concepción sostiene que las cosas y experiencias de nuestro mundo no están coordinadas y subordinadas en categorías separadas, sino que se ajustan a escalas evolutivas que conducen desde el nivel inferior al nivel superior de la existencia.
2. La Inteligibilidad de la Materia en Spinoza: que plantea que la unión de cuerpo y mente invade el universo entero, de manera que ningún elemento mental carece de substrato físico; mientras que a la inversa, gran parte de los fenómenos físicos se reflejan en una experiencia mental correspondiente. Todo lo que hay en el mundo material está dotado de mente.¹³

A través de la *Psicofísica de los Umbrales*, Fechner estableció una relación directa entre el estímulo físico y la respuesta perceptiva, o entre la mente y su correlato corporal: el sistema nervioso. Desconfiado de las aportaciones que el laboratorio de Wundt producía mediante las técnicas de introspección en relación a las leyes o usos artísticos de los colores (definidas como la relación de

¹³ Spinoza sostenía que mente y cuerpo son dos aspectos de una sustancia, infinita e incognoscible.

correspondencia entre la estructura del espectro luminoso y la estructura retiniana), Fechner denomina *Funktionsprinzip* a la interacción isomórfica entre sistema nervioso y las propiedades del contexto, registradas como secuencia, semejanza o desemejanza, debilidad o intensidad.¹⁴

La convicción de que la materia está dotada de mente permite que Fechner supere lo que en la época se llamaba “visión nocturna”, que suponía que la belleza de la luz y el color existían solamente por la mente consciente, mientras la dimensión física estaba en una espantosa oscuridad. Rudolf Arnheim describe cómo Fechner:

...luchó por expulsar de la ciencia el sentido de la visión nocturna con la misma pasión profundamente arraigada que impelió a Goethe, en su teoría de los colores, a defender la pureza indivisible de la luz blanca contra la opinión de Newton de que la luz está compuesta por la oscuridad y la parcialidad de los colores del espectro. Para Fechner como para Goethe, la verdad última residía en la experimentación sensorial directa.¹⁵

Fechner desarrolló una cosmología que orientó finalmente sus trabajos en estética y psicofísica. En la *Vorschule der Aesthetik* (1878), da prioridad a un enfoque motivacional. Al igual que la psicofísica receptiva de la percepción, donde la intensidad variable de un estímulo, por ejemplo la luz, proporciona los medios para medir los umbrales y el placer o displacer de las respuestas.

La experiencia estética depende del placer que por sí mismo causa, y el efecto estético, es motivado por las configuraciones del estímulo. A esto le denomina *armonía* y tiene que ver con un principio de tendencia a la estabilidad.

Por ello, la capacidad de integrar una multiplicidad de partes diferentes y divergentes muchas veces en una unidad producida, tiene implicaciones para el resto de toda nuestra conducta.

En su libro *The Dayview as against the Nightview* (1918), escribió:

Describo todo el proceder del mundo con la imagen familiar de una sinfonía, que naturalmente produce más y más acusadas disonancias que las sinfonías de nuestras salas de conciertos, pero

¹⁴ V. Fechner en, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1889, Vol. II. en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed. 1989, p. 51-60.

¹⁵ *Ibid*, p. 54.

que sin embargo, avanza de manera similar hacia una resolución, tanto por lo que respecta al conjunto como al individuo.¹⁶ Por ello, el mayor logro que desde la perspectiva de Fechner el humano podía aspirar, era alcanzar para sí, *la perfección de la obra de arte!*

2.2 De la intuición sensible a la percepción de campo: la escuela de la Gestalt

Como máximo exponente de la *Gestalt* en la investigación estética, Rudolf Arnheim nos recuerda que los procesos de la cognición son el resultado de la evolución genética que nos permite perseguir fines:

La cognición distingue los objetos deseables de los hostiles y se dirige a lo que es de importancia vital. Selecciona lo importante y por ello reestructura la imagen al servicio de las necesidades del perceptor [...]. La intuición sola en cambio, no nos llevaría lo suficientemente lejos. Nos proporciona la estructura general de una situación y determina el lugar y la función de cada componente dentro del conjunto. Pero esta ventaja fundamental se consigue a un precio.

Si toda entidad dada se expone a parecer diferente cada vez que se presenta en un contexto diferente, la generalización se hace imposible. No obstante, la generalización es el pilar de la cognición.¹⁷

La intuición psicológica es una habilidad cognitiva supeditada a la actividad de los sentidos que opera mediante procesos de campo *Ganzfeld*, que solamente pueden ser registrados por medio de los fenómenos de la percepción sensorial. El lugar y la función de cada componente están determinados por una estructura de conjunto, donde se extiende la interdependencia de cada uno de los elementos. A esta estructura psicológica se le denomina *Gestalt*.

La percepción opera por dos procesos complementarios: sensación y organización. Por ejemplo, la visión actúa como receptora de estímulos ópticos proyectados sobre los receptores retinianos y por qué el hecho de que estos registros se organizan a manera de una imagen unificada integradora de la forma, el tamaño y el color localizados en el espacio.

La *Gestalt* da cuenta de que la percepción permite la transformación de la secuencia de estímulos en simultaneidad,

¹⁶ Fechner: *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* Berlín: Deutsche Bibliothek en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed.1989, p. 58.

¹⁷ *Ibid*, 1986, p. 31.

aunque el proceso de información aparezca esencialmente en forma secuencial. Por eso, la paradoja a que conduce una pieza musical, una representación dramática, una novela o una coreografía desde esta postura, es a explicar la forma en que cada una pueden ser percibidas respectivamente, como una *imagen visual* explicada desde una especie de estructura que responde a la percepción de un campo.

El espectador experimenta la imagen de una obra de arte como un sistema de fuerzas que tienden a un estado de equilibrio, que es comprobado, evaluado y corregido en su totalidad, por la experiencia perceptiva directa de la misma manera que podemos mantener el equilibrio cuando vamos en bicicleta respondiendo a sensaciones cinestésicas del cuerpo.¹⁸

La cognición o pensamiento, manipula conexiones entre unidades normalizadas, y se encuentra por tanto limitado a relaciones de tipo lineal. Las preguntas que Arnheim formula para pasar del contexto de una unidad o cadena lineal, por ejemplo: “ $a + b = c$ ” como tres elementos conectados por dos relaciones, a *una red intelectual*, por ejemplo: *una imagen con enunciados reunidos y organizados en función de sus localizaciones, intersecciones, cruces y sucesiones relativas*, son las siguientes: *¿cómo se puede explicar la secuencia diacrónica de los componentes de una Gestalt que operan sincrónicamente?, ¿cómo puede un crítico de arte describir la manera en que los componentes de una pintura interactúan entre sí para crear la composición de conjunto? ¿Cómo aborda el lenguaje verbal el problema de tratar estructuras sinópticas en un medio lineal?, la jerarquía estructural de un campo ¿está arriba, abajo, en el centro o en la periferia?, ¿es único o está coordinado con los demás?*

En realidad, toda investigación científica de un proceso de campo inicia con un principio de intuición sobre el tipo de configuración que se torna objeto de estudio, por lo que una red intelectual debe intentar aproximarse a los elementos y relaciones que forman la estructura de esta configuración, tanto como sea posible. Cabe reiterar que intuición y pensamiento no operan en forma aislada.

Más bien, los dominios de la cognición se debaten entre dos tendencias básicas y recíprocas solamente diferenciables a nivel teórico: a) la percepción intuitiva y b) el análisis intelectual. Ambas son igualmente valiosas y complementarias.

¹⁸ *Ibidem*, p. 30.

La *intuición* es necesaria para percibir la estructura, el *análisis* para definirla.

La relación de ambas surge como un peculiar vínculo de simultaneidad con dos partes:

1. Sincrónica: que permite ver toda situación dada como un conjunto unificado de fuerzas en interacción, en un tiempo específico.
2. Diacrónica: que conlleva a construir un mundo de entidades estables cuyas propiedades pueden ser conocidas y reconocidas a través del tiempo.

Sin embargo, aunque lo inicial sea la preponderancia del campo perceptivo donde la interacción es máxima, sobre la necesidad de identificar los elementos relevantes que subyacen a este proceso, de aislarlos del contexto o darles estabilidad para persistir a través del caleidoscopio del contexto, es que necesariamente surge el segundo nivel.

Ambos son procesos de la cognición y los fundadores de la *Gestalt* trabajaron para concebirles en el contexto de una “Ciencia de la Experiencia Directa”, que les permitiría explicar cómo la *percepción* no podía reducirse a una síntesis de los datos de la realidad, sino más bien a la integración de una experiencia inmediata estructurada a partir de que existe un *isomorfismo* entre la experiencia perceptual y la fuente de estimulación que opera como una estructura que estimula el sistema nervioso. En *Gestalt Psychology*, Wolfgang Köhler (1929)¹⁹ afirma:

La psicología es la ciencia de la experiencia directa, de sus aspectos exteriores e íntimos, en contraposición con los objetos y sucesos físicos.

Mediante la descripción de la experiencia directa, Köhler esperaba no sólo alcanzar una ordenada visión de conjunto de todas sus variedades, sino asimismo una gran cantidad de información acerca de las relaciones funcionales existentes entre tales hechos. Aspiraba incluso a formular las leyes que gobiernan la corriente de la experiencia.

Max Wertheimer demostró en su Laboratorio de la *New School for Social Research*, en Nueva York, que las reglas de agrupación perceptual, no son impuestas por el perceptor sobre una colección de formas incoherentes. Más bien, la constelación de los elementos y sus propiedades objetivas, influyen en las agrupaciones que este observador realiza.

¹⁹ Wolfgang Köhler en Arnheim (1986), Madrid, Alianza, Ed. 1989, p. 40.

Esta constelación predomina debido a que existe un impulso a conformar una estructura más sencilla, regular y simétrica que se obtiene de una situación dada.

A esta tendencia se le denomina: “Ley de la Pregnancia” o de “La Buena Forma” porque rige la segregación del campo perceptual en formas separadas, donde los elementos de campo tienden a ser segregados en formas que son más estables o que crean un mínimo de énfasis.²⁰

Esta ley rige la segregación del campo perceptual en formas separadas, para que los elementos del campo tiendan a ser segregados también en formas más estables. Su criterio se apoya en la regularidad de:

- A. “Leyes de Constelación o Intrínsecas” descritas como: “Ley del Cierre” y de la “Proximidad” (Wertheimer y Kofka, 1935), de la *simetría* y de la *simplicidad*, complementadas con la “Ley de Inclusividad” (Gottschaldt y Köhler, 1926), “Ley de la Buena Continuidad y Dirección”, “Ley de la Semejanza y Unificación”.
- B. “Leyes Extrínsecas” que actúan en condiciones donde las características del estímulo son definidas en forma deficiente, donde la experiencia anterior del individuo, actuará para producir un precepto en vez de otro.

La *Ley de la Pregnancia* actúa independientemente de la experiencia cuando pasa a constituir la base para juzgar la dirección que adquieren nuevos ángulos perceptuales, debido a la tendencia que tiene a la *normalización*, ya que lo que dirige la atención perceptual es la naturaleza misma del estímulo, sus efectos a corto plazo y sus ajustes a largo plazo.

Sin embargo, si el receptor se comporta como *egocéntrico*, *insensible* o *prejuicioso* (ciego), las potencialidades de su percepción no estarán a la altura de las exigencias de la situación.

En este sentido, la *Ley de la Pregnancia* confirma que los efectos que un espectador *rígido* ponga a la vivencia de su percepción -a consecuencia de su *actitud cerrada*- influirá en la capacidad para diferenciar su *propia estructura* con respecto a la del objeto mismo que está percibiendo.

En consecuencia, si la actitud del perceptor está por sobre el objeto percibido y ante nuestra incapacidad por *controlar* o *predecir* su estado en específico, aún así ¿podríamos pretender que

²⁰ *Ibidem*, p. 140.

esta ley se sostiene como válida? De no ser así ¿en dónde radica la limitación de la percepción frente a la vivencia estética?

2.3 Del campo perceptual a la asociación: la sensación

La validez de la escuela de la *Gestalt* se vio ampliamente cuestionada. Una vez que Hermann L. F. Helmholtz en su *Physiological Optics* (1924) demostró la influencia que tiene el aprendizaje en la percepción, y la forma como los “signos” o “indicios” del espacio son aprendidos para asimilar la experiencia.

Al concluir el proceso de aprendizaje, la percepción espacial se automatiza y hacemos “inferencias inconscientes” acerca de la localización espacial de estos indicios o claves en el sentido que James J. Gibson estableció en *Perception of the Visual World* (1950). Él plantea que la estimulación retiniana que proviene del ambiente espacial circundante, no resulta de una estimulación punto por punto de la retina, sino de patrones relacionados de estimulación de la superficie de esta. Como consecuencia para Gibson, la percepción es el mundo mismo.

Años más tarde, D.O. Hebb, en *Semi-Autonomous Process* (1963), demostró que el proceso de formación de asociaciones se distingue en el sistema nervioso, por el tipo de efectos que provoca al nivel de corteza cerebral.

El movimiento involuntario del ojo no impide la estabilidad de la percepción, debido a que la imagen se mantiene estimulando las mismas células, hecho que describe a la percepción como un simple sistema de entrada. La síntesis y segregación de la experiencia es posterior.²¹

Esto explica que la percepción de la brillantez y de la unidad simple es innata, mientras que la percepción de la identidad es aprendida.

La unidad simple incluye la figura contra el fondo y otras formas no convencionales, como las que resultan de los principios de la configuración. La identidad se refiere a una forma de reconocimiento significativa, permanente.²²

Por ejemplo, la percepción de un triángulo sólo es posible después de experiencias repetitivas de observarlo:

...la fijación repetitiva de sus esquinas lleva a cambios *estructurales* de las células corticales: Éstas crecen [...] conforme aumenta la experiencia, estos montajes de las células visuales se conectan a montajes celulares de las otras partes de la corteza,

²¹ Forgas, p. 202.

²² *Ibid*, p. 204.

inclusive la corteza motora, para formar una compleja *secuencia en fase*.²³

La percepción para Hebb, es el resultado de la construcción que sigue un proceso asociacionista que es posterior a la experiencia enriquecida, por esto está sujeta a *ajustes*. Lo que no se aprende como experiencia perceptiva, no es ni estandarizada ni valorizada.

Es como aquello que no constituye objeto de nuestra discriminación perceptual.

Hebb clasificó tres procesos en la percepción:

1. El que da lugar a una unidad primitiva que ubica la integración de la figura desde un fondo de luminosidad que lleva a una excitación sensorial (campo sin imagen).
2. La organización de “figura-fondo” que no es sensorial y está afectada por la experiencia y otros factores (figura sin forma y figura que se asemeja a una forma).
3. La identidad de la figura donde aparece justamente con sus propiedades de asociación inherentes a una percepción (claridad de la figura con detalles).

Estos resultados se reforzaron 10 años después con los experimentos de Ulrich Neisser, en *Cognition and Reality* (1976), donde demuestra que la percepción es una actividad que tiene lugar en el tiempo y que no ocurre en un instante. El tiempo supone la evolución perceptiva de la especie y el individuo. La percepción no es una respuesta instantánea que magnifica la capacidad del receptor independiente, es una decisión interesada del sujeto comprometido con el ambiente natural y cotidiano.

Las estructuras preexistentes o esquemas (*Schemata*) que dirigen la actividad perceptual, se modifican en su transcurso como un *ciclo perceptivo*.

El acto de percibir no termina en un percepto en absoluto. El esquema es precisamente una fase de esa actividad continua que relaciona al perceptor con su ambiente. El término percepción se aplica propiamente al ciclo completo y no a cualquier parte separada de él [...]. No es posible la *no-percepción* como no es posible tampoco, la *no-conducta*.²⁴

Los esquemas son definidos como:

...aquella porción del ciclo perceptivo que es interno al perceptor, modificable por experiencia y de algún modo específico con respecto a lo que se percibe. El esquema acepta la información en la medida en que ésta incide sobre las superficies sensoriales y es transformado por esa información; dirige los movimientos y las

²³ *Ibidem*, p. 204.

²⁴ Neisser en Bayó Margalef, 1976, p. 67

actividades exploratorias que permiten tener acceso a ulterior información, por la cual resulta nuevamente modificado.²⁵

El esquema tiene dos funciones: la de seleccionar la información y la de obtener esta información en forma pertinente. El ciclo perceptual tiene dos etapas:

1. Una *preatentiva* de detección y análisis.
2. Otra de *construcción perceptual*, que deriva en un determinado objeto y no en otro.

El ciclo no es nunca lo que se percibe, sino lo que determina esa interacción, puesto que su resultado no es un producto interno acabado. Este ciclo implica una exploración perceptual a los esquemas anticipatorios del perceptor que van modificándose en una reacción circular con el ambiente.

Por ello, la obra de arte no sirve para informarnos sobre la naturaleza del objeto físico. Los efectos de las perspectivas en la composición de un cuadro, no son menos importantes que la planicie del bastidor donde está pintado; sin embargo, el tamaño o la forma de lo percibido se desvía de las medidas físicas, porque lo que importa, es su profundidad.

La relevancia de la percepción como proceso, radica en que su propia actividad como acción directa acontece en el tiempo, y la ventaja de haber realizado este primer recorrido es lograr diferenciar “lo percibido” con respecto al ciclo en su totalidad. La transformación de la “secuencia” en “simultaneidad” es equivalente a la percepción de una pintura, una escultura, una obra arquitectónica o una poesía. Todos son aprehendidos sinópticamente. Sin embargo: cuando percibimos, *¿todos miramos las mismas cosas? ...* o cuando las volvemos a percibir bajo otras condiciones *¿resultan equivalentes? ¿por qué es indispensable conocer las propiedades físicas de un objeto?*

Arnheim asume que la percepción no es la asimilación mecánica de los datos retinianos, sino la creación misma de una imagen estructurada:

La percepción consiste en hallar una imagen estructurada que se ajuste a la configuración de las formas y los colores transmitidos desde la retina. Cuando esta configuración es simple y clara, no quedan muchas posibilidades de variación, ni siquiera un esfuerzo premeditado permitirá a una persona ver el contorno de un cuadrado como otra cosa que no sea un cuadrado.²⁶

²⁵ *Ibid*, p. 91.

²⁶ *Ibidem*, p. 290.

No obstante, el estímulo físico no constituye a la percepción, más bien la percepción objetiva se generaría en el sistema nervioso si los factores internos modificadores que contribuyen a que surjan las diferencias no existieran. Y aunque en algunas ocasiones se pueda recurrir a la objetividad de las percepciones por analogía, lo percibido es sólo un correlato.²⁷

De donde se concluye, que está en la naturaleza de la abstracción y no en la percepción, el que exista una diferencia cualitativa al apreciar una obra de arte.

Puede decirse que la percepción es portadora del tema compositivo de la obra, un tema capaz de referirse simbólicamente, a la manera de una pintura no figurativa, a una amplia variedad de connotaciones biológicas, psicológicas, filosóficas e incluso sociales.²⁸

²⁷ Arnheim 1989, p. 305.

²⁸ *Ibid.*

Capítulo III

De la sensibilidad al significado: transmisión de información

En su interés por determinar las propiedades del objeto artístico, D. E. Berlyne demuestra que los estímulos significativos tales como el contraste, tamaño, movimiento y el énfasis, incrementan el valor direccional de la atención. A esto lo denomina *complejidad*, que explica el porqué utilizamos mayor tiempo cuando vemos formas con más elementos o con menos, ordenados o dispuestos de manera irregular, en oposición a la homogeneidad y con forma heterogénea, etc.

A su vez demuestra, en 1958, que la novedad de un estímulo atrae la fijación inicial y dirige la atención porque lo que dirige la atención, afirma Berlyne, es la naturaleza del estímulo.²⁹

Ambas, “complejidad y novedad” constituyen las *propiedades colativas*, término definitorio de sus teorías.

En *Aesthetics and Psychobiology* plantea que el valor hedónico de la obra de arte, dependerá del potencial del estímulo expresado por su capacidad de atraer la atención *arousal*, de tal forma que un nivel óptimo en el estímulo correspondería a un grado máximo de placer. Desde esta perspectiva, las propiedades colativas de los objetos se identificarían con las potencialidades del estímulo. Berlyne distingue dos componentes de la actividad exploratoria de la recepción estética:

- A. Una *específica o epistémica*, cuyo objeto consiste en recabar información que emana cuando el individuo se encuentra en un estado de incertidumbre o falta de información que motiva la “curiosidad perceptiva”.
- B. La *diversiva*, que concierne a la actividad y al sentimiento estético.

Las dos constituyen un proceso de comunicación, donde los patrones del estímulo modifican los procesos internos del sujeto y al no requerir de respuestas correspondientes, constituyen un proceso que va de la información semántica a una información de tipo expresivo.³⁰

²⁹ Forgas, p. 217-218.

³⁰ Berlyne (1971), *Aesthetics and Psychobiology*, N.Y. Appleton-Century-Crofts, Century Psychological Series.

3.1 Información como correspondencia y estructura icónica

Esta forma de recepción de la obra de arte es una *información sintáctica* que produce el constreñimiento interno del sujeto, quien suele ser redundante y reiterativo. Esta redundancia provoca que la recepción y goce estético se torne en un proceso de *correspondencia informativa* de tipo *isomórfico o estructural e icónico* porque implica la similitud de aspectos fuera de la estructura. Por ejemplo, las pinturas como las palabras, son siempre identificables al compartir de manera simultánea un alto y bajo nivel de correspondencia informativa.³¹

3.2 Información como pautas y patrones de reconocimiento

El arte comunica un tipo de información sintáctica que *se recrea en la redundancia* y genera un uso simbólico, ya que constituye propiamente un sistema de símbolos. Por eso, afirma Berlyne, la percepción estética es un proceso gradual que toma tiempo e involucra dificultad y esfuerzo porque tiene paralelos emocionales que lo hacen ser de tipo contemplativo y placentero al mismo tiempo.

La vía de la transformación comunicativa de la información semántica a la expresiva en la vivencia estética, ha generado múltiples líneas de investigación psicofisiológica entre las que se podría mencionar la consonancia y disonancia de la música, la relación de la sección áurea (*section d'or*), similaridad *vs.* asimilaridad, rigidez *vs.* espontaneidad en torno a relaciones de tipo dinámico-estético, así como la relación entre geometrismo y naturalismo.

La complejidad de una forma ha sido identificada con la cantidad de información, y para describir el número de elementos que la componen, su heterogeneidad e irregularidad relativas a sus disposiciones espaciales, Berlyne los denominó como reconocimiento de formas, patrones o pautas (*patterns recognition*).

Estas pautas son el punto de partida para los estudios de preferencias e intereses estéticos por las formas visuales, de donde se ha extendido y generalizado la ubicación de estas predilecciones, en el orden de la complejidad y asimetrías culturales.

³¹ Berlyne (1971), en Francès 1979, p. 47-48.

Por ejemplo, Francès estudió los gustos de un grupo de obreros que se destacan por preferir figuras mucho más simplificadas que los estudiantes. La explicación es que a mayor escolaridad, se observan preferencias por patrones (*patterns*) más complejos:

...de donde se deduce que existen diferencias entre ambos grupos en relación a las preferencias entre información “intra-figural”, por oposición a la “intra-serial”, ilustrada por el número y cantidad de elementos que componen estos “patterns”.³²

Una nueva línea de investigación la desarrolló James J. Gibson cuando compartió la relevancia de diferenciar el ámbito perceptual del campo visual con respecto a lo que se refiere al *mundo visual* en el libro *Perception of the Visual World*, publicado en 1950. Sus aportaciones concluyen que el mundo visual proviene de la psicofísica, mientras que la percepción de la visión del mundo, es producto de la significatividad cultural.

3.3 Selectividad y significación

Partiendo de lo que es culturalmente significativo de lo que no lo es, Gibson establece esta diferenciación:

1. La Percepción Literal, que describe el mundo sustancial o espacial constituido por colores, texturas, bordes, superficies, al que le prestamos atención específica.
2. La Percepción Selectiva, que describe el *Mundo-de-las-cosas-útiles-y-significativas* al que, por lo común, prestamos atención. En él se ubican las personas, lugares, señales y símbolos y sólo le prestamos atención en torno a los factores psicológicos, sociales o ambientales de conjunto.

La primera responde al principio de correspondencia psicofísica que ya hemos venido exponiendo.

El segundo conlleva el paso a la excitación o estimulación diferencial o selectiva preferencial en el sentido de Berlyne.

La estimulación sensorial, genera una percepción de relaciones invariables que resultan de las propiedades de los objetos y no necesitan ser aprendidas.

Para determinar la selectividad del estímulo perceptual, Gibson propone el *Principio de la Inhomogeneidad* del conjunto de

³² Francès, p. 46-49.

rayos hipotéticos, no de los rayos mismos³³ y logra diferenciar en tres secuencias complementarias, ambos procesos:

A. Las intensidades de la misma longitud de onda o color del claro-oscuro por una correspondencia de tipo homogénea, reproduce el estímulo retiniano.

Por ejemplo: ...cccccccccccccc o bien oooooooooooooo....

B. Para delimitar el borde o contorno, para las figuras o formas, la correspondencia implica un solo salto de elementos que presupone el correlato de los estímulos retinianos.

Por ejemplo: ...cccccoooooo o bien, ooooocccccc...

C. El correlato del estímulo retiniano de la cualidad visual integra en figura y forma, la cualidad de la textura y superficie. Este es un orden alternativo de doble estructura.

Por ejemplo:cccoooccoooo....

De esta visión espacial, el segundo proceso conlleva a lo que podríamos denominar, la *visión de los símbolos*.

3.4 Formación de esquemas y dimensiones semánticas

Para Gibson, no es equivalente el sentido de la “representación espacial” que el de la “simbolización” que de ella se hace. En este segundo aspecto, la percepción es creadora e inexacta, aunque no literal, y al pasar a esta nueva etapa, presupone otro conjunto de procesos psicológicos superiores tales como la imaginación, el lenguaje o el pensamiento. Percibir no es ver un estímulo sino *ver un mundo perceptual*.

El cerebro no responde a la forma en sí, a la forma no variable, sino a la manera de responder a las variables constantes de la forma.

La imagen retiniana de la distancia a través de la cual se mueve la superficie, varía inversamente con la distancia del ojo [...].

La razón entre la imagen retiniana de la distancia y la velocidad angular de la imagen retiniana permanece constante [...] de donde se concluye que la percepción visual del movimiento y del tiempo es relativa.³⁴

³³ Gibson, (1950), p. 52.

³⁴ Gibson J.J., (1950), *Perception of the Visual World*.

A Gibson obedece el desarrollo del método que se apoya en estudiar los patrones del movimiento como dado, y usar las operaciones de definición de las transformaciones de perspectiva de la geometría, para describir una familia de cambios del patrón, que le permiten concluir que existen dos tipos de *proyección óptica*:

1. La proyección en paralelo, como las copias heliográficas de los arquitectos que producen similitud aunque diferencias de tamaño.
2. La proyección central o polar, que dan lugar a un escorzo.
Esto es lo que sucede con las escenas en perspectiva.

En sus estudios de 1959, Gibson estableció que el movimiento óptico que permite la proyección y los efectos cinestésicos, es resultado de una serie de transformaciones que ocurren en la “perspectiva”, como si fuera una familia de formas estéticas en una serie temporal delimitada a partir de cinco parámetros: a) traslación vertical del patrón en el plano, b) traslación del patrón, c) aumento o reducción del patrón, d) escorzo horizontal del patrón; y e) rotación del patrón en el plano.³⁵ En este sentido, queda muy claramente establecido que a partir de J.J. Gibson,

...toda actividad perceptiva, presupone tácitamente el conjunto de una actividad cognitiva que impide reducir la sensorialidad a las determinantes físicas del objeto percibido.³⁶

Cada uno de estos resultados ha ido conduciendo a establecer al grado la complejidad de lo que implica el apreciar la *expresión artística* puesto que si asumimos que “lo expresivo” en el arte depende de la forma misma y de la capacidad que el espectador tenga para descifrar esta expresividad, podemos concluir que el sentido que tiene la percepción estética, proviene de otras características que trascienden las propiamente contenidas en el objeto físico.

Si el contenido de estas características a la vez que emanan del objeto físico como obra de arte no se agotan en él, ciertamente su apreciación conlleva un orden de significación que nos introduce a las dimensiones de la cognición como proceso de interacción de funciones psicológicas superiores. El lenguaje actúa como plataforma de simbolización, donde se asienta el significado de los intercambios culturales transmitidos por medio del conjunto de prácticas y relaciones sociales en los comportamientos de la vida cotidiana.

³⁵ Forgas, p. 263-282.

³⁶ *Ibid.*

En este nivel, Francès afirma que aquello que caracteriza la expresión y simbolización del arte, es la unión entre el significante (forma visual o auditiva) y el significado (representación asociada al significante), siempre *motivada* aunque arbitraria, en el sentido del lenguaje hablado.

Por ello, E. H. Gombrich (1965) confirma que el “descubrimiento artístico” es más importante que la “intuición sensible del objeto” porque:

...demuestra que los resultados de las asociaciones aprendidas devienen configuraciones particulares de las sensaciones visuales y recuerdos cinestésico-táctiles particulares a partir de que son intencionadas.³⁷

A este carácter de intencionalidad, Francès lo postula como la hipótesis de *mediación semántica* de la que se distinguen principalmente dos líneas de investigación que nos conducen a un nuevo campo de análisis:

1. De tipo Conductual: que postula que el significado como la expresión de la obra de arte, proviene de un proceso de asociación entre los estímulos y respuestas a través de un mediador representacional, que consiste en una serie de respuestas no semánticas (motrices, perceptivas, emocionales, etc.) asociadas y aisladas anteriormente a estos estímulos. Esta postura ha sido representada por Osgood 1957, Tucker 1957, Gottesdiener 1973.³⁸
2. De tipo Simbólica: que se apoya en los *esquemas representacionales* de Piaget, que constituyen las equivalencias funcionales estables de signos de diferentes esferas culturales, que explican el fundamento de las interpretaciones, aportadas por los sujetos. Esta perspectiva enfatiza el estudio de las estructuras que han generado estas interpretaciones al igual que en las respuestas proporcionadas por los individuos.

³⁷ *Ibid*, 1973, p. 74.

³⁸ Francès, p. 30

Capítulo IV

De la contemplación a la experiencia estética: la estructura semántica como pensamiento

Una vez que se demostró que la percepción se constituye en un ciclo, donde el objeto físico sólo forma una de las partes constitutivas de la percepción. Mientras que el orden preferencial con el que se analiza la complejidad de las determinaciones del objeto percibido depende de patrones de tipo cultural, el paso a la dimensión semántica fue obligado. Con ella, el carácter de la percepción estética adquirió un nuevo sentido que daría acceso al estudio de la asimilación o recepción de la experiencia de la obra, puesto que al orientar el análisis hacia el horizonte del significado, el objeto de la investigación científica debería situarse también en torno al plano del lenguaje y la comunicación.

Desde su horizonte la estructura semántica de la percepción radica en su capacidad de simbolizar, es decir, el correlato que deviene como la otra parte del proceso perceptual, depende de la capacidad de asignar al objeto “a” el correlato “b” de tal forma que la ecuación “a=b” adquiera la forma de la correspondencia. Éste es el carácter simbólico del objeto con el *signo* (palabra), cuyo resultado será la adecuación o equivalencia al objeto o al evento designado. A eso se le llamó *significado*.

Para que “signifique” algo el *significado*,³⁹ debe provenir de un principio convencional que favorezca la comunicación. La comunicación es el resultado del lenguaje, y éste es quien a su vez posibilita el proceso ontogenético para que aparezcan las funciones psicológicas superiores como *pensamiento*.

4.1 Pensamiento y lenguaje

En 1934, fecha en que Lev Semionovitch Vigotsky publicó *Thought and Language* (Pensamiento y Lenguaje), el principal historiador del arte, interesado en la investigación psicológica, se convirtió en uno de los pioneros de la llamada *revolución cognitiva* contemporánea, cuando afirmó que:

³⁹ Sea significativo para el otro.

...la formación de un concepto es el resultado de una actividad superior compleja que implica a todas las funciones básicas (asociación, atención, imaginación, inferencia) [...]. Todas están regidas por la palabra que canalizará el proceso hacia la solución de las tareas propuestas.⁴⁰

En su interés por el desarrollo de las funciones básicas, Vigotsky se apoya, coincide y crítica la perspectiva genética de los primeros trabajos de Jean Piaget, quien años más tarde en sus “comentarios críticos” paradójicamente escribió:

No puede ser más que con pena que un autor descubre, veinticinco años después de su publicación, el trabajo de un colega desaparecido durante ese tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta que contenía tantos puntos de interés inmediato para él que podían haber sido discutidos personalmente y en detalle [...] A. Luria me había mantenido al tanto de la posición crítica y a la vez simpatizante de Vigotsky hacia mi obra [...] hoy al leer su libro lo lamento profundamente, ya que de haber sido posible un acercamiento podríamos haber llegado a entendernos sobre una gran cantidad de puntos.⁴¹

Para Vigotsky, la tarea cultural *per se*, no explica el mecanismo de desarrollo que culmina en la formación de un concepto.

El investigador debe dirigir sus esfuerzos a comprender los vínculos intrínsecos entre las tareas externas y dinámicas del desarrollo, y considerar la formación de un concepto como una función del crecimiento social y cultural total del adolescente, que afecta no sólo los contenidos, sino también el método de su pensamiento.⁴²

4.2 Vigotsky y la ontogénesis del lenguaje

Vigotsky, quizá el interlocutor que Piaget hubiera deseado tener a principios de siglo, es uno de los autores más relevantes en la psicología del pensamiento de las últimas décadas, porque centró sus investigaciones en torno al estudio y desarrollo del lenguaje en el niño, al considerar que el objeto de su surgimiento radica en la regulación del desarrollo de las funciones psicológicas superiores, lo que permite de manera integral, la realización de toda acción humana. Su papel de instrumento simbólico es quien posibilita, tanto el establecimiento de las relaciones con los demás, como con el medio y con uno mismo.

⁴⁰ Vigotsky, *Pensamiento y Lenguaje*, 1934, Ed. Fausto, Argentina, 1922, p-88.

⁴¹ Piaget, *Comentarios Sobre las Observaciones Críticas de Vigotsky*, Apéndice de *Pensamiento y Lenguaje*, 1934, Ed. Fausto, 1992, p. 199.

⁴² *Ibidem*, p. 91.

Para Vigotsky, *la existencia humana es posible por el lenguaje*, ella misma es en la forma de lenguaje, debido a que una palabra no puede definir su significado a través de sí misma o del objeto que ella denota en forma exclusiva. La palabra es la propia condición para el surgimiento de su significado, debido a que contiene y hace referencia a un determinado grupo o clase de objetos que la convierten en forma intrínseca, en una generalización o abstracción... es por ello que “lo humano” es el más fiel sinónimo o equivalente del lenguaje... o en otras palabras, *lo humano tiene una estructura de tipo semántica*.

El papel que juega la abstracción o generalización de un objeto hecho palabra, constituye un acto verbal del pensamiento porque afianza simbólicamente la existencia de la realidad misma a manera de un evento estructural, ya que reorienta la dimensión que se le había asignado a la sensación o a la percepción respectivamente, como el principio privilegiado que la tradición había otorgado a los procesos psicológicos.

A diferencia de los asociacionistas y la teoría de la Gestalt, que situaron al lenguaje como una manifestación adicional, acumulativa y separada del pensamiento a la vez que de los otros procesos psicológicos, Vigotsky encontró justamente lo contrario y planteó que esta separación es superficial, si se contrasta con el papel que juega el estudio del “significado” lingüístico.

El gran mérito de Vigotsky residió en que a partir del estudio del *significado*, era posible explicar el surgimiento y desarrollo -no sólo de la palabra-, sino de una unidad que daba lugar, tanto al *surgimiento de la inteligencia y la actividad intelectual, como de la interacción social y con el medio*. Vigotsky postula que:

...la vida humana no puede ser concebida sólo a partir de una dimensión biológica o fisiológica (el cerebro y las manos), sino por el contrario, es preciso abordarla a través de los instrumentos que ha desarrollado y generado como su producto social, para sentar las bases de un nuevo punto de partida para su explicación [...]. Y es que toda relación psicológica integra de igual manera, la presencia [...] de un reflejo generalizado de la realidad [...] acompañado de [...] la esencia del significado de las palabras; porque [...] ese significado es una parte inalienable de la palabra que pertenece, tanto al dominio del lenguaje como al del pensamiento.⁴³

⁴³ Vigotsky, *Ibid.*, p. 25-26.

En este sentido, tanto la presencia de la realidad como la existencia de significados lingüísticos traducidos en las funciones psicológicas superiores, obedecen a un mismo orden y naturaleza, debido a que la posibilidad de que exista tanto la realidad como el orden simbólico, depende de una condición supraindividual, transformada a manera de un evento social, que posibilita al mismo tiempo, el desarrollo y evolución del propio individuo.

Vigotsky se opone a todo reduccionismo de tipo individual que supedita el lenguaje a un orden biológico o psicofisiológico, al situar en el nivel de la realidad social, el plano donde es posible la conformación del sentido referencial de un determinado significado. La función del lenguaje en palabras de Vigotsky radica en:

...la comunicación y el intercambio social [...] mientras que [...] el significado de la palabra [...] constituye la unidad con su función intelectual.⁴⁴

Para Vigotsky, la vida humana está mediatizada por instrumentos y su actividad psicológica, también lo está por eslabones que son productos de la vida social, traducidas en su forma más importante: el lenguaje.

El lenguaje regula las relaciones con los demás en la medida en que está integrado funcionalmente a la acción. Sin embargo, es un instrumento del pensamiento que no se agota en su función instrumental. El pensamiento reproduce al lenguaje como la asimilación de su determinación social. Y en tanto que toda respuesta individual encuentra su significado en el surgimiento de la vida colectiva, su estructura es semiótica. Existen tres niveles de lenguaje:

- A. El de la Comunicación, que proviene del ámbito social y se caracteriza por ser global y multifuncional.
- B. El Egocéntrico, que incorpora el contenido de lo social a lo individual.
- C. El Interiorizado, que se restringe al pensamiento simbólico.

La verdadera comunicación supone una actitud generalizadora que constituye una etapa avanzada en el desarrollo de los significados de las palabras. Y es que:

...las formas superiores de intercambio humano son posibles sólo porque el pensamiento del hombre refleja una realidad conceptualizada.⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

Por esta razón, las leyes de la evolución biológica y adaptativa manejada por la tradición psicológica, ceden su papel a la evolución histórico-social, puesto que todas las funciones psicológicas superiores constituyen una multiplicidad de relaciones de orden social interiorizadas, como base también de la estructura social de la personalidad (léase, el surgimiento del “Yo”).

Para proceder a la constatación de su teoría, Vigotsky alentado por las aportaciones de Piaget, compartió su interés en el estudio del proceso evolutivo del infante, puesto que sólo a partir del análisis del desarrollo filio y ontogenético, era posible establecer una condición de diferenciación entre pensamiento y lenguaje a nivel primario, ya que es justo, con el proceso de maduración en el adulto, que esta separación desaparece al lograr que el lenguaje quede integrado y constituido como la base del pensamiento.

4.2.1 Lenguaje egocéntrico

Vigotsky estableció su principal polémica con Piaget al nivel de sus definiciones en torno al *lenguaje egocéntrico* y afirma que:

...nuestros trabajos nos indican que el lenguaje egocéntrico no permanece durante mucho tiempo como un simple acompañante de la actividad infantil. Aparte de ser un medio expresivo de relajar la tensión, se convierte pronto en un instrumento del pensamiento, en sentido estricto, en la búsqueda y planeamiento de la solución de un problema.⁴⁶

Vigotsky otorga fundamental énfasis al estudio del lenguaje egocéntrico, debido a que en gran medida era la condición que da lugar al proceso de transición de un *lenguaje interiorizado* que se manifiesta en el adulto; y en su intento por profundizar en las dimensiones funcionales que tenía el lenguaje en general, centró un considerable punto de interés en aquellas formas lingüísticas que surgen, provienen o se derivan de los intercambios comunicativos.

Con esta convicción, Vigotsky planteó las siguientes dos hipótesis:

1. La egocéntrica, es una etapa de transición en la evolución que va del lenguaje verbal al interiorizado.
2. El proceso del lenguaje interiorizado se desarrolla y se torna estable aproximadamente al comienzo de la edad escolar, y este hecho causa la rápida caída del lenguaje egocéntrico que se observa en esta etapa.

⁴⁶ *Ibid*, p. 40.

En relación a la primera hipótesis, la función primaria de las palabras, tanto en niños como en adultos, es la *comunicación* a manera del contacto social. Por lo tanto, desde su surgimiento, se deduce que el primer lenguaje del niño es esencialmente social.

El lenguaje social emerge cuando el niño transfiere las formas de comportamientos sociales participantes, a la esfera personal-interior de las funciones psíquicas [...]. El lenguaje egocéntrico es extraído del lenguaje social general, y conduce a su debido tiempo, al *habla interiorizada* que sirve tanto al pensamiento autista como al simbólico. *Vigotsky* afirma que “En nuestra concepción, la verdadera dirección del desarrollo del pensamiento, no va del individual al socializado, sino del social al individual.”⁴⁷

En acuerdo con los hallazgos de *Vigotsky*, el lenguaje egocéntrico aparece como un eslabón de transición ontogenética de la forma verbal a la interiorizada, etapa superior que merecerá, motivos posteriores de análisis e interés teórico para el presente trabajo.

En torno al análisis de esta etapa tan corta y elemental del desarrollo, para *Piaget*, cuando el niño empieza a hablar, aparentemente sin tener destinatario para sus palabras, cumple una función biológica de desarrollo y expresión del pensamiento autista en el niño, como base para posteriores etapas de maduración.

En cambio para *Vigotsky*, desde los primeros balbuceos, el lenguaje egocéntrico cumple una función social de comunicación, siendo precisamente este tipo de lenguaje, el que al ser incorporado e interiorizado, permitirá el surgimiento de un lenguaje interior, o bien, desde nuestra perspectiva, el equivalente a una “conversación consigo mismo”, es decir, “íntima”.

Con esta inversión de conceptos, lo que para *Piaget* constituyó la etapa primaria del desarrollo en el adulto, para *Vigotsky*, por el contrario, constituye el resultado de un desarrollo tardío, que deviene como consecuencia de la consolidación del pensamiento realista con su respectivo colorario: *el pensar con conceptos*. Para *Vogotsky*, esta maduración es lo que precisamente conduce:

...a un grado de autonomía superior con respecto a la realidad y los objetos sensibles, facilitando así, profundizar en anhelos satisfechos sólo en las fantasías, como una respuesta contrastante a las necesidades frustradas de la vida.⁴⁸

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibid*, p. 45.

4.2.2 Del lenguaje interior a la interiorización del diálogo: el pensamiento es conversación

Sólo en el desarrollo ontogenético del niño, Vigotsky pudo diferenciar el pensamiento del lenguaje en la fase del lenguaje egocéntrico.

Si bien, esta etapa es determinante para que el niño desarrolle habilidades de manejo de los niveles de comunicación más primitivos, en la medida en que inicia su maduración, jamás podrá volver a diferenciarse, puesto que en el adulto, el lenguaje es la base del pensamiento.

El “yo” en Vigotsky, marca un hito al transformarse en una ontogénesis a partir de la que se posibilita la concepción de un lenguaje egocéntrico. Esta ontogénesis se refiere al surgimiento del lenguaje en la infancia.

En este nivel, las leyes de la evolución biológica, ceden su papel a la evolución histórico social, donde queda asentado que la vida humana está mediatizada por instrumentos y su actividad psicológica se reproduce a partir de eslabones que entrelazan los productos de las relaciones sociales, en donde el lenguaje es lo más importante.

La etapa primitiva del *lenguaje egocéntrico*, madura en la forma de un *lenguaje interior* que no constituye ningún “atributo interno” o “subjetivo” del lenguaje exterior u oral, sino representa más bien *la función del lenguaje mismo*, en tanto a que está dirigido a la reflexión regulativa interna de los procesos psicológicos, con las siguientes propiedades:

1. Sintáctica: abrevia las formas gramaticales, es predicativa y representa la forma de un monólogo como conversación íntima.
2. Semántica: predomina el sentido por sobre el significado, aglutina dos o más palabras y es el antecedente de las ideas complejas que designan los elementos separados de éstas.
3. Saturación del Sentido: con gran pobreza de palabras, los sentidos se combinan y se unen.

Bajo estas tres dimensiones lingüísticas, el “pensamiento” se relaciona con las “palabras” a partir de dos niveles:

- A. *El exterior* que se encarna inteligible por medio de la unidad *signo-palabra* con *significado* en la forma de la *comunicación*.

B. *El interior*, donde las palabras mueren tan pronto como son transmitidas al pensamiento, puesto que se encarnan como *símbolos saturados de sentido*.

De ello depende que todas las funciones psicológicas superiores sean el producto de relaciones de orden social interiorizadas, como base de la estructura social de la personalidad. Y en esto radica también, el interés por determinar el proceso de adquisición y crecimiento del significado en el desarrollo del aprendizaje, explicado por la unidad que existe entre la palabra y el significado.

El aspecto interno de la palabra, se encuentra en su significado. Las formas de relación entre inteligencia y palabra también. El sistema de signos reestructura todos los procesos psicológicos superiores y permite el dominio de los mismos. El significado permite generalizar el sentido de la palabra y poner en funcionamiento al pensamiento, cuya realidad es diferente al orden de la sensación y percepción aislados.

El lenguaje permite integrar las aportaciones de la experiencia actual. El plano de la transformación biológica en ontogénesis del lenguaje, es lo único que posibilita el surgimiento del “yo” según Vigotsky.

Debido a esta condición de desarrollo, todas las funciones psicológicas superiores cerebrales, son la forma en que las relaciones sociales se interiorizan -práctica y lingüísticamente hablando-, como base de la estructura social de la personalidad, hecho que permite diferenciar específicamente, un “yo” de otro “yo”.

En este nivel, la relevancia del surgimiento del lenguaje egocéntrico en el niño, sólo será el punto de partida o condición ontogénica para el desarrollo de las funciones superiores (como la base de maduración de sus procesos básicos), y del proceso de adquisición y articulación del significado de las cosas, en la forma de *aprendizajes*.

Esta familiaridad con las cosas o lo real, es lo que Vigotsky define en su publicación, *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores* (1960), como la “Zona de Desarrollo Próximo” (ZDP), como área que facilita los “espacios para el aprendizaje”, como construcción de la formación educativa del niño y de su *proceso de socialización*, donde la estimulación física no puede restringirse a un acto caótico de discriminación y selectividad de estímulos propios a la percepción, sino de la capacidad que tenga para integrar aprendizajes múltiples como resultado evolutivo de la aplicación de sus funciones superiores.

Definida como:

La distancia entre el nivel de desarrollo real determinado para la solución independiente de los problemas y el nivel de desarrollo potencial determinado por la solución de los problemas con la guía de un adulto o en colaboración con los pares más capaces.⁴⁹

Vigotsky reorientó el sentido de la influencia social en el desarrollo de las funciones superiores, como la condición para que surja el aprendizaje supeditado a acciones donde:

...el más competente ayuda al joven y al menos competente a alcanzar un estrato más alto, desde el cual puede reflexionar sobre la índole de las cosas con mayor nivel de abstracción.⁵⁰

El mismo Jerome Bruner años más tarde comentaría:

Resulta significativo que durante mucho tiempo la principal repercusión del trabajo de Vigotsky en la psicología evolutiva se limitara a su “discusión” con Piaget, sobre hasta qué punto los conceptos necesitan del lenguaje para su formación [...]. Hasta hace poco, la principal consecuencia de Vigotsky en la investigación empírica ha sido el concepto de *Zona de Desarrollo Próximo*, diferencia entre lo que el niño es ya capaz de hacer, habida cuenta de las limitaciones de su funcionamiento cognitivo, y lo que puede conseguir en la ayuda de los adultos o de sus compañeros.⁵¹

Podemos concluir que, el aprendizaje humano además de presuponer un carácter social específico gestado por un proceso evolutivo del pensamiento, es también la condición para que la actividad intelectual logre adelantarse al propio desarrollo biológico. O dicho de otra manera, el sentido de lo social supedita al desarrollo psicológico y biológico a la ontogénesis del lenguaje.

En esta perspectiva, para Vigotsky el sentido de las percepciones tienen otro carácter: son *categoriales, no aisladas, y selectivas de objetos significativos dotados de realidad humana*:

La percepción es un acto cognitivo, en la medida en que la relación del lenguaje es simultánea a los elementos percibidos en el campo visual que hace que la visión sea completa y su carácter secuencial (del lenguaje con relaciones posteriores) sea esencialmente analítico.⁵²

Para Vigotsky la complejidad de la actividad intelectual se apoya en las formas en que nuestros aprendizajes prácticos impactan la jerarquía de los significados que otorgamos a nuestras

⁴⁹ Vigotsky, *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*, 1960, p. 59.

⁵⁰ Bruner, *Realidad Mental y Mundos Posibles: Los Actos de la Imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1988, p. 83, España.

⁵¹ Bruner, 1990, P. 15-16.

⁵² Vigotsky, 1960, citado en Cambridge, 1978, p. 59.

percepciones, capaces de otorgarles en su conjunto, un sentido integrador a nuestras vivencias del mundo exterior.

En este nivel, el lenguaje no sólo constituye la vía para significar los objetos del mundo real en el proceso de socialización en el niño. El lenguaje como expresión de las relaciones sociales en su conjunto, implica también el contenido simbólico que gesta el surgimiento de un proceso intelectual del “yo” consigo mismo, y que permite “dar sentido” o “significar”, el acontecimiento de “lo posible”.

4.2.3 El arte como pensamiento mismo

Desde el enfoque psicogenético de sus investigaciones de 1915 a 1922, en una visión retrospectiva que inicia con el análisis de la literatura rusa en *Psicología del Arte*,⁵³ Vigotsky llega a esta conclusión:

El arte sobrepasa los límites de la estética, puesto que el arte no es un producto del pensamiento, *el arte es el proceso de pensamiento.*

Las dimensiones del arte adquieren en la obra, la integración de un conjunto de signos estéticos dirigidos a excitar las emociones porque la vivencia del arte surge cuando el hombre se entrega a los sentimientos. La emoción del arte no se reduce a emociones derivadas de la predicación gramatical.

La subjetividad de la comprensión no es un rasgo exclusivo del arte o del poetizar, sino que esta “subjetividad” es un rasgo general de toda comprensión que se encuentra asentada en la determinación social del lenguaje.

Por eso, el proceso de la percepción y la creación artística coinciden con el proceso de creación y percepción de la palabra aislada en tres niveles:

- el de su forma externa
- el de la imagen o forma interna
- el de su significado

Para Vigotsky, el análisis psicológico del arte consistiría en la destrucción real o imaginaria de la forma. El arte es una función del pensamiento, ...pero *de un pensamiento emocional peculiar*: ¡no hay ninguna ley psicológica en el arte!

⁵³ Título original: *Mezhdunarodnaja Kniga*.

Mientras más se singularizan los objetos, más se aumenta la dificultad y duración de la percepción. En el acto de la percepción de la obra de arte, el proceso perceptual es un fin en sí mismo y debe ser prolongado como un instrumento para sentir la transformación del objeto. La vivencia estética surge a partir de retener la reacción y no reprimirla.

En contraste a esta primera obra con respecto a las posteriores, en *Psicología del Arte*, Vigotsky pone de manifiesto las búsquedas psicológicas que, desde sus preguntas en torno a la literatura rusa, se formulaba para incursionar en esta nueva forma de realizar investigación.

Vigotsky se refirió a la *vivencia estética* como la *unidad de sentimiento y fantasía* que culminan como una *catarsis*:

Debido a que el artista ha superado en la obra, el contenido en la forma, la vivencia estética se rige por una *Ley de Reacción Estética* que lleva en sí misma, un efecto que se desarrolla en dos direcciones opuestas y que en el punto culminante, en una especie de corto circuito, encuentra su aniquilamiento [...]. Se basa en que al suscitar en nosotros afectos que se desarrollan en direcciones opuestas, retiene únicamente gracias al principio de la antítesis, la expresión motora de las emociones, al enfrentar impulsos de signo contrario, aniquila los afectos del contenido y de la forma llevando a una explosión, a una descarga de energía nerviosa vía: el ritmo.⁵⁴

En esta tendencia integradora, de lo que posteriormente terminaría uniendo años más tarde los estudios de la psicofisiología rusa como complemento de sus investigaciones ontogenéticas del lenguaje, cabe mencionar que al provenir del arte en su acceso a la ciencia y la psicología, Vigotsky nunca olvidaría que, como afirmó León Tolstoi: “el arte es un mecanismo apoyado en el contagio”⁵⁵. El autor de *La Guerra y la Paz*, lo definió de esta forma:

Es precisamente en esta capacidad de los hombres para contagiarse de los sentimientos de otros hombres, que se basa la actividad artística.⁵⁶

⁵⁴ *Ibid*, p. 263.

⁵⁵ Tolstoi.

⁵⁶ Vigotsky, s/f, p.p. 263-295.

4.3 Apreciación estética como pensamiento perceptual

Wilhelm Worringer, estudiante de historia del arte que se titula a los 25 años con la tesis “Abstracción y Empatía: Una Contribución a la Psicología del Estilo”.⁵⁷ Cuarenta y dos años después afirma:

Me niego a fingir modestamente que no soy consciente del efecto trascendental que tuvo la publicación de un estudiante desconocido en la vida personal de los demás y en la vida intelectual de una época. Su disposición personal hacia determinados problemas coincidió inesperadamente con la buena disposición de una época a reorientar de modo fundamental sus pautas de valoración estética... unas teorías concebidas únicamente como interpretaciones históricas fueron inmediatamente transferidas al movimiento artístico beligerante de la época.⁵⁸

Este estudio constituye un clásico en la teoría del arte del siglo XX, al aportar un fundamento estético-psicológico para el giro del arte moderno, a partir de integrar dos tendencias:

1. El sentido psicológico de la abstracción como entendimiento y cognición.
2. El sentido romántico de la empatía.

La diferencia entre *imitar o idealizar* a la naturaleza en el arte como un eje de la estética prekantiana y asumir que toda segmentación es artificial porque depende del sentido que el artista le otorga a su mundo físico en la obra de arte, es lo que favorece el surgimiento del arte moderno.

Los impresionistas eran rechazados, en especial Van Gogh, porque se le consideraba incapaz física y mentalmente, para realizar su obra. El escritor *J.K. Huysmans* definía a Cézanne como: “Un artiste aux retines malades”, cuando en el mismo año de su muerte, Picasso pinta *Les Demoiselles d'Avignon*.

Worringer, influenciado quizá por las tendencias del relativismo cultural, asume que existen dos polos antagónicos de sensibilidad estética de principios de siglo:

- A. El que aspira a imitar e idealizar el sentido de la naturaleza que culmina en Grecia y el Renacimiento.
- B. El que es vivido desde fuera de occidente y considerado como “bárbaro” o “pueblos jóvenes”, que se distinguen por resaltar la *irracionalidad* de la naturaleza y por

⁵⁷ Con el título original: *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*.

⁵⁸ Worringer, W. *Abstracción y Empatía: Una Contribución a la Psicología del Estilo*, v. Arnheim, 1986, p. 62.

tanto buscan refugio en un mundo artificial de formas definidas racionalmente.

Al definir esta bipolaridad, el plano que demeritaba toda una historia de arte realista en otras épocas, no obedecía a un sino a “naturalismo mal un hecho”, un tipo de arte originado con premisas diferentes. El placer que provoca una copia agradable de la naturaleza no es arte.

En cambio, el goce estético tiene un carácter orgánico y vital, que se propone extraer las líneas y formas de lo vital originario con independencia a la perfección ideal, para dotar de creación un *escenario*,⁵⁹ para la activación libre y sin obstáculos del propio sentido de la vida.

Esta proyección del sentido de la vida sobre el medio artístico la denomina *empatía* (*Einfühlung*).

Worringer impacta en la forma que describe el arte naturalista cuando insiste en la necesidad de incidir en la “forma indispensable” de donde proviene lo que la psicología clínica tipifica como “transferencia de mí mismo a los demás”. Kenneth B. Clark (1980) define a la empatía como la capacidad de percibir lo que es sentido por los demás y de hacerlo por referencia a los sentimientos propios. Es como afirma Theodor Lipps, una “experiencia análoga de mí mismo”.

Goethe en 1817 afirma en su *Viaje a Italia*, “...es un país tan trillado que, si no podía mirarme en él como si fuese un espejo rejuvenecedor, no quería nada que ver con él...”.

La empatía como proceso puede explicarse por dos procesos psicológicos complementarios:

1. El sentido Gestáltico del *Isomorfismo*, que admite la existencia de una semejanza estructural directamente perceptible entre el comportamiento externo y los procesos mentales correspondientes, puesto que de ello depende que la expresividad del comportamiento pueda ser percibida y comprendida.
2. El sentido de la *Proyección*, en Freud (1890), como lectura del estado mental que adscribe los impulsos, sensaciones y sentimientos propios a otras personas o al mundo exterior, como un proceso defensivo que permite al individuo ser inconsciente de la existencia en sí mismo de esos fenómenos indeseables.

⁵⁹ *Schauplatz*.

Lipps escribe en su *Aesthetik*, en 1906, que la expresión es inmanente a la apariencia perceptiva y que por ejemplo, la fuerza de un color, no consiste en la fuerza de la percepción puesta en juego por el espectador, sino que es inherente a la propia cualidad del color. El afecto no proviene de las asociaciones, proviene de la forma y el contenido como unidad inseparable de donde surgen los efectos cinestésicos.

Asumiendo esta influencia, Worringer considera que las formas orgánicas son las únicas que pueden adaptarse a la empatía estética, y encuentra el nivel más avanzado de esta evolución en las culturas orientales:

...eran los únicos que no veían en la apariencia externa del mundo nada más que el tornasolado velo de Maya, y eran conscientes de la insondable maraña que constituyen todos los fenómenos de la vida. Su pavor espiritual al espacio, su conciencia intuitiva de la relatividad de todo cuanto existe no precede a la cognición, como sucede en los pueblos primitivos, sino que se sitúan por encima de ella.⁶⁰

El mecanismo psicológico que se produce en el arte no naturalista, es lo que Worringer denominó *abstracción*. La bipolaridad entre *empatía* y *abstracción* es lo que nos conducen al “miedo al espacio”.⁶¹

La abstracción, es una reacción contra la extrañeza de un mundo irracional. Mientras más terrible es el mundo, más abstracto es el arte. El modo cognitivo de la abstracción no es de separación entre percepción y pensamiento, se relaciona con la actitud de la persona como un todo, es decir, como un distanciamiento temeroso, rencoroso o incluso sagaz de un entorno amenazador, caótico, malvado.

Cincuenta años después, Werner Haftmann relata su sentido, en *Painting in the Twentieth Century*:

El espacio coloreado en que Picasso sitúa a sus cómicos de la lengua es como una forma espiritual hueca. Es la expresión pictórica de un frecuente tema existencial moderno: la vida vista como abandono desamparado en un vacío indefinible. Ha recibido varios nombres: El Miedo a la Nada (Heidegger), la Incomprensibilidad de Dios (Barth), el no-ser (Valery). Los Arlequines de Picasso encarnan la experiencia emocional e intelectual básica del hombre moderno, su desvalimiento, existencia y su libertad melancólica [...]

⁶⁰ Worringer, 1911, en Arnheim, 1986, p. 66.

⁶¹ Ramumscheu.

La abstracción en el arte, refleja el proceso que accede a percibir e identificar todas las formas visibles y se encuentran en ellas *generalidad* y *significado simbólico*. Pues si se permite parafrasear la sentencia de Kant, la visión sin abstracción es ciega: la visión sin abstracción está vacía.⁶²

⁶² Haftmann, 1960 *Painting in the Twentieth Century*, citado en Arnheim, 1986, p. 69.

Capítulo V

Del pensamiento visual a la apreciación estética: la metáfora de la diferencia

A partir de Vigotsky, el plano de la percepción del mundo exterior quedó supeditado al *nivel del significado* como la unidad que posibilita la actividad plena de la *cognición* y constituye la base de la estructura de la *personalidad*; la orientación de las investigaciones se basan en el estudio del lenguaje como el medio para volver sobre nuestros pensamientos y verlos desde otro enfoque.

Mediante el lenguaje, la mente se refleja a sí misma como pensamiento. Este reflejo es un producto social que orienta la actividad de la comprensión e interpretación de lo real, como una relación entre individuo y sociedad.

En esta perspectiva, Vigotsky ha sido determinante para el desarrollo de cuatro tendencias centrales en la investigación de las últimas décadas.

1. La “*Revolución Cognitiva*” que desde mediados de los 60's, plantea su alejamiento de las investigaciones centradas en metodologías positivistas tradicionales y su cercanía a la “interpretación” de las palabras como acceso a códigos de regulación del “significado”, dando lugar al desarrollo de la cibernética (inteligencia artificial) y de modelos educativos de alto nivel, centrados en la evolución genética de la cognición y su repercusión en el desarrollo de habilidades para el desarrollo de la creatividad.
2. La “*Construcción Social de la Realidad*” de Berger y Luckmann (1966), que define al *conocimiento del sentido común* más que el de las “ideas” como tema central y punto de apoyo de las ciencias sociales. Este conocimiento constituye el edificio de significados, sin el cual ninguna sociedad podría existir. Una sociedad construye su realidad a partir del sentido que adquieren sus prácticas e intercambios cotidianos.
3. La “*Representación Social*” de Serge Moscovici (1961-88) que describe la forma en que las relaciones interpersonales se apoyan en puntos de referencia cultural compartida en forma específica. Los subgrupos

sociales se pueden clasificar por una serie de esquemas o marcos de referencia (incluidas teorías acerca de sus orígenes y sus funciones), que les identifican como grupo y asignan la categoría de “fuera del grupo” a otros grupos. Estos códigos, junto al vocabulario y los conceptos que de aquí surgen, penetran en la cultura y determinan la forma en que las personas interpretan su experiencia.

4. “El Socioconstructivismo” de Gergen, Vigosty, y Bruner, las tres líneas de investigación constituyen la aportación que las ciencias sociales han otorgado a las investigaciones estéticas, al considerar el sentido del gusto o apreciación artística, como un hecho de construcción de sentido. Todo hecho cultural desarrolla modelos creativos, que dan lugar a la creación de “nuevas realidades”, mediante su capacidad potencial para provocar y hacer surgir un sentido peculiar, propio e inédito.

En este nivel, uno de los principales representantes de la revolución cognitiva de las últimas décadas, fundamentalmente en su carácter de líder de la investigación educativa en la *New School for Social Research* de Nueva York, es Jerome Bruner, que haciendo un balance de las aportaciones de los estudios científicos de la percepción, afirma:

La virtud de esos modelos nos permiten guardar una enorme cantidad de información en la mente, mientras prestamos atención a un mínimo de detalles. Este es el logro máximo de la clase de creación de modelos que llamamos “ciencia”, una de las formas de elaborar mundos.⁶³

5.1 Del significado a la elaboración del sentido: la interpretación del mundo

En tanto que la condición lingüística del discurso científico constituye una herramienta que permite organizar nuestras experiencias, en la forma de construir o darles un significado peculiar.

Para el caso de las investigaciones en torno a la percepción, la ciencia, afirma Bruner, sólo muestra cuán restringido está el sistema perceptual de los humanos al requerir una gran cantidad de tiempo para reconocer el umbral de un objeto o un

⁶³ Bruner, 1988, p. 58.

acontecimiento, muchísimo más si éste no es esperado. La relación entre grado de expectativas y percepción de un estímulo, supedita el grado de rapidez con que éste sea detectado.

La percepción es, en un grado no especificable, un instrumento del mundo estructurado de nuestras expectativas. Además es una característica de los procesos perceptivos complejos que tiendan cuando es posible, a asemejar cualquier cosa vista u oída a la que está prevista [...]. Esto que está previsto es equivalente a... la elaboración de modelos generales que guían nuestra conducta y manejo o camino, a la defensiva en función de ese modelo. Mi actitud defensiva también regula lo que absorbo del ingreso de información... Las sorpresas con las que me encuentro por lo general son generadas porque los demás transgreden lo acostumbrado o “hacen” algo “contra las reglas”.⁶⁴

En sus investigaciones sobre el estudio del significado como elaboración del sentido, Bruner ha partido de dos premisas que permiten explicar la tendencia y el sentido que adquieren estas *reglas* o *códigos* contenidos en la regulación o normatividad de la vida cotidiana, donde el papel del lenguaje constituye la expresión social del pensamiento y viceversa:

- A. *La comprensibilidad* de la cultura como equivalente a la *interpretación* de una narrativa que el lector es capaz de reescribir. La cultura se convierte en una especie de *texto* que los participantes *leen* y otorgan su propio significado.
- B. *La capacidad constitutiva* que tiene el lenguaje para crear realidades.

Para explicar su primera premisa, Bruner se apoya en un análisis de la cultura como narración supeditada a las formas de su propio discurso, capaz de reavivar, según Izer, “la imaginación del lector” y su compromiso con la “producción del significado” bajo la guía del texto:

La narración permite al lector su propio texto virtual bajo tres características de discurso en este compromiso. Juntos los tres logran subjuntivizar la realidad como acto narrativo del habla:

1. El Desencadenamiento de la Presuposición: la creación de significados explícitos apoyados en la libertad interpretativa del lector.
2. La Subjetificación: la descripción de la realidad realizada no a través del filtro de las conciencias de los protagonistas de la historia [...]. Sólo vemos las realidades de los personajes mismos, y nos quedamos como los prisioneros de la caverna de Platón,

⁶⁴ *Ibid*, p. 56-57.

viendo sólo las sombras de los sucesos que nunca podemos conocer directamente.

3. La Perspectiva Múltiple: se ve al mundo, no unívocamente, sino simultáneamente a través de un juego de prismas, cada uno de los cuales capta parte de él.⁶⁵

De este acucioso análisis, se deduce que el plano de la interpretación, no se refiere al texto que el lector es capaz de leer textualmente, por más grande que sea la riqueza literaria. El plano de la interpretación que aquí se hace referencia, es el que el lector construye bajo la influencia del texto. Aquí se muestra el proceso de *subjuntividad*, que permite al lector la posibilidad de elaborar el sentido de su lectura como la construcción o elaboración de un “mundo propio”. Roland Barthes (1977) afirma al respecto: “el mayor regalo que puede hacerle un escritor a un lector, es ayudarlo a llegar a ser un escritor”.

La cultura traducida en lenguaje, es la condición para interpretar su propia narrativa y otorgar un significado particular a la elaboración de su sentido en la forma de experiencias cotidianas.

El camino constructor de un sentido, es lo que conlleva a la sociedad, al científico, al artista o al filósofo a “nombrar” o a “crear” algo para “inventar” o enriquecer y explicar finalmente, el sentido de nuestra existencia temporal en el mundo. Este es el orden donde aparece el plano de la política, la ciencia, la tecnología, el pensar filosófico y la obra de arte.

A este proceso de significación de lo real, definido por Bruner como la *elaboración de mundos*, la ciencia y las humanidades juegan un papel equivalente al que desempeña el arte:

El artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo dado convencionalmente. En contraste, las ciencias y las humanidades comienzan en algún punto convergente y se separan en lo que se refiere a sus métodos... La ciencia trata de construir un mundo que permanezca invariable a pesar de las intenciones y conflictos humanos... Las humanidades tratan de comprender el mundo en cuanto en éste se reflejan las necesidades que implica el hecho de habitarlo [...].

Las humanidades concluye Bruner, tienen como temario implícito el cultivo y arte de generar hipótesis [...] mientras la ciencia se plantea su falsación [...]. En la generación de hipótesis es donde cultivamos perspectivas múltiples y mundos posibles

⁶⁵ *Ibidem*, p. 38.

que coincidan con las necesidades de esas perspectivas.⁶⁶ Crear entidades y ficciones hipotéticas, ya sea en la ciencia o en la narrativa, requiere otra característica del lenguaje en la que Bruner funda su segunda premisa. Se trata de la capacidad del lenguaje para crear y estimular realidades propias, de su “constitutividad”.

La *constitutividad* da una exterioridad y una categoría ontológica aparente a los objetos que encarnan las palabras. Creamos realidades advirtiendo, estimulando, poniendo títulos, nombrando y por el modo en que las palabras nos invitan a “crear realidades” en el mundo que coincidan con ellas.⁶⁷

En su discurso de 1983, Carol Feldman describe que la *constitutividad* del lenguaje, como ha subrayado más de un antropólogo, crea y trasmite la cultura y sitúa nuestro lugar dentro de ella. Este fenómeno lingüístico describe su papel de “depósito óntico”:

La constitutividad es... “un *depósito* que convierte nuestros procesos mentales en productos y los dota de una realidad en el mundo. Lo privado se convierte en público y una vez más, nos situamos en un mundo de realidad compartida”.⁶⁸

A ello obedece que la capacidad constitutiva que tiene este “significar” del lenguaje, además de otorgarle un determinado sentido a los referentes destinados a la comprensibilidad y significación de la experiencia, también conduce a la construcción o creación del mismo mundo en otros y diferentes ordenes de posibilidad. Bruner la define de la siguiente manera:

La constitutividad proporciona “externalidad” y “status” ontológico aparente, a los conceptos que expresan las palabras, por ejemplo: *el producto nacional bruto, la antimateria el Renacimiento*. Es lo que nos invita a construir prosencios en nuestros teatros y a lapidar al malvado.⁶⁹

Ese otro elemento que engloba las aportaciones de Bruner en las líneas de “elaboración del sentido”, implica la forma en que converge la externalidad o status de un significado para tornarse compartido por los otros, en la forma de un producto cultural.

Cuando uno intenta compartir una referencia conjunta con otra persona, es como si se estableciera una forma de dirigir su atención hacia el objeto que está siendo referido por uno, aunque no esté presente. De aquí que para lograr una referencia conjunta

⁶⁶ Bruner, 1980, p. 59-60.

⁶⁷ Charles Hockett, *The View from Language*, Selected Essays, 1977.

⁶⁸ Bruner, 1990, P. 88, *Epistemology and Ontology in Current Psychological Theory*, 1983, Discurso de la Asociación Norteamericana de Psicología.

⁶⁹ *Ibid*, p. 87-88.

respecto a un punto en común, es preciso lograr una especie de solidaridad con alguien.

El logro de esta referencia “intersubjetiva” encuentra su origen en un proceso de *negociación, ya sea explícito, por medio de palabras, o implícitamente, como es el caso de las relaciones funcionales de la vida cotidiana, comunicativamente cargadas de un mismo sentido*. De un sentido común.

A través de la cultura, un niño aprende a negociar los significados para responder en forma congruente con las demandas de su medio. En ello radica su capacidad de manejar su contexto en forma satisfactoria, pero también en su habilidad de manejar estos intercambios.

La relación de unas palabras o expresiones con otras palabras o expresiones, constituye, junto con la referencia, la esfera del “significado”. Dado que la referencia raras veces consigue la puntualidad abstracta de una “expresión de referencia definida y singular”, siempre está sujeta a la polisemia, y dado que no existe un límite para los modos en los cuales las expresiones se pueden relacionar entre sí, el significado es siempre indeterminado, ambiguo. La esfera del significado no es una esfera en la cual vivimos siempre con total comodidad. Quizá sea esta incomodidad la que nos obligue a elaborar aquellos productos del lenguaje de mayor envergadura -el drama y las ciencias, las disciplinas del conocimiento- donde podemos construir nuevas formas en las cuales tramitar y negociar este esfuerzo en pos del significado.⁷⁰

En este proceso de negociación del sentido que otorgamos a nuestras vivencias, *¿qué se puede decir del lado cultural de la imagen?, ¿en qué medida y a través de qué intercambios deseamos hacerlo?*

La perspectiva de Bruner en total congruencia con el sentido de Vigotsky, sitúa el sentido del “yo” (léase el carácter de la “mismidad”) en el plano de significación de las relaciones sociales, expresadas por la forma en que negociamos y acordamos las pautas o códigos culturalmente “aceptables”, que determinan el propio campo de acción y de posibilidades.

Este campo de “posibilidades negociables” constituye el principal aporte de Bruner a las ciencias cognitivas, en donde se ratifica la dimensión estética del pensamiento, como un producto elaborado en la forma de una construcción colectiva:

...en la medida en que justificamos nuestras propias acciones y los acontecimientos humanos que suceden a nuestro alrededor, principalmente en función de narraciones, historias y dramas, es

⁷⁰ *Ibid*, p. 87.

plausible que nuestra sensibilidad para la narración proporcione el principal lazo entre nuestro sentido del “Yo” y nuestro sentido de los otros en el mundo social que nos rodea. La moneda común puede proporcionarse a través de las formas de narración que nos ofrece la cultura: *Una vez más, podríamos decir que la vida imita al arte.*⁷¹

El sentido de la investigación psicológica en torno al arte, fue centrándose en el problema de lo otro y con ello abrió paso a la cuestión del gusto y su relación con la cognición compleja.

Francès (1966), Burt (1940), Dewar (1938) y Eysenck (1940-41) coinciden en demostrar que las diferencias que existen entre lo “clásico y lo moderno” en arte, tiene que ver con aquel tipo de preferencias que se vinculan a la complejidad con la que se construye un mundo con relación a otro.

Podríamos decir que mundos más complejos requieren de una mayor abstracción que los mundos más simples identificados principalmente por la familiaridad del significado.

En otras palabras, lenguajes más complejos desarrollan habilidades pragmáticas mucho más sofisticadas que posibilitan el pensamiento abstracto y no se subordinan a la concreción del mundo sensible, determinantes para un orden de gusto y sensibilidad.

En este sentido, Wilson, Ausman y Matheus demuestran en 1973 que más que la capacidad de abstracción, es la complejidad de la obra que hace que grupos más “conservadores”, definidos como aquellos que tienen una mayor tendencia al orden, simplicidad y seguridad, rechacen formas distintas, ya que esta diferencia está vinculada a la angustia de ver cómo se destruye y transforma el mundo.

De acuerdo a Berlyne, los *patterns* o modelos poco complejos son más placenteros, mientras los más abstractos provocan desorientación.

De hecho, desde 1963 Knapp y Wulf aseveran que las preferencias por lo abstracto están más vinculadas a la intuición, ya que a mayor interés estético, mayor capacidad verbal y matemática, característica de niveles socioculturales más altos.

Doce años después, esta hipótesis se profundiza cuando Bernard, plantea que la capacidad de identificación de la obra, depende de la capacidad de estructurar la información que nos proporciona en forma de legibilidad, situación y capacidad de diferenciación.

⁷¹ Bruner, 1990, p. 92.

Una vez que la cognición situada abrió paso el escenario pragmático del plano del mundo y la cultura, el paso a las aportaciones sociológicas fue determinante. En medio del diálogo entre ambas tradiciones, las racionalidades técnico-instrumentales enfrentan los campos segmentados de sus significados y se contrastan en el “sentido cotidiano” en el que nos movemos.

En esta ruta, los estudios de Bourdieu profundizan la diferencia que existe entre sectores y grupos de la sociedad francesa, cuando estas diferencias sobre todo entre estratos obreros, y estudiantes de arte contrastan entre sí, donde el efecto de las características socioeconómicas profundiza a partir de las características de gusto.

En su libro *La Distinción*, Pierre Bourdieu inicia su introducción al problema del gusto aseverando:

No sólo porque el juicio del gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado.⁷²

Nada como el sentido del gusto estético es tan denotador de un orden marginal que fragmenta el universo de quienes tan sólo reproducen esquemas para utilizar códigos, criterios y normas que engañan o reproducen este “comportarse” o “ser como si” el consumo y la moda nos convirtiera en vanguardia y quienes se adentran en el mundo del arte.

Las repercusiones sociales de esta ambivalencia establecen diferencias entre quienes poseen o no aquellos códigos establecidos por una cultura “elitista”, y aquellos desde quienes su mirada y discrecionalidad fundan los más aparatosos procesos de segmentación y discriminación social.

Por este carácter la “Sociología del Gusto Estético” da lugar a un análisis peculiar, donde como se diría vulgarmente: Dime qué te gusta y te diré quien eres...

De acuerdo a las dimensiones que el plano semántico de la construcción de lo real abrió para la investigación de la psicología social, el situarse en el esquema de una simbólica de lo vivido, permitió suponer en forma implícita el surgimiento de una nueva senda de investigación llamada “estética colectiva”, cuya dimensión no es teórica sino pragmática, hecho que obliga a desarrollar una nueva forma de preguntar y pensar el conocimiento.

Cuando se trasciende la funcionalidad instrumental de las palabras en una conversación, y ésta se torna diálogo constructor

⁷² *Ibid*, p. 9.

de mundos posibles, aparece el sentido de “otras” o nuevas realidades que no se objetivizan como cosas (positivas), sino como acceso a nuevas condiciones de la experiencia que desconocemos, porque ni son cosas ni han estado como si lo fueran, es decir, se construyen o se instauran a partir de un orden semántico.

A saber, cuando es la mediación semántica quien riga las relaciones sociales, las diferencias entre su vigencia y positividad dependerán de la capacidad de ser diferentes. En ello radica que en medio del camuflaje donde “todo lo que brilla es oro”, el espectáculo de la distinción proviene justamente de la capacidad de “brillar en forma diferente”.

Recordemos que en el apartado anterior descubrimos las investigaciones en torno al arte, realizadas sobre todo por los sociólogos franceses que han demostrado que el sentido del gusto no está fundado sobre la base de un sujeto reflexivo, sino en torno a una intersubjetividad construida socialmente, ejemplarmente descrita en la siguiente frase: “No es a mí a quien le gusta la obra, sino que es a mi mundo quien me ha construido socialmente, y me lleva a que una cierta obra, me guste más que otra”.

Frente a esta inversión de la objetividad de la obra y el sentido de la experiencia estética, el pensamiento lógico queda invertido. A la luz de la obra y el sentido del placer que nos provoca, la paradoja entre reflexión, conducta y conciencia de la experiencia, se ilumina y sale a la luz.

5.2 Sociología del conocimiento: el arte es reflejo de una construcción social de la vida cotidiana

La forma como el horizonte del lenguaje transformó los paradigmas de la investigación psicológica, abrió paso a posturas que se plantearon superar la tradición de una epistemología racionalista.

Varias tendencias protagonizan el contenido de esta orientación, fundamentalmente de corte pragmático.

Aunadas al impacto de la revolución cognitiva y los estudios de percepción en el arte, destacan también las aportaciones que estimulan el conductismo de B.F. Skinner (1948, 1953, 1957, 1961), el interaccionismo simbólico o conductismo social de Mead, G.H. (1927, 1934) y el socioconstructivismo de Gergen, K.J. (1974, 1985).

Al recorrer estos caminos, la investigación psicológica abrió nuevas rutas de aproximación metodológica.

Por un lado, la psicología experimental más orientada a elaborar teorías sobre la actividad creativa y la perceptiva; y por

otro, las tendencias de carácter interpretativo, fenomenológico o de corte cualitativo, a su vez fueron planteando la necesidad de incorporar nuevas perspectivas de análisis e interpretación que dieran acceso a postular el estudio de fenómenos que repercuten en el sentido de esta percepción a través del sentimiento de placer y los juicios de gusto, cuyas repercusiones se ubican en una dimensión supraindividual.

En este recorrido, la intersubjetividad como proceso psicológico, constituye el nuevo punto de partida para explicar lo social, a partir de un campo de construcción semántico que a su vez incorpora la confrontación radical entre el “mundo vivido” y lo que significa “visión del mundo”. Lejos de reproducir cosmovisiones, la creación del sentido de la experiencia vivida, abre paso a la tematización de la vida cotidiana.

Y aunque la complejidad de nuestro mundo se nos muestra como una realidad exterior (objetivada), donde las cosas y las palabras interactúan entre sí en medio de las rutinas cotidianas, la forma como tenemos acceso a “entrar en escena” con cada una de ellas, es lo que permiten que podamos otorgarles un determinado sentido convencional, a diferencia de los demás. Por ello, queda aún pendiente de explicitar la estructura de esta relación con la estructuración mismo de lo simbólico, o más aún, de la manera como esta producción imaginaria de significados, se vincula y se manifiesta en el arte. ¿Cuál será entonces el lugar donde se asienta aquello que se comparte como una forma de “complicidad” comunicativa con los otros?, ¿cuál es aquél espacio que nos permite acercarnos o alejarnos referencialmente, percatándonos que nuestras experiencias no son idénticas?, ¿hasta dónde llega la distancia de aquellas referencias que se organizan a mi alrededor, tanto de mi cuerpo, mi afectividad y mi presente?, ¿por qué lo que se muestra como real en los objetos cotidianos, no se agota en el espacio conversacional de las presencias inmediatas?, ¿hasta dónde está el límite de la significación del mundo vivido por un individuo y cómo se traduce en formas de compartirlo con los otros?, ¿qué es aquello que me aparece como realidad?, ¿por qué la vida imita al arte y no a la realidad?.

En su libro originalmente titulado *Probleme einer Soziologie des Wissens*, Max Scheler acuña la “Sociología del Conocimiento” (*Wissenssoziologie*) como una “historia de las ideas”, de donde se desprende una antropología filosófica específica, concebida como la *arcilla philosophae*.⁷³

⁷³ V. Berger & Luckmann, 1968, p. 16.

A. Para Max Scheler, la sociedad determina la presencia pero no la naturaleza de las ideas, a partir de fundar la relación “relativo-natural” de la concepción o “visión del mundo” (*Weltanschauin*).

Por su relevancia, el impacto de esta “cosmovisión” culminó en definirla como “determinación existencial del pensamiento en cuanto tal”, misma que es retomada por Marx cuando desarrolla los “Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844” (*Die Frühschriften*) donde define que: La conciencia del hombre está determinada por su ser social... “el pensamiento humano se funda en la actividad humana como trabajo en el sentido amplio y en las relaciones sociales provocadas por dicha actividad”.⁷⁴

Ambas aportaciones han conformado las bases y la vigencia de la “sociología del conocimiento”, que afirman Berger y Luckmann (1968), debe ocuparse de todo lo que se considere como el sentido y campo del conocimiento en la sociedad misma.

El pensamiento teórico, las “ideas”, las *Weltanschauungen* no tienen tanta importancia dentro de la sociedad. Aunque toda sociedad contiene estos fenómenos, ellos sólo son parte de la suma de lo que se toma como conocimiento, de una u otra manera. O sea que son apenas unos pocos los que se dedican a la interpretación teórica del mundo; pero todos viven en un mundo de cierta clase... Es debilidad natural de los teorizadores exagerar la importancia del pensamiento teórico en la sociedad y en la historia. Por eso se hace más indispensable corregir esta equivocación intelectual... Que no agota lo que es “real” para los componentes de una sociedad. El “conocimiento” del sentido común más que las “ideas” debe constituir el tema central de la sociología del conocimiento. Precisamente este “conocimiento” constituye el edificio de significados sin el cual ninguna sociedad podría existir.⁷⁵

Para Berger y Luckmann, la realidad de la vida cotidiana constituye el punto de partida para el conocimiento de lo social a partir del lenguaje y de los ámbitos del sentido común, como el plano empírico que relata, más allá de una sociología de las “ideas”, el “edificio de significados” donde una sociedad tiene acceso a sí misma para existir.

Esta perspectiva es la que nos permite tipificar que los

⁷⁴ Publicados en *Marx y su Concepto de Hombre*, Erich Fromm, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 225.

⁷⁵ Berger, P. y Luckmann, *La Construcción Social de la Realidad*, Th., 1968, p. 30-31.

esquemas de funcionalidad rutinaria no requieren de interacciones presenciales (*cara a cara*), para familiarizarnos con una *realidad* donde emergen habilidades de “dominio” común.

La vida cotidiana no sólo está llena de lo que ambos autores denominan “objetivaciones”, sino que probablemente éstas sean la posibilidad única de que la cotidianidad funcione como dimensión colectiva. ¿Qué tiene que ver esto con el arte?, ¿es la colectividad quien define la creación de la obra y del gusto?, ¿cómo impacta el sentido de lo bello en la vida cotidiana?, ¿puede el arte constituir un objeto de tematización igual a los otros?

De acuerdo a ambos autores, la realidad de la vida cotidiana es algo que se comparte con los demás, ya que cuando comparamos nuestro escenario con el de los otros, formamos por así decirlo, una realidad supraindividual, donde se comparten los procesos de la vida cotidiana, porque a su vez nos permiten diferenciar los códigos significativos y referenciales que tiene el sentido común con respecto a otras perspectivas y espacios especializados del conocer. De hecho, a ésta es a la que le llamamos realidad como algo “supremo”.

La vida cotidiana constituye lo *realissimum* de mi conciencia que no requiere de más verificaciones que la acción misma del vivir. Éste es un campo donde los criterios de expertez son de carácter funcional y aluden a lo que se ha llamado el dominio del sentido común.

Los otros tipos de conocimiento, a saber, los de la ciencia, la técnica, la política, o la religión, constituyen campos de significatividad mucho más limitados y restringidos, puesto que advierten campos de manipulación o intersección especializados, donde sólo acceden comunidades que poseen sus respectivos dominios.

Para Berger y Luckmann, a cada instante estamos rodeados de objetos que “proclaman” las intenciones de los otros, porque un caso especial de la objetivación es la “significación” que de ellos emana. La vida cotidiana es inteligible como vivencia por medio del lenguaje que compartimos con nuestros semejantes, ya que por medio de ellos, podemos acceder a una situación que permite separarnos de las interacciones situadas en espacios “cara a cara”. Su significación constituye un depósito de acumulación de significados y experiencias que pueden preservarse a través del tiempo.

...cualquier tema significativo que cruce de una “esfera de la realidad” a otra, puede definirse como un símbolo y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia, puede

denominarse, “lenguaje simbólico” o “simbólica” ...que nos permite alcanzar el mayor nivel de separación de un “aquí” y “ahora”, para acceder a regiones inaccesibles a la experiencia cotidiana, no sólo de facto sino también *a priori*. El lenguaje es capaz no sólo de construir símbolos sumamente abstraídos de la la experiencia cotidiana, sino también de “recuperar” estos símbolos y presentarlos como elementos reales en la vida cotidiana.⁷⁶

El lenguaje constituye campos o zonas de significado lingüísticamente circunscritos como ejes de objetivaciones que corresponden a mis ocupaciones y a las de los demás, como arenas donde convergen todos los sucesos rutinarios. De este acopio y acumulación puede ser comprendido el conocimiento de *mi* situación con respecto a la de los demás, como motivo pragmático donde se expresa el cúmulo social del conocimiento de toda una colectividad histórica, cuyos límites se confrontan por su capacidades de resolver o no los problemas de rutina.

Y como las áreas del conocimiento constituyen ejes de dominio que tienden a institucionalizarse con el tiempo, al tipificar acciones accesibles a todos los integrantes de un grupo social porque se objetivizan como un depósito que se asienta en un sistema de signos a manera de la sedimentación de una memoria colectiva; el problema será explicar cómo todos estos cúmulos de significados colectivos, se actualizan a través de las biografías individuales.

La perspectiva que ambos autores proponen para explicar el sentido del cambio y actualización de la vida *vs.* el conocimiento, las normas y los ritos, proviene de la confrontación que surge entre el protagonismo rutinario de las vidas, individualmente generadoras de universos subinstitucionalizados de significados que se encuentran segregados socialmente como constelaciones particulares.

Su trama e intercambio cotidiano tienden a colapsar el espacio vacío de esta segregación porque su contenido cuestiona el sentido de interpretaciones sobre lo real que ya no son vigentes, aunque estén establecidas como auténticas bodegas.

Frente a estas “interpretaciones” objetivadas de la realidad que adquieren integralidad como una suma de cosas hechas, apoyadas en la perspectiva de una positividad *total de lo inmediato*, lo que acontece es que, de acuerdo a los autores, el lenguaje reproduce realidades que terminan instaurando

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 59.

versiones acerca de la forma como surgen los procesos humano-sociales, como si fueran la reproducción de intercambios entre cosas.

Ésta es la perspectiva que Marx propone para explicar la forma cómo la teoría del valor impacta las relaciones sociales en la forma de una duplicación de los intercambios económicos en el interior de la vida diaria.

La confusión que se deriva de aquello que es una versión de lo real (visión del mundo) y lo que se vive diariamente, proviene de la forma como el pensamiento técnico-instrumental y utilitario, duplica realidades como fenómeno de lo que Marx llamó en *El Capital*: “El Fetichismo de la Mercancía”.

La *Teoría del Valor*, explica que esta inversión acontece por la fórmula económica que subyace en los intercambios que provienen del binomio histórico del “dinero=dinero”⁷⁷, proyectado en el substrato de las relaciones sociales en su conjunto.

⁷⁷ En la *Teoría del Valor* Marx plantea el proceso de desarrollo e intercambios de mercancías a través de estas cuatro formas: a) El Trueque como la más simple relación, que se caracteriza por el intercambio de mercancías de acuerdo a su “valor de uso” cuya fórmula equivale a: “Mercancía=Mercancía”: “valor de uso=valor de uso”. El valor relativo de cada mercancía aumenta o disminuye siempre y cuando el valor de una con respecto a la otra permanezca constante; b) El surgimiento del dinero como el mediador que constituye el equivalente entre cada valor de uso, incorporando la categoría del “valor de cambio” cuya fórmula equivale a: “Mercancía=Dinero=Mercancía”: “Valor de uso=valor de cambio=valor de uso”. Se necesitan dos mercancías en donde una de ellas sirve de equiparación para comparar el valor de uso de la otra. Sin embargo, permaneciendo inalterable el valor de uso de la mercancía, su valor relativo aumenta o disminuye en razón inversa a los cambios de valor experimentada por esta, de ahí la relatividad de la equivalencia; c) El surgimiento del Capitalismo invierte la fórmula de intercambios económicos que deviene en el excedente del valor de uso como “trabajo asalariado”, que traducido en valor de cambio, genera “plusvalía” y permite acumular capital, cuya fórmula equivale a: “Dinero=Mercancía=Dinero”: “Valor de cambio=valor de uso desigual al valor de cambio”. Esta forma equivalencial expresa el valor de uso de una mercancía a partir de determinar la cualidad de las mercancías en el trabajo humano. Ello implica que cuando ambas aumentan o disminuyen en igual sentido no hay problema, porque siempre deben compararse con una mercancía que permanezca constante. Es el momento en que el trabajo concreto se manifiesta en su antítesis, o sea en trabajo humano abstracto que impacta en su forma invertida directamente social; d) El desarrollo del capitalismo tardío cuyo substrato material queda totalmente invertido y desigual, establece relaciones de intercambio de mercancías basadas en su puro “valor de cambio” como meros equivalentes, cuya fórmula anula todo substrato material de valor de uso y de cambio constante, y se traduce en la relación: “Dinero=Dinero” como “Valor de cambio=valor de cambio”. Esta interacción de equivalencias impacta el orden de las relaciones sociales como el plano de la inversión total del trabajo traducida en su característica de alienación.

En la perspectiva de Berger y Luckmann, el impacto del mundo económico y su expresión en la forma como se explica lo que se vive por medio de interpretaciones expresadas con palabras, reproduce entonces la equivalencia de la economía ahora en el plano semántico: “palabras=cosas”.

Las cosas que se intercambian en la forma de palabras, también tienen un valor y sólo hay que cotizarlas para que entren en el mercado de intercambios sociales. Ahí se negocian, se desprecian, caducan o se innovan. A este desperdicio es lo que ambos autores denominan como la tarea de la “reificación” *vs.* la “des-reificación”.

Ahora, la expresión de lo “real” es impuesta por una visión del mundo útil que define lo “hiperreal”, y su acceso requiere afirmar una racionalidad que proviene del substrato económico, y su tarea consiste en dominar el sentido de la totalidad del mundo aunque se confronte cotidianamente con aquello que se vive y genera nuevas interpretaciones que a su vez, requieren de ganar y construir nuevos espacios de dominio.

Y debido a que las palabras e interpretaciones reificadas ya no “valen”, la tarea es encontrar nuevos contenidos que recuperen aquello que denota la otra parte de la vida cotidiana, que en medio de su ausencia de valor utilitario, representa aquello que se tematiza mediante la expresión misma de la vida y que se hace comunicable aunque aún no tenga palabras.

Desde esta perspectiva, la construcción de sentidos que provienen de los intercambios rutinarios, debaten, luchan y negocian la forma en que fatalmente se corrigen las tendencias a hacer de las palabras cosas, y que pretenden conformar una simbólica de lo hiperreal.

Ambos intercambios entre “dineros” y “palabras”, serán ahora quienes definan el espíritu de nuestra época, porque constituyen igualmente los mediadores y equivalentes universales de las interpretaciones de aquellas cosas que “son” y las que “no son”, pero que aparecen “como si fueran”.

Desde esta perspectiva, el arte es igualmente intercambiable como “objeto valioso”, intercambiable y reproducible, igual que unos tenis, el amor o un candidato político.

Frente a la dialéctica de inversión como reflejo del fetichismo, aparece su contrario: lo no real o la “contrarrealidad”. Con su confrontación, está presente la disolución de lo inmediato.

La positividad se relativiza como “visión del mundo” por el impacto que alcanza su límite en un pensamiento social de carácter

técnico-instrumental de aquello que se vive.

El efecto que subyace a esta “diplopía” interpretativa es frontal. La confusión sitúa una paradoja entre tres perspectivas distintas y un nuevo horizonte del preguntar:

- La confrontación entre el conocimiento proveniente de la tradición heredada y que define la racionalidad del pensamiento social.
- El conocimiento que proviene de la racionalidad técnico-instrumental como el impacto de la economía en la trama de la vida cotidiana.
- El conocimiento que emana de aquello que se expresa por sí mismo y como no tiene versión, busca la forma como ubicarse en medio de estos dos espacios de interpretación.

Si la positividad se diluye y lo real se estructura como interpretación, cabe volver a preguntar: ¿qué sentido tiene la obra de arte una vez que se estructura como doble relación entre gusto y placer estético?, ¿el valor del arte radica en su utilidad? ¿cómo converge el pensamiento social y su dimensión estética?.

5.3 Del sujeto epistémico a la pragmática colectiva: el espíritu de la conversación

De acuerdo al espíritu de un mundo establecido por la unidad de su lenguaje, podríamos suponer que la edificación de las palabras a las que Berger y Luckmann se refieren, sería aquello que permea y justifica el diálogo y la conversación entre identidades diferentes que para convivir, tienen que ser hábiles para llegar a “acuerdos” comunicativos, ya sea por la claridad, lógica y el dominio de una racionalidad sometida a las reglas de la reflexividad.

Debido a que esta reflexividad debe someterse a los intereses de los dialogantes para poder emerger con una determinación referencial para ambos, es evidente que entonces no puede existir por sobre de ellos, sino por el contrario, su significatividad acontece por la capacidad de los interlocutores para hacerla surgir y por eso, su sentido se construye como tematización.

En este horizonte de análisis, aquello que nos permite adentrarnos e interesarnos por una determinada conversación, por ejemplo en torno a una película, una obra de teatro o una sinfonía, radica justamente en nuestra capacidad simbólica para expresar nuestras vivencias sobre el tema, emanada de dos ámbitos de significado:

- A. El que articula su sentido como resultado de las

operaciones del “pensamiento social”, y

B. El que da contexto a nuestras vivencias como experiencias cotidianas.

En esta lógica de interacción e intercambios, debido a la posibilidad de creación de sentido que una colectividad tiene en sus prácticas cotidianas, puede permear tanto la capacidad de interlocución o diálogo tanto con nosotros mismos, como con los demás o con todo lo que nos rodea, porque en sí misma, cada uno parte de un “otro”.

Este “otro” es el punto de partida que permite estructurar el pensamiento social, puesto que es tematizable a partir de una relación construida y no como resultado de una visión del mundo impuesta.

El “otro” es quien se muestra como “interlocutor” de una “conversación” protagonizada, representada o actuada fácticamente, para dar sentido a las aventuras vividas, cuyas repercusiones cobran materialidad o constitutividad en el sentido de Bruner (1986) como una construcción colectiva.

La actuación de esta “interlocución” será en consecuencia, la condición que permite tornarla en *conversación*, porque los dialogantes no podrán supeditarse ni restringirse al valor intrínseco de las palabras, como tampoco a las contingencias inmediatas del intercambio con los demás. Debido a que su espíritu de protagonización expresa el contenido de una relación supraindividual que da acceso a la instauración de un sentido propio, sólo puede ser realizado a partir de un “otro” porque depende de respetar las “reglas del juego” que de ella misma emanan, cuando lo que se pone de manifiesto es que involucra una “simbólica de lo vivido”.

Al surgir instaura o deviene en una manifestación dialógica que hace referencia a una determinada significación, sólo válida para y desde sí misma como un “acuerdo” que constituye el respeto tácito a su fuente de sentido.

Por ejemplo, cuando un niño reproduce un mundo lleno de significados a los que el adulto no puede penetrar, su lógica infantil y sus contenidos atribuidos a las “palabras”, no son conceptuales.

Más bien, su mundo estará contenido por muy pocas palabras y muchos sentidos imaginarios, nutridos de elementos que le permiten jugar o imaginar objetos que aparecen en la forma de un juego representado como *conversación íntima*, como si fuera una manera de actuar un “mundo peculiar” diferente al del adulto, donde sus palabras son signos con otros significados.

La maduración que proviene en cambio de la adolescencia y adultez, ciertamente transforma esta conversación en un proceso de mayor complejidad, puesto que esta misma “simbólica” estará destinada a reproducir fenómenos o eventos vinculados a la capacidad de describir el sentido de experiencias actuadas que aún no han llegado a la palabra, con el fin de hacerlos comprensibles. ¿Esto sucede también con el artista?

Fernández Christlieb (1999) define a este tipo de *conversación* como un conocimiento que se sitúa en diferentes espacios simbólicos de la vida cotidiana (íntimo-corporal, privado domiciliar, semiprivado y/o semipúblico, público urbano y extrapúblico y secretarial), como diálogo que se construye en medio de dos dimensiones: “estéticas” y “retóricas”;

...el conocimiento íntimo es una estética sin retórica y, por lo tanto sus criterios de veracidad, de verdad, no son la validez lingüística, sino los de la belleza; allí, una idea es verdadera cuando es bonita, u horrible: cuando convence al propio pensador porque se presenta completa, sin que le falte ni le sobre nada, independientemente de si ésta puede ser convincente o realizable en otro ámbito.⁷⁸

Este “sentido”, será el que permite explicar la forma como se crean o abren planos de significado, más allá de un comportamiento reflexivo o de un “yo” interiorizado o subjetivo restringido a una mera capacidad de conceptualizar una familiaridad instrumental con las palabras.

El plano lingüístico va más allá de la utilización de palabras como si fueran “copias al carbón” de cosas vertidas en una supuesta realidad “exterior”, racionalizada en su abstracción por medio del lenguaje.

Por el contrario, más bien el espíritu conversacional desde un “otro” como interlocutor, es aquello que funda un sentido “constructor” de la construcción de sentidos a partir de las experiencias vividas como “realidades individuales” y como metáforas de pocas palabras y mucho sentido.

Mucho de lo que se sabe íntimamente no se puede explicar, porque ciertamente, no está en palabras, porque tal explicación pertenece al espacio domiciliario, y por lo tanto utiliza otra lógica.⁷⁹

Y debido a que las palabras son signos que tienen la función de articular un sentido de nuestras experiencias y no viceversa, sin la construcción de este sentido, el uso de signos arbitrariamente, no

⁷⁸ Fernández Christlieb, 1994, *Psicología Colectiva un Siglo más tarde*, México, Anthropos, p. 417.

⁷⁹ *Ibid*, p. 417.

denotaría su comprensibilidad en forma generalizada como si fuera una visión del mundo legitimada por sobre el sentido de lo propiamente vivido o experimentado.

De ello depende que la construcción de un nuevo sentido sea generalizable a los demás, ya que su capacidad de abrir dimensiones de significado a otras posibilidades alternativas, si bien, no pueden competir con una lógica racional ya establecida como forma convencional, su aparición contribuye a enriquecer el sentido y significatividad de posibles experiencias, nuevas o diferentes, como una pragmática que incorpora aquello que “no es aún”. Su lógica más que reflexiva deviene en estética y poética.

A ello obedece que el *Teatro del Absurdo* sea válido como vivencia, porque su verdad no radica en adecuar su trama a la forma de ser de las cosas reales como situaciones apegadas al pensamiento social de una determinada época, sino por el contrario, esta representación pone de manifiesto en la forma de su “sin razón”, un sentido invertido más allá de las palabras y de postulados articulados. Su lógica acude a significaciones que más bien provienen de la ironía y de los afectos que la reflexividad alude como el “no sentido”.

Mediante un juego de palabras sin sentido, el plano de una lógica de conceptos hace brotar otro sentido, otra racionalidad que anula la primera, pero que favorece una segunda donde jamás la suprime ni la agota tampoco. Ésta es su paradoja y su ironía, y en esta diferencia, encuentra justamente el sentido de su verdad.

Pero en tanto que esta verdad se representa en la situación vivida, ésta es también su efímera fragilidad y finitud cuando se diluye en los recorridos que aspiran a incorporarse en el dominio de los demás, es decir, de la razón articulada como pensamiento social.

Ello obedece a que la racionalidad y el sentido de lo vivido, sólo puede comunicarse a quien no participó o vivió la situación, a partir de restarle intensidad a la experiencia personal y agregarle palabras que den acceso a compartir una racionalidad capaz de replicar la obra misma, que a su vez recrea este mismo sentido de intimidad o de “complicidad” para vivir con este “otro” un nuevo tema de conversación. En referencia al espacio privado y semiprivado, Fernández Christlieb plantea:

En las casas privadas hay mucha retórica y mucha estética: una estética cuidadosa y una retórica a martillazos. El lenguaje es desarticulado, pero a cambio se presenta una prolija composición de imágenes... compuesta por los cuerpos de la gente y sus auras, por el tipo de casa, sus muebles, iluminación y el olor de la

cocina, el sabor del comedor...

En el espacio semiprivado de las casas públicas ya importa más lo que se dice que cómo se dice, porque aquí la verdad se construye con el lenguaje, con los argumentos, y no son del todo comunicativas las tonterías simpáticas, sino más bien las razones enunciadas...

El espacio público urbano exige, para comprenderse, el manejo de una retórica mucho más articulada, a saber, la del lenguaje escrito, fijado, porque, toda vez que se dirige *urbi et orbi* y diferidamente, sin la presencia vis à vis de interlocutores, tiene que hacerse inteligible por cualquier desconocido cuya única obligación es la de saber suficientemente su idioma. Se puede hablar sin querer, pero sólo se escribe adrede.⁸⁰

Por esta razón fácilmente se ha pensado que los niños o los locos pueden hacer arte o incluso, tienen un talento artístico natural, en tanto que sus productos creativos, protagonizan una conformación semántica compleja e imaginaria.

Sin embargo, nuestra perspectiva confirma que al expresarse tanto el mundo infantil como el psicopatológico, se pretende representar, como si fuera una “duplicación” o “copia al carbón”, la estructura de imágenes aparecidas trastornadoras que han impactado el ánimo, llámense *juego*, *fantasías* o *alucinaciones*.

No obstante, como su fuente de sentido proviene del espacio al lugar, donde se encuentra el “otro” que no comparte más que los códigos de los lenguajes articulados por la lógica de las palabras. La obra como otro, es un “alter” o interlocutor que tiene acceso a interactuar conmigo, como una forma de lenguaje que intenta capturar la vivencia de un instante peculiar, también en la forma de un producto único.

No obstante, ello no implica que aunque su acceso a aparecer reproduzca la fórmula de “la creatividad”, su expresión estética sea necesariamente artística, o más aún, una “obra de arte”. Juego, fantasía o alucinación son parientes de la vida imaginaria y como tal, ricas de sentido, pero también, pobres de conceptos. No surgen con la pretensión de competir con una forma reflexiva de conocer el mundo reflexivamente, sino a consecuencia de vivirlo como un instante que ha perdurado.

De la misma forma como un niño, empieza dibujando y posteriormente explica qué fue lo que dibujó, el loco le relata a su médico el sentido mismo de su alucinación. Ambos reproducen o duplican en imágenes, aquello que de la misma manera puede

⁸⁰ *Ibidem*, p. 416-419.

describir lo que los psicólogos denominan como una proyección psicológica. Sin embargo, eso no equivale a afirmar desde la literalidad de la lógica que, *al igual que Van Gogh a la vez fue un gran artista y era esquizofrénico, ...los esquizofrénicos también son artistas... ni mucho menos, que como decía Picasso, aunque... "su mayor aspiración era llegar a pintar como un niño..." no significa que todos los niños pueden pintar como Picasso.*

De la misma manera que en la intimidad no necesitamos palabras para sentir, una vez que su espacio está caracterizado por estar saturado de sentido, cuando hablamos con los demás, pretendemos que nos entiendan, porque en el orden y plano conversacional donde conversamos con ellos⁸¹, asumimos que tienen una capacidad y habilidad para expresarnos mutuamente, o hacer inteligible el sentido de esta conversación, a partir de esquemas o códigos compartidos con otros.

Acordar la forma "convencional" como un referente permanece vigente a través de la palabra, es también resultado de compartir códigos funcionales y no lingüísticos, que permiten el intercambio de una comunicación no-verbal que también llega a ser fluida porque está cargada de sentidos y sensaciones importantes.

En los procesos de comunicación, tanto las fantasías como los conceptos, obedecen a la infinidad de formas posibles que adquieren las simbolizaciones convergentes o divergentes que pueden integrarse o combinarse para volverse comunicables hacia quienes deseamos que nos comprendan.

Esta explicación proviene de estructurar el mismo fenómeno bajo un criterio diferente y que desde la división de Fernández Christlieb, la definiría como: *La dialógica de la conversación.*

Cada espacio, en tanto entidad psíquica independiente y centrada en sí misma, tiene su propia forma de pensar y sentir, de manera que el pensamiento y sentimiento que producen también es singular, imposible de haber sido creado en otro espacio: el mismo conocimiento en otro espacio es otro conocimiento; cada forma distinta de comunicación es una forma distinta de conocimiento. No obstante, por pertenecer al mismo proceso general y provenir del mismo origen, insumen las mismas sustancias, aunque en distinta proporción, con diferente fórmula y con resultados independientes.⁸²

⁸¹ Para profundizar en el concepto de espacio conversacional v. Mota 2006, p. 315-335.

⁸² *Ibid*, p. 415.

En este nivel, podemos hablar de la comprensibilidad de los diálogos y conversaciones desde una lógica “protagonizada” más que explicada, actuada no epistémica, referida a una *dimensión íntima*, donde se nutren actuaciones o imágenes irrepetibles a la manera de espacios tales como un sentimiento, un orgasmo, un parto compartido, una imagen, o un sueño, donde, lo que se protagoniza, relata el contenido de un deseo. Cada uno denotan un plano de construcción de sentido más vinculado al orden de la afectividad como intersubjetividad, que al de la lógica de conceptos, puesto que el proceso de articulación de su comprensibilidad, no depende de traducirlos en argumentos inteligibles, sino de reiterarlos o compartirlos desde la lógica de las emociones que sólo se expresan al sentirse desde ese otro que conversa conmigo y permite que lo torne comunicable. Aunque pretendiéramos racionalizarlas o nombrarlas desde su descripción, -independientemente de la calidad estética de los resultados que lográramos obtener-, la posibilidad de ser comprendidas seguiría dependiendo de la capacidad para recrear el espíritu de esta conversación, desde la intimidad como protagonismo de nuestros sentimientos, es decir, desde el espíritu de lo vivido desde nosotros mismos. Mucho de lo que se vive no se puede explicar, porque el camino constructor de sentido, es lo que finalmente nos accede a transitar desde un otro, como construcción de una simbólica que nos permite el recorrido de lo íntimo a lo privado o a lo público que se expresa por igual, en un sueño, una mirada, un grupo, un debate político, un descubrimiento científico, una creación artística o un diálogo filosófico, cuya actividad repercute en orientar y hacer más compleja la orientación de lo que nos sucede en nuestra vida cotidiana. Desde esta perspectiva, cada uno accede en su caso, a la posibilidad de protagonizar sentidos que culminan en: “nombrar” o “construir” algo significativo para “inventar” o “enriquecer”, “descubrir” y “explicar” aquello que finalmente, aporta nuevos contenidos a los códigos significativos de nuestra existencia. Y este es el orden donde aparece el plano de la política, la ciencia, la tecnología, el pensar filosófico y la obra de arte. ¿Pero este plano es quien nos permite también diferenciar una época de otra? ¿elaborar un sentido equivale a crear una obra de arte?, ¿qué quiere decir el pintor cuando nos recuerda que el arte no se vive con los ojos ni con los sentidos? ...La obra, decía Picasso, “¡Se pinta sin ojos!...”

Capítulo VI

Del significado a la comunicación: de la obra a su significación

En la actualidad cualquier cosa puede ser objeto de atención estética, aunque algunas cosas sean mejores que otras para el estímulo y apoyo de la abstracción estética válida. ¿Cómo retomar entonces la paradoja entre gusto y argumento, placer y juicio estético?

El arte como *objeto de la experiencia* encabezó el principal postulado de la Revista *L'Esprit Nouveau*, órgano de divulgación estratégico en la vanguardia estética parisina de principios de siglo XX.

Queremos aplicar a la estética los mismos métodos de la psicología experimental con toda la riqueza de los medios de investigación que ella posee actualmente: queremos constituir una estética experimental.⁸³

Si esta premisa fue el vehículo de múltiples vanguardias estéticas, nuevamente el problema retorna al punto de partida, puesto que el sentido del arte será el camino para comprender la experiencia de las cosas. Basch lo explica así:

Antes que nada experimentamos una sensación (de luz, de color, etc.), también la sensación muscular y motriz.

La estética nueva afirma que la impresión estética es inconcebible sin ese factor directo que todo objeto de la naturaleza y toda obra de arte hace a nuestras facultades superiores: la sensación.⁸⁴

Los temas de referencia estética fueron convirtiéndose ellos mismos, en tema de discusión estética, a partir de un diálogo más formal con el conocimiento científico y psicológico.

La meta del arte es poner al espectador en estado de calidad matemática, es decir, en un estado de categoría elevada. Para concebir una obra es necesario primero saber lo que se quiere hacer y fijarse la meta que uno se propone; saber si quiere uno contentarse con dar satisfacción a los sentidos, si se quiere que el

⁸³ V. Espinosa, Elia, (1986) *L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico*. México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 15-18 y p. 44.

⁸⁴ Victor Basch, *L'Esthétique Nouvelle et la science de l'art*, en *L'Esprit Nouveau*, No. 1.

cuadro sea un simple placer para los ojos, o saber si se quiere satisfacer a un tiempo los sentimientos y el espíritu.⁸⁵

Desde la estética kantiana, la validez universal del juicio de gusto reitera su vigencia y mientras el plano de la ciencia pretende la determinación objetiva de sus objetos, el arte profundiza en las emociones y sentimientos.

En estos contornos, podríamos plantear que el núcleo central de la estética continúa formado por cuestiones en torno a la naturaleza de la experiencia estética y las bases del juicio de gusto, sólo que a diferencia del siglo XVIII, el eje de la discusión⁸⁶ radica en la valoración de lo que es la obra de arte, puesto que teóricamente no se admite esa limitación. Osborne plantea que:

La obra de arte es estéticamente valiosa en la medida que es capaz de estimular y mantener una atención estética intensa y prolongada.⁸⁷

6.1 ¿Psicología y arte?

El campo de la estética y su relación con la filosofía se ha visto enriquecida por las aportaciones técnicas del siglo XX, entre las cuales ya se ha descrito las referentes al campo de la psicología.

El tema central continúa siendo la discusión en torno al conflicto entre el gusto personal (experiencia de placer o displacer) y la definición de la obra (objetividad y validez del juicio).

Sin embargo, el reclamo de Susanne Langer contribuirá a esclarecer una de las rutas que han distinguido la investigación contemporánea de la afectividad. Desde su perspectiva, los psicólogos deben profundizar en la comprensión de los sentimientos y las experiencias subjetivas y el lenguaje es el único medio para articularlos.

Mientras la ciencia define objetos, el discurso del arte involucra el sentido de placer que en realidad genera en nosotros. Susanne Langer (1942) ayuda a despejar cual es el carácter de esta diferencia:

Cuando no hay palabras para expresar emociones o sentimientos, tenemos que recurrir al uso de metáforas, analogías y formas

⁸⁵ Ozenfant & Jeanneret, (1921) *El Purismo en L' Esprit Nouveau* (v. La Concepción de la Obra) Francia No. 4, enero de 1921.

⁸⁶ Osborne, Harold (1972) *Estética*, México, FCE, Breviarios No. 268.

⁸⁷ Osborne, H. *op. cit.*, p. 26-31.

indirectas, donde las palabras usadas ya no pertenecen a la forma discursiva.⁸⁸

Sin menospreciar la riqueza de las múltiples tendencias de análisis, Osborne⁸⁹ parte de dos grandes vertientes que circunscriben la discusión estética contemporánea:

- A. La “estética” no es una “rama de la filosofía”, sino un sistema muy indefinidamente organizado de problemas relacionados con nuestro interés por las artes.⁹⁰
- B. La estética no requiere de la excelencia, ni la excelencia propia de los objetos estéticos está limitada a ella. La experiencia estética, es una forma de experiencia cognoscitiva que debe ser juzgada según pautas de eficacia y complejidad cognoscitiva.⁹¹

*En medio de estas rutas, ¿cómo actúa la estética experimental y sobre todo, la perspectiva psicológica? ...todo lo que no es pensamiento articulado, es sentimiento.*⁹²

Desde 1942 Susanne Langer avanza en la dirección gnoseológica en torno al arte y propone recorrer el camino de la simbolización. En *Sentimiento y Forma* (1953) afirma que:

El arte es una profesión pública porque la formulación da “vida sentida en el corazón de toda cultura y moldea el mundo objetivo de la gente”.⁹³

A pesar de que existan tendencias centradas en torno al análisis de las cualidades⁹⁴ pertenecientes a la apariencia de las obras, por igual, la investigación continuará realizando esfuerzos por ir precisando conceptos no psicológicos que permitan explicar la actitud o capacidad de contemplación estética del espectador, así como la forma en que por sí misma, la obra contribuye a delimitar su propio campo.

⁸⁸ Langer, Susanne, (1942) *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 60.

⁸⁹ Osborne, Harold (1972) *Estética*, México, FCE, Breviarios No. 268.

⁹⁰ Margolis, Joseph, *The Language of Art and Art Criticism*, 1965.

⁹¹ Goodman, Nelson, *Languages of Art*, 1969.

⁹² Langer, S. (1942) *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 105-106.

⁹³ Langer, S. (1953) *Sentimiento y Forma*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1967., p. 379

⁹⁴ Propiedades descriptivas (exquisito, triste, tosco) emocionales (paisaje sereno, alegre o sombrío), evocativas o emotivas (conmover, estimulante, deprimente), estructurales (equilibrio o desequilibrio, amorfo), subestructurales (pretencioso, modesto, elocuente, grandioso, ampuloso), etc. v. Dorothy Walsh "Aesthetic Descriptions en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 10, julio 1970.

Sin embargo, ambas se han visto obligadas a despejar y diferenciar el nivel desde donde cada una define la respectiva situación ontológica y epistemológica de dichas cualidades.

Al definir la sofisticación del comportamiento complejo, el arte se torna en una vía privilegiada de comunicación.

Un gran artista es, primero y necesariamente, un gran espíritu; y si sabe jugar con formas y colores, de tal suerte que nos comunique lo mejor de sí mismo, es un gran pintor.⁹⁵

Para la estética filosófica no ha tenido sentido esclarecer el contraste entre cómo aparece algo y cómo es en realidad. Por esta razón, las rutas entre una estética filosófica y otra estética experimental o psicológica, si bien continúan entrecruzándose como campos que han sido útiles para desarrollar diversos tipos de conocimientos, lo que es definitivo es que sus aportaciones no pueden situarse en el mismo horizonte.

Ejemplo de esta mezcla de niveles, la dice Xavier Rubert de Ventós cuando planteaba su Teoría de la Sensibilidad, para explicar el cubismo.

Su lenguaje no se reduce a las palabras, sino que entiende ideas, porque dice una cosa para dar a entender otras. En el cubismo:

... sólo se ve el interior de una vasija o de la guitarra cuando están rotas: cuando su cuerpo es un cadáver y de sus miembros se han hecho partes. El cubista como el patólogo, no se había conformado con la "apariencia" del objeto que se le ofrecía desde un punto de vista; quería conocer y expresar las cosas no tal cuales aparecen, sino tales cual son. Y tras su magnífica lección de anatomía, parecía dejar las cosas exhaustas, perfectamente diáfanas en la mesa de disección.⁹⁶

Es evidente que mediante el gran desarrollo de la ciencia y la tecnología, más tarde la estética se postularía por ella misma como un campo saturado de riqueza y oportunidad en el siglo XX, sobre todo porque permitiría incursionar en múltiples universos de posibilidades productivas que impactarían la versatilidad vanguardista de una consecuencia radical: la moda.

Cuando el arte y la tecnología unieron sus capacidades, e incluso la técnica fue más allá del "arte" comenzó la odisea de la pintura hacia el vacío y la soledad. La fotografía ya se había difundido en París, y el cuerpo de la pintura, aunque nutrido por muchas y muy honrosas figuras, fue desintegrándose en el tiempo y en el espacio

⁹⁵ Amedée Ozenfant et Edouard Jeanneret, "Destinées de la Peinture" en *L'Esprit Nouveau*, No. 20.

⁹⁶ Rubert de Ventós, X. *Teoría de la Sensibilidad*, Barcelona, Ed. Península, 1973 (Col. Historia, ciencia y sociedad) p. 58.

y fustigó al color, su materia prima, hasta llegar a las explosiones abstractas de Kandinsky. La fotografía le había arrebatado sus dominios en la composición y la perspectiva. No quedaba otra salida que la de abstraer en la no-figuración, que llegó a ser irreconciliable.⁹⁷

Osborne⁹⁸ plantea que las tendencias de moda representan un conjunto siempre desfavorable para los intentos de construcción teórico filosófica de la estética, no obstante en un intento por ir más allá, las aproximaciones más sistematizadas que encuentra durante los primeros 50 años del siglo XX son:

En EUA: Susanne Langer (*Mind: An Essay on Human Feelings*, vol. I, 1967) Louis Arnaud Reid en Inglaterra (*Meaning in the Arts*, 1969) y Luigi Pareyson en Italia (*Teoría dell'arte*, 1965). Ha habido una diferencia bastante marcada de método y enfoque entre la estética anglonorteamericana por un lado y la obra europea, que ha surgido del método fenomenológico de investigación filosófica elaborado por Husserl y Brentano en Francia, de la combinación de fenomenología y existencialismo cuyo exponente más conocido es J.P. Sartre [...] obras polacas aun no traducidas. Los dos volúmenes traducidos al francés de la *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* de Mikel Dufrenne (1953) [...] o las introducciones de Robert Cumming (*The Literature of Extreme Situations*) y Hans Jaeger, "Heidegger and the Work of Art", ambos en el *Journal de Aesthetics and Art Criticism* vol. 17, 1958 y S.L. Barkty. "Heidegger's Philosophy of Art" en *British Journal of Aesthetics*, vol. 9, no. 4, 1969.⁹⁹

Otra vertiente de investigación intentó definir una morfología de la vida estética por la vía de esclarecer la forma cómo otras regiones del comportamiento mental se comportan. De hecho, la estética del siglo XVIII ocupó a sus representantes el tema de lo "placentero" y lo "doloroso", mientras el propio Sir Walter Hamilton muy bien ha podido llamar a la estética "apoláustica" o ciencia del goce a la estética. Para Hume:

La diversidad del gusto proviene de las diferencias culturales y de sentimientos entre diferentes personas. Hay una relación natural entre las cualidades estéticas y la constitución de la mente humana que dicta una naturaleza "correspondiente" a aquellas. Hay objetos planeados naturalmente para dar placer. La

⁹⁷ V. Espinosa, Elia, (1986) *L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico*. México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 70.

⁹⁸ *Op. cit.*

⁹⁹ Osborne, H. (1972) *Estética*. Introducción, p. 7, FCE México 1976, p. 7-8.

relación establecida por la naturaleza entre la forma y el sentimiento puede ser verificada empíricamente.¹⁰⁰

Con el desarrollo de la investigación científica, la estética fue espacio fértil para la aplicación de conceptos particulares comunes a varias artes. La ilusión artística, la naturaleza de la imaginación o la importancia de la intención del artista, constituyeron intentos de aplicar nuevas formas de pensar y hablar de la nueva “filosofía de la mente”. En este contexto, los efectos perceptuales e intencionalmente emotivistas impactan el desarrollo de las vanguardias.

La influencia de Wittgenstein ha sido real, aunque indirecta, principalmente en torno a la aplicación del discurso estético de nuevas formas de pensar acerca de los sentimientos, la emoción, la intención, e incluso ciertos aspectos de la percepción, elaboradas en la filosofía general de la mente a partir de indicios contenidos en sus últimas obras, junto con nuevas ideas sobre “criterio”, “norma”, “explicación”, etc.¹⁰¹

En algún momento también se puso de moda la noción de “norma”, “grupo de parecido familiar” (semejanzas, asociaciones), “función” (expresiva, informativa, evocativa, perfectiva, imitativa, conmemorativa, etc.), “fórmula”, pero sin ninguna propiedad común a todos los miembros del grupo. Sin embargo, metodológicamente esta línea de investigación que cayó en desuso porque sólo resultaron agrupaciones arbitrarias y absurdas que no aportaron avances al arte.

Ante la imposibilidad de normar el contenido y la forma de la obra puede contrastarse lo que Jules Lallemand (1920) escribía en *El Método y la Definición de la Estética*.

En tanto que ciencia normativa, la estética no puede permanecer como un simple juego de conceptos o un diálogo inefable entre el alma y lo bello. Debe apoyarse constantemente en la experiencia. Antes de juzgar, es evidente que es necesario conocer; antes de apreciar, hay que comprender. *El ideal no puede partir sino de lo real*. La estética comporta, pues, una información factual positiva, comprobadora y doble.¹⁰²

El plano de la apreciación y juicio del gusto, ha sido un problema abordado principalmente desde dos tipos de investigación: una centrada en la preocupación del artista; y el otro en su relación con

¹⁰⁰ *Ibidem*, v. p. 11-13.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 10.

¹⁰² Jules Lallemand (1920) “*El Método y la Definición de la Estética*”, en *L'Esprit Nouveau*, Francia, No.3, diciembre 1920, p. 167.

la comunicación apreciativa en obras de arte particulares, de donde han emanado diferentes características:

- A. De carácter hedonista: *desinterés* (Shaftesbury y Kant), *compromiso imaginativo con la fuerza evocativa de la obra* (R.K. Elliot), *distancia psíquica* (E. Bullough, 1912), cualidades emocionales (R.W. Hepburn y Osborne 1968), *empatía* y su relación con la imaginación y la expresión (Clive, Bell 1923 y R. Wolheim 1967-68).
- B. De carácter cognoscitivo: la tendencia fenomenológica es un acercamiento a la idea de “sentimiento cognoscitivo” o “percepción emocional”. La expansión del conocimiento por el conocimiento mismo, antes que el sentimiento de placer, corresponde a las dimensiones de la actividad estética.

En un intento por despejar la ruta de problematización contemporánea, Osborne propone clasificar las tendencias estéticas vigentes en cuatro vertientes:

1. *El arte es un medio de comunicación*: lenguaje de sentimiento y emoción análogo de la comunicación lingüística y artística. H. M. Jones¹⁰³ plantea cómo el arte es una forma de conocimiento emocional, puesto que mediante él, las emociones se despersonalizan.
2. Susanne Langer asume que *las obras de arte son símbolos* o iconos no de las emociones que experimenta el artista, sino *de su percepción de la naturaleza de las emociones*. Por esto, cada obra representa un símbolo único, puesto que no simboliza nada distinto a ella misma.
3. El arte es *la obra como un mundo* (perspectiva Heideggeriana).
4. El arte es un *reflejo que pertenece a una forma de la vida* (Wittgenstein).

En medio de estas cuatro perspectivas, resulta adecuado exponer la forma de cómo el carácter comunicativo que tendría el arte, vislumbraba la avanzada conformación de las vanguardias estéticas europeas del siglo XX desde los principios de los años 20's:

La obra de arte es un objeto artificial que permite situarse en un estado que el creador busca. La sensación de orden es de calidad matemática. La creación de la obra de arte debe disponer de medios a su alcance que conduzcan a resultados universales. Por

¹⁰³ Jones, H.M., (1962) *The Language of Feelings* en *The British Journal of Aesthetics*, U.K.

todo lo anterior hemos intentado crear un lenguaje que posea esos medios.

Las formas y los colores tienen propiedades *standards* pero no permiten situar al espectador en un estado de categoría matemática que se busca.

Hay que acudir a la asociación de formas naturales o artificiales y el criterio con que escojamos esas formas es el grado de selección en que se activan determinados elementos.¹⁰⁴

El enigma del sentido que el artista imprime a su obra, continúa sustrayéndose en medio de un afán técnico,

En todos los tiempos ha sido preocupación del artista la elección de la superficie teniendo en cuenta sus ámbitos geométricos... La sección aurea es una sección matemática de una línea que permite dividir una recta de tal modo que se establezca una relación armoniosa entre los dos segmentos.

Sobre esta sección áurea se construye el arco llamado "áureo" y este triángulo que, recortado en cartón de todo taller de pintura, se emplea como unificador de ángulos, es posible que sirva, pero como casi todos se contentan con pasearlo, sin orientación coherente respecto al formato, sobre la superficie del cuadro, nadie cae en cuenta de esa condición plástica que exige que las líneas directrices de un cuadro procedan de las propiedades geométricas de la superficie.¹⁰⁵

En torno a las propuestas de comunicación entre obra, artista y espectador, también los críticos de arte han contribuido a esclarecer la naturaleza del juicio de gusto y de placer, mediante dos propuestas complementarias:

A. Introducirnos a aprender un "objeto virtual" lo más semejante posible al objeto estético que ellos perciben cuando todos fijan su atención en la obra o en la misma ejecución.

B. Atraer la atención sobre determinadas propiedades de la apariencia o por el modo de describirla, tratan de justificar sus evaluaciones e inducirnos a adoptar sus mismos valores (crítica valorativa).

Pero, ¿si el arte depende de un intérprete para vivirse en forma estética, no pierde su carácter esencialmente evocador?

El papel de la crítica bien puede cuestionarse a partir de estas dos antinomias:

¹⁰⁴ Ozenfant & Jeanneret, (1921) "El Purismo" en *L'Esprit Nouveau*. Francia No. 4, enero de 1921.

¹⁰⁵ Ozenfant & Jeanneret, (1921) "El Purismo" en *L'Esprit Nouveau* (v. La Composición). Francia No. 4, enero de 1921.

- La asimetría entre juicio y gusto atribuido a los críticos, contrasta con la calidad de la experiencia personal, expansión del conocimiento o profundidad de la visión apreciativa.
- La convicción de que el valor estético de una obra está ligado a su unicidad (originalidad), involucra necesariamente una evaluación comparativa que conduce a las normas. Y como la aplicación de pautas de valor aplicadas a la obra se vuelve incorrecto, tampoco puede sostenerse.

Con objeto de concluir este apartado, cabe reiterar que si bien, tanto la estética experimental como la psicología asumieron el reto de otorgar al arte y al comportamiento estético, un carácter acorde al desarrollo tecnológico del siglo XX, ciertamente sus productos tenían una pretensión distinta a la del arte mismo y a la de su diálogo con la estética tradicional.

Ambas lograron despejar un escenario articulado de motivos de experimentación y por ello, el giro de su actividad continúa estrechamente vinculado a la comprensión de la complejidad misma del conocimiento humano. En este sentido, sus tendencias convergen aunque sus propuestas divergen en niveles de análisis distintos.

El arte no es un fenómeno aislado de los otros hechos sociales... Pero la historia no alimenta más que el conocimiento del devenir.

El orden de sucesión de acontecimientos; y la incesante movilidad de hechos no *satisface* el espíritu que siempre busca las relaciones de causalidad permanentes entre las cosas, y por lo tanto, intemporales, es decir, las leyes científicas.¹⁰⁶

Con el paso del actual milenio, la discusión estética y el nivel de investigación continúa situándose a partir de la encrucijada que prevalece entre:

- 1) La *naturaleza del significado o de la representación*. La estética involucra el plano de la interpretación que se debate en medio de dos posturas construidas en torno a los límites del significado y su relación con la verdad.
 - La obra como visión reveladora dice del ser de las cosas. En la medida en que la obra es a su vez creadora, encarna un significado imaginario agregado a toda realidad exterior a sí misma y no debe ser medido por su correspondencia a esa realidad.

¹⁰⁶ Jules Lallemand (1920) *El Método y la Definición de la Estética*, en *L'Esprit Nouveau*, Francia, No. 3, diciembre 1920.

- La representación de la obra es equivalente a todo tipo de representación, pero como en la estética no se hace evaluación de la misma forma que al análisis del discurso informativo, no pueden aplicarse las mismas leyes de la semántica del lenguaje a ambas.
- 2) La importancia de la intención del artista para la interpretación de la obra se subordina a la posibilidad de percibirla como el reflejo de una “forma de vida” (reflejo de la vida en Wittgenstein) o la obra como mundo (en Heidegger cada espectador se torna recreador).

El tema de lo bello permanece aún en el tintero, sólo que después de haber realizado este recorrido por el discurso psicológico, ahora es claro que la belleza como concepto, no está ni en las propiedades físicas de la obra como tampoco en los artistas o el espectador. De aquí que su dimensión interpretativa sugiere avanzar en un nivel de análisis diferente, una vez que forma parte de un constructo que se comprende e interpreta en diversos referentes de la experiencia estética.

Continúan pendientes por explicar nuevas regiones del arte y con ellas, la investigación mucho más vinculada al sentido del gusto y el sentimiento de placer que no co-responden ni se supeditan al simplismo de una experiencia empírica separada del arte.

Queda entonces, el camino de nuevas sendas para volver a la tematización del arte, que como dijimos al principio, no pueden ser agotadas desde el plano epistémico, racionalista o empírico ni experimental, ya sea como psicología, sociología, semiótica o la dimensión de la estética experimental, de la mano con el pensar científico-técnico.

Segunda senda

**Arte y creación
como existencia**



Capítulo VII

Imaginación y existencia

El arte es un irreal. Adentrarse en lo “irreal”, en lo que está más allá del mundo de las cosas sensibles, en lo que las trasciende, es entonces participar de otra dimensión...¹⁰⁷

La perspectiva psicológica ha demostrado la relatividad que posee aquello que se nos muestra como positividad objetivada, porque proviene de interpretaciones que fundamentan la creencia en una “realidad exterior” al partir de un “desde dentro” y “desde afuera” reducidos a espacios psicofisiológicos.

La significatividad de lo que vivimos, trasciende el nivel de las cosas sensibles y lo sitúa en la experiencia, pero, ¿el arte o las características de las obras se viven de manera semejante al de otras relaciones con las cosas, temas o procesos psicológicos? *Ciertamente no.*

Tematizar el sentido de la obra de arte va más allá de una estructura psicológica. La obra es la vía de un mundo que se nos da por sí mismo y por esto, no es igual a las demás cosas; pero, *¿desde dónde interactuamos con la obra?*

7.1 Lo imaginario

Aquello que toma conciencia de sí alejándose de los objetos, y se proyecta en la forma de lo simbólico, que nos significa como “ahí”, es nuestra facticidad que puede tornarse productiva como esquema en el caso del pensamiento, como imagen en el caso de lo imaginario, o motivación que en el plano de lo bello culmina en obra de arte.

La imaginación transgrede lo dado, porque niega lo positivo de aquello que se nos da en la forma de cosas “en sí”, puesto que al igual toma distancia de ellas, abre el mundo de universos no reales, sino “imaginarios”.

La imaginación es la facultad de imaginar objetos que pueden estar ausentes, sugeridos o definitivamente inexistentes en

¹⁰⁷ Sartre, J.P., *L'Imaginaire*, p. 362.

la naturaleza, pero que devienen como analogía, metáfora o alegoría, en la forma más originaria de la expresión simbólica, porque la imaginación puede “ver” sin ojos o “poner” sin manos “en una cosa”, aquello que no tiene.

La imaginación, es siempre un fluir. Se mantiene durante la vigilia y el sueño, la alegría y el dolor, la sorpresa y lo común, los recuerdos y anhelos, los conceptos y lenguajes, la creación y expectación. De hecho, abarca todas las dimensiones de la vida. Su función: tomar distancia de las cosas sensibles y reproducirlas bajo una cierta perspectiva, es decir, bajo una dimensión simbólica que da razón de ellas. Algunas veces tiene forma de creatividad: ¡Miró es un pintor lleno de imaginación! Puede referirse a lo irreal e ilusorio: ¡Todo parece un sueño! o también suponer lo mítico y utópico: ¡Coatlícue es dadora de la vida y de la muerte!

La imaginación está presente en cada caso porque crea imágenes y su expresión más clara constituye el proceso de lo imaginario.

Y como el arte y la imaginación nos conducen al universo de lo “irreal”, puesto que ambos van a lo que está más allá de la positividad de las cosas sensibles, abren espacio al sentido que tiene una nueva forma de establecer nuestra relación con el mundo: la vivencia.

7.1.1 Origen de lo imaginario

Podríamos documentar los cuatro orígenes de la imaginación en el mundo griego con Platón, Aristóteles, los estoicos y Epicuro.

En el pasaje de la Caverna del *Libro VI de La República*, Platón nombra por vez primera a la imaginación, como el momento en que inicia el recorrido del conocer (episteme), con la forma inferior y más elemental: la de las sombras y apariencias reflejadas en el agua.

Las imágenes de las cosas, los εἰκόνας (eikónos), explican “la representación interior de un objeto ausente en el momento de su percepción sensorial, y muestran la percepción de sombras de los objetos reales. Este es el plano de conocimiento que Platón define por conjeturas: εἰκασία (eicasia)”.¹⁰⁸

Durante el recorrido de la cognición, para Platón continúan después de los planos de las creencias que introducen a lo inteligible y a la intelección δianoία (dianoia) como resultado del pensamiento discursivo que imita

¹⁰⁸ Gómez Robledo, A, 1974, *Platón: Los Seis Grandes Temas de su Filosofía*, FCE, México 1982, p. 180.

μιμῆσις (mimesis) a la forma del εἶδω, por medio de la intuición que permite verla y aprehenderla.

Para Platón, intuición es visión, ver y acceder a lo verdadero en su forma perfecta: “los procesos de imaginación, en cuanto a función productora de imágenes, como formas figurativas representativas de los objetos, en cierto sentido vertebran ni más ni menos que la Teoría de las ideas, uno de los dínamos del pensamiento Platónico”.¹⁰⁹

Existen varias características que pueden atribuirse a la imaginación en la teoría Platónica: a) la imagen como mediadora entre el concepto y palabra (*Cratilo*); b) el símbolo (*simbolón*) como la unión entre dos imágenes (*El Banquete*); c) como función corporal (*Timeo*); d) como posibilidad de que un mismo hombre pueda decir la verdad o mentir (*Fedro e Hipias Menor*); y también e) como función de Eros frente al desgarramiento y la escisión, cuyas cualidades radican en ser: intermediario, vínculo, unidad, creador de estratagemas, inventos, recursos, astucia, curiosidad y habilidad.¹¹⁰

En *De Anima III*, §428-439, Aristóteles plantea que el hombre es un compuesto, un pensamiento íntimamente unido al cuerpo, donde las imágenes son o equivalen a las cosas sensibles mismas, son sensibles sin materia, son “ahí” como fantasma.¹¹¹

La imaginación es un cambio (kinesis) generado por la sensación y similar a ella, que constituye la condición del “apetito”, que tiende a algo que no está presente y de lo cual, no se tiene la sensación actual. De ello se desprende que para Aristóteles no se pueda ejercer la actividad intelectual sin la imaginación.

Tanto Platón como Aristóteles¹¹² dejaron asentadas las bases para estrechar el sentido de la imaginación con la actitud de la duda y del asombro, como forma de pregunta configurada en imágenes que le otorgan finalmente, un lugar privilegiado en el modelo de la filosofía occidental.

...la imaginación equivale a θαυμα (thauma), es decir, la referencia de admiración y asombro, que se convierte en el umbral del filosofar, (*thaumadsein*) al constituir la fuerza que excita y provoca, que es llamado frente a lo insólito, lo nuevo y lo incomprendido.¹¹³

¹⁰⁹ Lapoujade, M.N, 1988, *Filosofía de la Imaginación*, Siglo XXI editores, p. 28-29.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 30-32.

¹¹¹ Aristóteles, *De Anima III*, 9, 432a, 9.

¹¹² *Teeteto* 11 y *Metafísica I, II*, 982b 12 ss.

¹¹³ Lapoujade, M.N, 1988 p. 114.

Los estoicos constituyen también un antecedente de lo imaginario cuando precisaban la distinción entre dos significados vinculados al fantasear: “phantasma” lo que el pensamiento forma por su cuenta, como sucede en los sueños y “phantasia” que es la impronta de la cosa sobre el alma, como un cambio del alma misma. Al diferenciarla de los “fantasmas”, adquiere un tinte valorativo de acción vinculada al soñador como visionario, exaltado y entusiasta, donde lo fantástico se torna en modelo para “crear” lo posible, otra realidad. En este sentido, lo fantástico se constituye en la llave de acceso a la idea y al “alma” misma.¹¹⁴

En contraste con esta tradición, Epicuro planteaba que la visión, consiste en ver el resultado de lo que el ojo recibe a través de partículas que están en los objetos exteriores, llamadas “simulacros” εἶδολον (eidolon). Las imágenes, afirma Epicuro, son la consecuencia de los εἶδολον de los objetos que excitan nuestros sentidos, por lo que la imaginación resulta ser un caleidoscopio, a manera de la acomodación de pequeñas figuras y simulacros procedentes de los cuerpos. En este sentido, toda imagen es en consecuencia verdadera, en tanto que es producida por las cosas.¹¹⁵

Estos antecedentes clásicos constituyen la base para que posteriormente, autores como San Agustín, Santo Tomás y Meister Eckhart, hicieran aportaciones al desarrollo del concepto; pero fue Giordano Bruno, quien al aludir a la relación de la imaginación con “los sentidos, entendimiento y razón”, integró lo que a la fecha conocemos como las “facultades cognoscitivas” o funciones superiores, precisando que la reflexión se ensancha, debido a que producimos imágenes claras y patentes de las cosas.

Una vez que la imaginación quedó nuevamente vinculada a toda reflexión, propuso un horizonte temático lleno de vías intransitadas, cuando a partir de ella era posible inventar nexos inéditos que le ofrecían a la reflexión, campos que nunca hubiera osado descubrir.

Giordano Bruno definió a la imaginación como la “potencia efectora de imágenes, considerándola el sentido de los sentidos, lo cual implicaba describirla como la actividad que conquista la unidad de la subjetividad y que teje la trama de su permanencia”.¹¹⁶

¹¹⁴ V. Abbagnano, N. 1961, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 651.

¹¹⁵ V. Lapoujade, *op. cit.*, 1988, p. 33.

¹¹⁶ V. Lapoujade, 1988, *Ibidem*, 39-42.

Sin embargo, no fue hasta el siglo XX, cuando Alcan decide aceptar en 1936 sólo la publicación de la primera parte manuscrita de la tesis de Jean Paul Sartre (1927), dirigido por H. Delacroix en París, con el título *L'Imagination* que se distinguen varias contradicciones en la concepción clásica que la tradición tenía de la imagen, planteando que las tres soluciones que le había impuesto, eran producto de un dualismo no superado, a saber:

- 1) Hay un reino del pensamiento diferente al reino de la imagen.
- 2) Hay un Reino de puras imágenes.
- 3) Hay un reino de “hechos-imágenes” detrás del cual, es necesario encontrar un pensamiento.

En las tres la imagen conserva una estructura idéntica, sigue siendo una cosa. Sólo sus relaciones con el pensamiento se modifican según el punto de vista que se ha tomado sobre las relaciones del hombre con el mundo, de lo universal a lo singular, de la existencia como objeto con la existencia como representación del alma con el cuerpo (p. 22) [...].

Recordemos que ya desde Spinoza, la imagen era diferente a la idea cuando precisa que a) la imagen es el pensamiento del hombre en tanto finito, y b) es idea y fragmento del mundo infinito como conjunto de ideas.¹¹⁷

En *L'Imagination*, Sartre establece dos aporías, donde la primera revierte a la segunda: las diferencias entre “imagen y percepción” y el de la “imagen y el pensamiento”, y las ubica como un falso problema. La imagen constituye una sensación renaciente o degradada carente de validez sensorial tanto en Hume como en Descartes.

Hume que define a la imaginación como la facultad que produce ideas en ausencia de los objetos, deriva su concepto e idea de identidad de las cosas como producto de los nexos temporales que la imagen pone. Este planteamiento es tan relevante que implica situar en torno a la identidad, el punto de integración de la realidad exterior con respecto a la subjetiva.¹¹⁸

Descartes a su vez, reitera la función epistémica que tiene la imaginación, aunque a veces sus productos sean de ficción, puesto que ambos se integran en el orden de un ser pensante.

La imaginación es una condición de diferentes actividades espirituales: si se une al sentido común se denomina ver, tocar, etc. Si se aplica a la imagen cubierta por figuras diferentes se denomina recuerdo, y si se aplica a la imaginación para crear se

¹¹⁷ Sartre, *L'Imagination*, p. 15 y 22.

¹¹⁸ Lapoujade, *op. cit.*, p. 42-63.

denomina representación, si por fin obra por sí sola, se denomina comprender.¹¹⁹

A partir de Bacon, lo imaginario adquirió el rango y la función de “conocimiento” en cuanto a su dimensión creadora que la convierte en una actividad de vínculos *par excellence*, que puede unir y separar todo aquello que, bajo las leyes de la naturaleza, sería imposible.

Esto hace que opere estableciendo nexos o aislando sucesos, que alteran el orden temporo-espacial, por lo que su proceder lógico en nada se parece al proceder de la razón. La imaginación puede elevarse por encima de la razón a través de sueños, parábolas, metáforas o visiones. En este sentido, su función es de mediadora entre las funciones derivadas del “percepto-concepto” y de la “razón- voluntad”.

Fue con Leibniz, que Sartre encontró una mayor penetración a la imagen como “idea oscura”, en tanto que al ir más allá del sentido del cogito, como *res cogitans* y *res extensa*, expuso cómo la imagen y sensación son dos términos relacionados, aunque parecería que en el caso del pensar, la imaginación surge como un “concepto que ve” o como una “imagen que se piensa”. Esto obliga a que Leibniz defina el sentido del “signo”:

Las imágenes son quienes establecen continuidad entre imagen y pensamiento, donde la imagen tiene un papel subordinado al pensamiento porque es auxiliar, es un signo. En la imagen se conserva el mismo sistema de relaciones que en el objeto.¹²⁰

No obstante, fue hasta la filosofía crítica de Kant, que la imaginación ocupó un lugar estratégico, tanto en la producción del conocimiento en la “Crítica de la Razón Pura”, como en la postulación de la libertad del hombre en la “Crítica de la Razón Práctica”, y como la facultad de juzgar el mundo de lo bello y lo sublime en la “Crítica del Juicio”.

Basta resaltar la forma en que Heidegger se refiere a la imaginación trascendental en Kant durante los cursos de invierno de 1925-26 en Friburgo, del 28 en Riga y el 29 en Davos, y que aparecen publicados con el título de *Kant und das Problem der Metaphysik*:

La imaginación trascendental en Kant es la facultad que vincula a la sensibilidad con el entendimiento como base de todo conocer. Mientras el entendimiento -como la facultad de las reglas que guían toda unificación posible en el acto de representación-,

¹¹⁹ V. Abbagnano, *op. cit.*, p. 652.

¹²⁰ Sartre, *L'Imagination*, p. 16.

radica en el esquematismo de las categorías, éste no produce ni crea los esquemas, sólo los emplea. Por su parte, la razón misma como pensamiento y como facultad de las ideas, cuya actividad procede por medio de conceptos determinados, sólo pueden ser posibles como configurados por la imaginación trascendental en tanto que parte de la espontaneidad y receptividad. Finalmente, en torno a la intuición, en tanto que actividad espontánea, no puede tener su origen más que en lo imaginario.¹²¹

7.1.2 Kant y la imaginación

El hombre como finito, utiliza la imaginación para conocer los fenómenos que se le muestran en el mundo, debido a que su sentido radica en ser unidad o síntesis de la diversidad. En este sentido Kant, sugiere que “tiempo” e “imaginación” constituyen la estructura última de la subjetividad trascendental.

En la *Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)*, publicada por vez primera en 1781, Kant advierte su interés por profundizar en las “ideas trascendentales”, a partir de definir el plano de la razón (*Vernunft*) diferenciándolo de la sensibilidad (*Sinnlichkeit*) y el entendimiento (*Verstand*). Más tarde, en torno a la facultad de juzgar, Kant advierte que:

Una representación mediante la cual un objeto es dado, para que de ahí salga un conocimiento en general requiere de la imaginación, para combinar lo diverso de la intuición y el entendimiento, para la unidad del concepto que une las representaciones.¹²²

Para Kant la imaginación trascendental es constituyente del *a priori* de todo conocimiento. La imaginación pura o trascendental es la que da acceso al entendimiento puro, que representa un horizonte de unidad, una espontaneidad que se forma representando y que se realiza en los esquemas.

Hay conocimiento cuando sitúo lo que se me da como objeto, partiendo del fenómeno y aplicando las categorías. Y cómo el entendimiento procede con los esquemas que son un producto trascendental de la imaginación, constituyendo él *a priori* que denota la unidad en la determinación de la sensibilidad, al tener la cualidad de ser espontánea y receptiva, la imaginación es posibilidad de libertad ilimitada, fundamental para la razón y el entendimiento.

¹²¹ Heidegger, *Kant y el Problema de la Metafísica*, publicada en 1929, § 28 y §29, v. FCE, México, 1986, p. 124-134.

¹²² Kant, *Crítica del Juicio*, p. 116-117.

7.2 Imaginación trascendental e imaginación estética

Kant plantea una diferencia entre la imaginación trascendental y el plano de la imaginación estética. La primera, eleva a la imaginación como centro formativo de la dimensión epistémica de todo conocimiento trascendente. La segunda, extiende el concepto mismo de un modo ilimitado, y pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación más de lo que en ella puede ser aprehendido y aclarado. En el pensar de Heidegger, Kant se refiere a la imaginación con un doble carácter:

Es productiva cuando inventa libremente el aspecto de un objeto (*exhibitio originaria*), que es producción de un objeto posible, es decir, precede a la experiencia y puede llevarla a su presencia física, aunque para ello se requiera salir de lo imaginario, porque nunca podrá llegar a constituir una representación sensible.

Tiempo y espacio son ejemplos de ella. Y es imaginación reproductiva (*exhibitio derivativa*) cuando aporta imágenes para lograr el nexo entre intuiciones empíricas y conceptos generales. Esta imaginación es quien lleva al espíritu a la intuición empírica tenida previamente, por lo que nunca crea nada que no esté ya dado en la materia.¹²³

La imaginación trascendental como síntesis de lo originario, de la intuición y el pensamiento puro, está íntimamente vinculada con la intuición pura del tiempo, como esa dimensión que se forma en una serie de ahora, mediante tres posibilidades: a) la facultad de formar imágenes del presente (*facultas formandi*); b) de reproducir imágenes del pasado (*facultas imaginandi*); y c) de preformar imágenes del futuro (*facultas praevidendi*). La imaginación es quien realiza la síntesis *a priori* del tiempo, y por ello constituye el comienzo de la espontaneidad del saber.

Sobre esta base es que puede realizarse una síntesis por el entendimiento, en la determinación de objetos sensibles, así como la posibilidad de representación de los ámbitos temporales que integran los éxtasis del “sido”, el “presentar” y el “advenir” en Heidegger:

...la imaginación trascendental es la que permite la síntesis ontológica, que tiene que ver con el tiempo originario (unidad en la sucesión de los ahora).¹²⁴

La imaginación es quien refiere las intuiciones a los conceptos y junto con el entendimiento constituyen las facultades del conocer. Intuición y sensibilidad como datos de la experiencia son unidas al

¹²³ Heidegger, 1929, § 26, A,p. 115-116.

¹²⁴ Ibíd., 1989, § 35, p. 172.

entendimiento a partir del *a priori* de las categorías mediante la imaginación.

La imaginación para Kant, es intuición, aún sin la presencia de un objeto. Su sentido es el de figurar, idear, inventar, hacer juicios, tener ideas, etc., a partir de tres facultades: a) formar objetos independientemente de ellos: *imaginatio*; b) comparar: ingenio y discernimiento: *iudicium discretum*; y c) conectar las representaciones con su objeto, no inmediatamente sino mediante un suplente, es decir, la facultad de designar las representaciones: significarlas y simbolizarlas. En el parágrafo 26, de la Lógica trascendental, de la *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica de la Razón Pura*, 1781) Kant advierte:

...la síntesis de la aprehensión, que es empírica, tiene necesariamente que ser conforme a la síntesis de la aprehensión que es intelectual, y está contenida enteramente *a priori* en la categoría. Es una y la misma espontaneidad que allí, bajo el nombre de imaginación, y aquí bajo el del entendimiento pone enlace a lo múltiple de la intuición.¹²⁵

En la *Crítica de la Razón Práctica* (*Kritik der Praktischen Vernunft*), Kant establece, en 1788, que la validez universal de la acción moral se funde en la imaginación trascendental, puesto que es a su vez razón finita como espontaneidad receptiva. En la actitud ética se integran la espontaneidad como libertad o no, de observar la ley y la receptividad como una forma de respeto a dicha ley. Este respeto sitúa a la acción práctica frente a la conciencia, que parte inicialmente de la unidad imaginaria, antes de devenir en voluntad razonada.

El respeto y la disposición inmediata hacia una máxima de acción, que somete la orientación del comportamiento como respeto a la ley, no es más que la receptividad pura que pone en primer plano la constitución originaria de la imaginación trascendental, donde la libre imposición de la ley es también espontaneidad pura, ambas están originariamente unidas. De aquí que el respeto como “sentimiento moral”, haga referencia al propio sentimiento de afirmación de mi existencia.

...sólo el origen de la razón práctica en la imaginación trascendental permite, afirma Heidegger, comprender por qué en el respeto, no se aprehende objetivamente ni la ley ni el cinismo que actúa, sino que se patentizan ambos de una manera originaria, no objetiva, no temática, como un deber y un actuar que forman el “ser mismo” no reflexionado y actuante.¹²⁶

¹²⁵ 1781, p. 240.

¹²⁶ 1929, § 30 p. 138-139.

Esto obedece a que frente al sentimiento moral, la subjetividad se afirma en cuanto a tal, pero cuando este sentimiento se torna estético, como gusto y placer, la razón práctica y teórica se trastoca a la luz de la imaginación, quien logra una nueva síntesis, donde el propio juicio se transforma.

En la *Crítica del Juicio (Kritik der Urtheilskraft)*, publicada por primera vez en 1790, con dos ediciones más en vida (1793 y 1799), Kant se da al objeto de profundizar en torno al juicio de gusto y de placer en el arte.

El Juicio de gusto, afirma, es la facultad de juzgar un objeto en relación con la libre conformidad a leyes de la imaginación. Si se debe de tomar en su libertad, no hay que tomarla reproductivamente (leyes de la asociación) sino productiva y autoactiva.

...cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado.¹²⁷

Kant asume que la verdad en el arte es diferente a la del conocimiento, puesto que la obra es más bien lo que ella produce en mí y depende del sentido de placer derivado de su contemplación, cuando lo que interviene no consiste en la aplicación de las categorías, sino en el libre juego de las facultades.

Epicuro planteaba que todo placer, aunque sea ocasionado por conceptos que despiertan ideas estéticas, es “animal”, es decir, es sensación corporal, sin por eso dañar en lo más mínimo al sentimiento “espiritual” del respeto hacia las ideas morales, que no es ningún deleite, sino una apreciación de sí mismo que nos eleva por encima de la necesidad de deleite, sin dañar tampoco siquiera al sentimiento menos noble del gusto.¹²⁸

Arte y belleza para Kant, no constituyen la determinación de objetos que lleven a conocimiento alguno, en tanto que éstos no pueden quedar reducidos a los conceptos. La facultad de juzgar estéticamente, proviene del sentimiento de placer, de gusto, que nos produzca la obra; debido a que el juicio es fundamentalmente

¹²⁷ *Crítica del Juicio*, 1790, p. 141 y 221. Por motivos de facilitar la clave de la referencia, a continuación este texto será referido como C. de J.

¹²⁸ *Ibid*, p. 243.

subjetivo, al no depender de la determinación sensorial de los objetos.

Cuando con la simple aprehensión de la forma de un objeto de la intuición sin relacionar la misma con un concepto para un conocimiento determinado, va unido al placer, entonces la representación del objeto no es del objeto sino del sujeto, y el placer no puede expresar más que la acomodación de aquel con las facultades del conocer, que están en juego en el juicio reflexionante, y en tanto que lo están, es decir, solamente una subjetiva y formal finalidad del objeto, no puede darse ninguna aprehensión de las formas de la imaginación sin que el juicio reflexionante la compare con su facultad de referir intuiciones a conceptos.¹²⁹

En la medida en que la representación particular de un objeto, desencadena un libre juego donde el entendimiento sólo actúa en torno a la unidad armónica de una imagen, que conforma el agrado y el sentimiento de gusto en el espectador, esta subjetividad proviene solamente de la imaginación.

Cuando en esa comparación la imaginación se pone en concordancia con el entendimiento (conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces el juicio es reflexionante. Éste es un juicio estético sobre la finalidad del objeto, que no se funda sobre concepto alguno actual del objeto, ni crea tampoco uno del mismo. El objeto entonces llámese bello, y la facultad de emitir juicios según un placer semejante llámese el gusto, pues como el fundamento del placer se encuentra tan sólo en la forma del objeto para la reflexión en general, por tanto, no en una sensación del objeto ni en relación con un concepto que encierre alguna intención, resulta así que solamente con la conformidad a las leyes en el uso empírico del Juicio en general en el sujeto es con lo que concuerda la representación del objeto en la reflexión, cuyas condiciones *a priori* tienen un valor universal.¹³⁰

Esto significa que estéticamente, lo único que el sujeto puede conocer, en todo caso, es su sentimiento. Sentir algo en relación a un objeto, no es saber cómo es “algo”, (en el sentido de la determinación objetiva que supedita la imaginación al entendimiento); sino por el contrario, el gusto y el placer estético que me provoca, sólo puede provenir de la inteligencia supeditada a la imaginación.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 89-90.

¹³⁰ Kant, 1790, *op. cit.*, p. 90.

El placer en los juicios de gusto depende de una representación empírica y no puede ser unido *a priori* con concepto alguno.¹³¹

Sólo un ser pensante puede tener la experiencia de lo bello y dar un juicio universalmente verdadero, que no proviene de conceptos, sino de vivencias. La experiencia estética integra en un objeto, la representación imaginaria, -como analogía hecha imagen-, en su dimensión simbólica integrada en una unidad, nunca en sus partes específicas ni en contenidos materiales.

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, es el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento, teniendo conciencia que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y en consecuencia, ser universalmente comunicable.¹³²

7.2.1 Pensamiento y juicio estético

La contemplación estética, es contemplación inteligente de una imagen, que no conduce al conocimiento, pero que representa la certidumbre de la acción armónica de las facultades de conocer, puesto que todo lo que existe puede ser bello. Es decir, la belleza no depende del sentimiento exclusivo del juicio emitido por los demás, sino más bien, constituye una actitud frente a la obra, que deviene de un cierto descubrimiento de recuperación legítimo del sentimiento de gusto y placer.

La condición subjetiva de todos los juicios es la facultad misma de Juzgar o Juicios. Esta, usada en consideración de una representación mediante la cual un objeto es dado, exige la concordancia de dos facultades de representación, a saber: la imaginación (para la intuición y comprensión de lo diverso de la misma) y el entendimiento (para el concepto como representación de la unidad de esa comprensión). Pero como aquí no hay concepto alguno del objeto a la base del juicio, éste no puede consistir más que en la subsunción de la imaginación misma (en una representación mediante la cual un objeto es dado) bajo las condiciones mediante las cuales el entendimiento, en general, llega de la intuición a los conceptos [...].

Como la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto, debe el juicio de gusto descansar en una mera sensación de la mutua animación de la imaginación en su libertad y del entendimiento, con su

¹³¹ *Ibid*, p. 91.

¹³² *Ibidem*, p. 117.

conformidad con leyes; descansar, pues, en un sentimiento que permita juzgar el objeto según la finalidad de la representación para la impulsión de las facultades de conocer en su libre juego, y el gusto, como juicio subjetivo, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo conceptos, sino de la facultad de las intuiciones o exposiciones (es decir, de la imaginación) bajo la facultad de los conceptos (entendimiento), en cuanto la primera, en su libertad, concuerda con la segunda en su conformidad a leyes.¹³³

Experimentar lo bello en consecuencia, no es producto exclusivo de la imaginación trascendental, puesto que la belleza implica a lo dado que se muestra en la obra, como el libre juego entre la sensibilidad y las categorías. Lo bello trasciende a la imagen, y alude a una metáfora, una alegoría que significa una forma de representárenos este objeto, es decir, no nos dice tampoco algo unido a la razón práctica, como voluntad moral, que permita integrarla con una razón teórica, como la posibilidad de apreciar un objeto de manera común y diferente. El sentimiento de placer y de gusto ante lo bello artístico, afirma Kant:

...expresa lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y para hacerlo universalmente comunicable, consista esta expresión en el lenguaje, en la pintura, o en la plástica, se requiere de una facultad de aprehender el juego que pasa rápidamente de la imaginación y reunirlo en un concepto, que se deja comunicar sin imposición de reglas.¹³⁴

En ello radica que cuando la razón práctica no se sitúa en torno a una relación de interés como afirmación de la moralidad, o del cumplimiento de la ley, y parte del desinterés mismo que provoca el objeto bello, (puesto que no nos interesa que cumpla una máxima de acción), solamente lleva a un sentimiento que hace de la imaginación estética algo fundamental para el juicio de gusto, al captar al objeto mismo, por su realidad y presencia efectiva de una manera más libre.

Lo bello es lo que en el mero juicio place. Tiene que placer sin interés. Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos: Ambos como definiciones del juicio estético de valor universal, se refieren a los fundamentos subjetivos de la sensibilidad, por una parte en cuanto que éstos tienen una finalidad en relación con el sentimiento moral, en favor del entendimiento contemplativo, y por otra, en cuanto la tienen en contra de la sensibilidad y en cambio a favor de los fines

¹³³ *Ibid*, p. 191-192.

¹³⁴ C. de J., p. 224.

de la razón práctica, ambos modelos unidos en el mismo sujeto [...].

Lo bello nos prepara a amar algo, la naturaleza misma sin interés, lo sublime a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible). Lo sublime es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de las ideas.¹³⁵

La imaginación estética como la fuente más originaria de la libertad es:

...la posibilidad de plantear una finalidad sin fin y sin concepto que se traduce también en una forma peculiar de darse la producción creativa de un objeto bello, así como de su contemplación.¹³⁶

En torno a la vivencia estética, se genera la posibilidad de trascender la experiencia, como expresión de la libertad frente a la ley de asociación que se funda en las características de la naturaleza hecha materia, que permite transformarla en otra cosa.

En este sentido, la imaginación supera a la naturaleza, debido a que produce “ideas estéticas” que pueden ser semejantes a los conceptos de la razón, pero que no provienen de ninguna experiencia real. Estas ideas son, por ejemplo, las totalidades y abstracciones que significan al tiempo, al espacio, a Dios, al mundo, al cielo y al infierno, la bondad, la libertad, la justicia, el paraíso, etc., que no provienen de ninguna intuición sensible.

El espíritu como principio vivificante del alma en su significación estética es la facultad de la exposición de las “ideas estéticas”. Una idea estética es la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible [...].

La imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da. Nos entretenemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado banal; transformamos ésta última, cierto que por medio de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón (y que son para nosotros tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica).

¹³⁵ C. de J., p. 170-171.

¹³⁶ Kogan J., 1986, *Filosofía de la Imaginación*, Buenos Aires, Argentina, p. 254.

Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación (que va unida al uso empírico de aquella facultad), de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta la materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, a saber: para algo distinto que supere la naturaleza [...].

Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse “ideas”, de un lado, porque tienden, al menos a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da apariencia de una realidad objetiva; de otro lado, y principalmente, porque ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuiciones internas.¹³⁷

Aquí se justifica el talento imaginativo que de manera peculiar se da en el genio del artista, quien realiza una representación de la imaginación en un objeto dado, suscitando una forma diferente de intuir lo natural.

Lo que se participa en el arte, mediante la experiencia y vigencia de sus productos, es la difusión de imágenes que constituyen los atributos estéticos de una obra, como el verdadero y real contenido de lo bello.

Las facultades del espíritu cuya reunión constituye el genio son la imaginación y el entendimiento. Sólo que como en el uso de la imaginación para el conocimiento, la primera está bajo la sujeción del entendimiento, en lo estético es libre para buscarlo, proporcionar, por encima de aquella concordancia con los conceptos, una materia no desarrollada y abundante para el entendimiento, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención y sin embargo, no usa tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, indirectamente, pues, también conocimientos. Resulta que el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producido, pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto.¹³⁸

Mediante el sentimiento de gusto y de placer, el juicio reflexionante culmina como subjetividad que afirma la facticidad de la existencia y la libertad de la imaginación, frente a la experiencia estética, donde creador y espectador se integran en una unidad con la obra misma, debido a que como evento imaginario, el arte transporta a un territorio, donde se articulan sentidos que no se reducen a las

¹³⁷ C. de J., p. 220-221.

¹³⁸ C. de J., p. 223-224.

características materiales o físicas de la obra, sino que surgen a partir de lo que ella misma es capaz de provocar en cada uno que la vive.

En este sentido, el evento imaginario que aquí se experimenta, es para Kant, el de la vivencia misma de nuestra subjetividad:

...el “gusto” es la facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto... es la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención del concepto).¹³⁹

Acordes con el nivel que Kant otorga a la facultad de juzgar el arte, contemplar un cuadro, no será ver la tela, los materiales, o partes aisladas, sino precisamente la comunicabilidad de los sentimientos que se derivan en torno al color, trazos, líneas y composición integral como experiencia de goce y placer. Así, de igual manera que recordar un retrato, no es ver a la persona presente, sino la mirada y actitud que mantuvo en este objeto representado en papel:

El poeta, dice Kant, se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios y también el amor, la gloria, etc., se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia, mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la persecución de un máximo, y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas. Pero esa facultad, considerada por sí sola, no es propiamente más que un talento de la imaginación.¹⁴⁰

En este sentido, la experiencia estética no satisface necesidad natural alguna, ni tampoco un ideal ético. El arte, abre para el pensar filosófico, la dimensión de la libertad de la conciencia como vínculo e interacción de las facultades intelectuales, no sujetas ya a límite alguno, donde el goce, brota de toda ausencia de necesidades biológicas, psicológicas o morales, siendo protagonista en todo caso, de aquello que se vincula con la posibilidad de postular la libertad.

¹³⁹ C. de J., p. 200-1.

¹⁴⁰ Kant, C.de J., p. 221.

La capacidad de los hombres de comunicarse sus pensamientos, exige una relación de la imaginación y del entendimiento para asociar a los conceptos intuiciones y a éstas, a su vez conceptos que se juntan en un conocimiento; pero entonces la concordancia entre ambas facultades del espíritu es conforme a la ley bajo la presión de determinados conceptos. Sólo cuando la imaginación en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto pone a la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin.¹⁴¹

¹⁴¹ *Ibid*, p. 201.

Capítulo VIII

Imagen, imaginación e imaginario en Sartre

“El acto de imaginación es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer aparecer el objeto en que pensamos, la cosa que deseamos y también poderla poseer”.¹⁴²

8.1 La imagen y su mundo

La representación dualista de Epicuro, que situó a la imagen como lugar habitado por pequeños “simulacros” (eidolon) que entran en el ojo y forman las imágenes, ha continuado orientando a la tradición cuando el propio Berkeley afirmaba que sólo se pueden establecer las imágenes por la percepción, dando por hecho que la imagen se encuentra como contenida en una conciencia donde el objeto imaginado está dentro de la imagen.

En su *Tratado de la Naturaleza Humana (Traité de la Nature Humaine)*, Hume planteaba que:

Las percepciones que penetran con fuerza y violencia, podemos llamarlas impresiones... mientras que por ideas, yo entiendo las imágenes falibles que provienen del pensamiento y la razón.¹⁴³

Sin embargo, debido a la forma en que estamos acostumbrados a pensar por separado la espacialidad del espacio, existe un error que Sartre (1936) define como la “ilusión de inmanencia”, responsable de impedir profundizar en la dimensión imaginaria, puesto que al partir de una concepción dualista, la imagen quedó rezagada en una “subjetividad interior” y no exterior. Para superar esta confusión, Sartre propone como alternativa: caracterizar a la imaginación como una conciencia.¹⁴⁴

La imaginación dice Sartre, posee estas características: 1) la imagen es una conciencia, 2) está inmersa en el fenómeno de la cuasi-observación, 3) la conciencia de imagen posee su objeto como una nada, 4) la imagen es espontánea.

El objeto de la percepción está constituido por una multiplicidad infinita de determinaciones e investigaciones posibles. Por el contrario la imagen no posee en sí, más que un restringido

¹⁴² Sartre, J.P., *L'Imaginaire*, p. 239.

¹⁴³ Hume en Sartre, 1940, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ V. *Ibidem*, 1936, p. 17-39.

número de determinaciones, que son aquellas que precisamente tenemos como conciencia de ella.¹⁴⁵

Cuatro años más tarde, en *L'Imaginaire* (1940) Sartre definiría a la imaginación con características adicionales: a) es una conciencia en el sentido Husserliano de ser conciencia de algo, tiene intencionalidad hacia su objeto; b) está inmersa en el fenómeno de la cuasi-observación, parece como si estuviera viva pero implica la ausencia del objeto; c) posee su objeto como una nada, es un irreal que sólo se gesta a partir de estar en “situación” en el mundo, y que se produce como intencional aunque no depende de la voluntad; d) es espontánea, constituyente, aislante y aniquiladora del objeto real, la imagen es acto, es factum contingente; e) es simbólica en el sentido de signar significado a una cosa que no es, o se presenta como irreal.

Lejos de cualquier ilusión de inmanencia, la conciencia sólo puede ser definida a partir de ir más allá del fenómeno, de trascenderlo al constituirse en conciencia de algo. La conciencia no existe por sí misma, sino aparece justamente a partir de ese algo que ella no es. De aquí que la conciencia posea dos tipos de objetos: los fenómenos revelados “en sí” del mundo real, y los que la conciencia se da a sí misma “para sí”. Los primeros conllevan a la relación de la “res extensa” y los segundos, a la “res cogitans”.

La conciencia, afirma Ricardo Guerra, en el sentido del saber, es saber que sabe, conciencia de conciencia, y éste es el único modo de existencia posible para una conciencia de algo, pues toda conciencia de un objeto, es ya conciencia de sí sin necesitar la menor reflexión expresa.¹⁴⁶

8.1.1 Imagen y percepción

En *L'Imaginaire* Sartre resuelve la relación imagen-percepción a partir de plantear que la imagen es un correlato analógico “analogon” que la conciencia pone a su objeto, aunque en el caso del pensamiento, se gesta el horizonte que posibilita lo real en tanto que real.

L'Imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel. L'acte imageant proprement dit consiste à poser l'imaginaire pour soi -à expliciter ce sense-... L'imaginaire s'accompagnera d'un effondrement du monde qui n'est plus alors que le fond néantisé de l'irréel (Lo imaginario representa el sentido implícito de lo real en cada instante. El acto imaginante

¹⁴⁵ Sartre, *L'Imagination*, 1936, p. 38-39.

¹⁴⁶ Guerra, R., *Filosofía y Fin de Siglo*, 1996, p. 74.

propriadamente dicho, consiste en poseer lo imaginario por sí mismo, como explicación de su sentido... Lo imaginario se acompaña de un fondo de mundo que no es más que un fondo de nada, de irrealidad).¹⁴⁷

En una imagen los objetos materiales no se ven como percepción, puesto que lo que se percibe son las cosas. Ver una silla es objeto de mi percepción que la contempla en el espacio hecho presencia, pero representarla en imagen, es dársela a la conciencia misma. Imaginar una silla aunque se relacione con el objeto existente, lo hace de una cierta manera. Puede estar de frente o de perfil, volteada, desgastada o nueva, confortable o áspera, etc., ya que lo que aparece es una organización sintética relacionada con el objeto existente, cuya esencia consiste en relacionarse con él de tal o cual forma, lo que demuestra que la imagen es una conformación determinada que tiene la conciencia de darse un objeto, o bien, de tener la conciencia de él.

Cuando digo que tengo la imagen de Pedro, en realidad su persona no está metida en mi percepción, ni encontrada a la manera de un retrato o una fotografía. Su presencia se me da sin precisar o requerir de su cuerpo físico. La imaginación es una conciencia que está estructurada, y por ello tiene durabilidad, organización, disgregación, etc., atributos todos contrarios al objeto, que en sí mismo como real, puede mantenerse en la exterioridad como inmutable.

Imaginar un paisaje, no implica observarlo lenta y detenidamente con todos sus caprichos y particularidades (percepción), pero tampoco precisa de concebirlo hasta llegar al centro de la idea como unidad teórica (reflexión). Implica más bien proyectarlo, es decir, saber de él inmediatamente, aprehenderlo de una sola vez. Aquí, demuestra Sartre que la percepción como el pensamiento (la reflexión), constituyen dos perspectivas que no llegan aún a la imagen, es decir, llega a una tercera posibilidad que lleva a darle un estado de conciencia.

Un pensamiento como tal, por ejemplo, el mundo, la totalidad, el tiempo, la realidad, el espacio, no pueden ser percibidos porque se dan de una sola vez y van más allá de su percepción. Pero viceversa, tampoco una percepción puede ser pensada, porque ésta va surgiendo y emergiendo en cada vuelta que se le dé al objeto, dado que siempre muestra particularidades más peculiares. Percibir un edificio, una persona, un espectáculo o cualquier cosa, nos obliga, como diría Bergson, a buscar *la sucre du*

¹⁴⁷ 1940, p. 360.

fonde, en la medida en que los tenemos como algo dado objetivamente, nos permiten descubrir más detalles y si los vemos bajo diferentes ángulos, siempre nos irán proporcionando y conformando poco a poco, más planos que en forma permanente continúan aportándonos información sensible.

Sin embargo, no es lo mismo “pensar” el edificio que “imaginarlo”, puesto que éste se nos manifestará en imagen como proyección inmediata. Es decir, como un saber contingente, que súbito aparece intencionalmente, como intuición sensible (porque presupone a la intuición y no al objeto) de manera espontánea. Debido a que éste se nos da de una vez por todas, no podemos ni manipularlo o verlo en diferentes perspectivas como en la percepción, ya que ello implicaría volver a cambiar a otra imagen que a su vez se nos presentaría repentinamente.

Y si pusimos un ejemplo situado en el plano de la sensibilidad, es debido a que entre la percepción y la reflexión, la imagen en Sartre, está más cerca de la primera, sólo que al darse la conciencia una imagen, establece su gran diferencia, debido a que sensiblemente ya no puede aprenderse nada de ella, como en el caso de la percepción, que siempre muestra algo nuevo. La imagen es una “casi-observación” que al ocurrir se da de una vez por todas, por entero, ella es ella misma desde que aparece, y en todo caso enseña en su totalidad todas sus facetas y caprichos, como una forma en que se da su particular tiempo de manifestación.

Sartre plantea que la conciencia imaginante no conlleva a un conocimiento como tal (obtenido mediante la determinación del objeto), porque al ser “espontaneidad conservada”, lo que se posee es tan sólo una imagen.

Y debido a esta espontaneidad que otorga a la imagen y a su posibilidad de darse “de una vez por todas”, es que precisamente puede ser mucho más rica!, porque contiene formas peculiares de relacionarse con el objeto imaginado traducido en peculiaridades imaginarias originales.

En primer lugar, incluye una relación intencional que se revela a la conciencia, puesto que ésta se da a sí misma una imagen, en y por sí misma. Pero en segundo lugar, le permite realizarse como conciencia imaginante al mismo tiempo, en su realización.

Yo puedo imaginar pintando a Miró o a Picasso, a Rembrandt o a Orozco, angustiado o relajado, parado o sentado, de frente o de perfil. Lo que se muestra es mi intencionalidad: -verlos pintar-, que se revela al representarlos repentinamente en imagen a uno o a otro, de una vez por todas, en una u otra postura. Pero esta

intencionalidad, es una “posición de mi conciencia imaginante” que puede ser o no voluntaria, y que sólo se me descubre en acto, al mostrármese en imagen y, realizando igualmente en este mostrarse, que se cumple, conforma y satisface en tanto conciencia de algo.

La imagen resulta ser una certeza, un juicio de evidencia que vale en y por sí misma: ¡imaginen a Juan o a Rosa! Ella presupone a la intuición (tiende hacia algo), que no es lo mismo que a la presencia del objeto en sí. La imagen sólo es espontaneidad que se produce y conserva al objeto en imagen.

Une image mentale se livre immédiatement comme image.

De aquí que hablar de imaginación, implica o conduce a un acto que trata de alcanzar a un objeto por medio de un contenido físico o psicológico que se da a título de representante analógico del objeto considerado (“*représentant analogique*” de l’objet visé), representado de una cierta manera.¹⁴⁸

8.1.2 Imagen y pensamiento

El objeto en imagen nunca tiene una presencia real, no está ahí: la imagen de Juan no precisa verlo en realidad, ni implica que sea un ser intuitivo; en todo caso, Juan como imagen, constituye un ser intuitivo ausente. Por ello, para que su imagen surja requiere de un acto posicional de la conciencia, factible solamente por la intuición sensible, que Sartre denomina como “casi observación”, que no presupone la existencia del objeto, ni tampoco el saber de él (percepción y pensamiento), más bien implica “su ausencia”.

Mi percepción puede engañarme más no mi imagen del objeto [...]

Estamos en efecto en una actitud de observación pero es una observación de la que no hay nada que aprender. Si me doy en imagen la página de un libro, estoy en la actitud de lector, veo las líneas impresas pero no puedo leerlas. En el fondo no veo nada porque yo sé lo que está escrito.¹⁴⁹

En este sentido, la conciencia imaginaria no es teórica (tética) de sí misma, puesto que no tiene objeto alguno, al no proponer ni informar nada. Más bien, es síntesis, luz difusa que la conciencia desprende por sí misma en su libre juego, porque es espontánea y como tal, puede unirse a la conciencia perceptiva o reflexiva.

La conciencia imaginaria puede ser creadora de “una nada de ser” contradictoria de lo real, por ejemplo con un centauro, dragón, sirena, ángel o serafín. ¡Sólo eso! Por ser intencional, toma

¹⁴⁸ *L'Imaginaire*, p. 45 y 46.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

posición frente a su propio objeto y lo produce, por ejemplo: “hombre con cuerpo de caballo”, “animal con lengua de fuego”, “mujer con cuerpo de pez”, “humano alado sin sexo”, etc.

El contenido de la imagen no tiene exterioridad, puesto que ver un objeto localizado en el espacio (retrato, símbolo, imitación de un personaje, caras en las llamas del fuego, figuras en los arabescos de un tapiz, etc.), es ajeno a tener una imagen mental de él, ésta no se mezcla con los objetos que le rodean. Su contenido no escapa a la ley de una conciencia perceptiva, que al estar frente a la cosa trata de aprehenderla como tal. Lo que sucede en la imagen es que como conciencia imaginaria, se da su propio objeto al tratar de aprehenderlo como una cosa sin contenido, su producto constituye una pura conciencia de significación.

Por lo que se desprende que en la medida en que nos elevamos a una serie de conciencias (reflexiva, significativa, imaginante, etc.), la materia de lo real tiende a empobrecerse (no se da a flor de piel como en la percepción), y la imaginación va enriqueciéndose al constituirse en la base de una intuición. Por lo que esta “pobreza esencial” de la imagen se torna en una dimensión de generalidad que cada vez más se va significando por sí misma.

En esta dirección, en la medida que la imagen va penetrando en su experiencia de sentido imaginante, su parecido con el objeto real se atenúa y aparece el fenómeno de la equivalencia. Este fenómeno es quien hace que la materia intuitiva se elija a sí misma y derive por estas relaciones de equivalencia, con la materia del objeto, lo que implica propiamente que el saber o la reflexión adquieran relevancia.

Pero en la medida en que el saber es más importante, la intención gana espontaneidad, como con más elementos con los cuales disponer para estimular el libre juego de las facultades, puesto que este saber no constituye la forma de la materia, sino que pasa de lo intuitivo y genera el fenómeno del movimiento simbólico, al lado tanto de la intuición como del pensamiento puro.

Sólo en esta dimensión, la imagen constituye un conocimiento, ya que por ejemplo, yo no puedo imaginar un libro azul si previamente no conozco lo que ambos, libro y color azul, significan; pero esto se da sobre la base de un saber que se trasciende, puesto que posteriormente podrá representarse en imagen de múltiples maneras, bajo muchas dimensiones y con diversas opciones.

No hay dos realidades: no existe más que una; el movimiento simbólico [...] el saber no toma conciencia de sí, más que en la forma de imagen; la conciencia de imagen es una conciencia degradada del saber.¹⁵⁰

Ciertamente, no puede haber dos realidades, pero tampoco puede existir concepto alguno sin la irrealización del objeto de la conciencia como fuera de todo determinismo de las cosas y realidad sensible, a partir de que posee la libertad de dar a la conciencia su propio objeto.

En *L'Imaginaire* Sartre, funde los dos términos de la relación imagen y concepto que va de un *continuum* en doble sentido: de las imágenes a los conceptos, de los conceptos a las imágenes en cuanto reflexión sobre ellas.¹⁵¹

8.1.3 Imagen y afectividad

Aunada a la conciencia reflexiva, está también y fundamentalmente la conciencia afectiva, ligada a la de los sentimientos y la imaginación porque al tratar de alcanzar al objeto en imagen, siempre contiene una cierta perspectiva emotiva. Por ejemplo, odiar a Pedro, es conferirle un nuevo atributo o cualidad, que le otorga a mi imagen un determinado sentido. Por lo tanto, el sentimiento es una especie de conocimiento que no es intelectual, que hace que se represente de una cierta manera o posición en la imagen. Sartre parte de dos principios:

a) Toda percepción está acompañada de una reacción afectiva, b) todo sentimiento es sentimiento de alguna cosa, puede decirse que el ve su objeto de una determinada manera y proyecta en él una cierta cualidad. Tener simpatía por Pedro es tener una conciencia de Pedro como simpático.¹⁵²

Podríamos decir que para Sartre, los sentimientos representan una especie de encantamiento mágico dentro del mundo:

Ellos son, “como una especie de hemorragia intramundana del mundo porque éstos se nos revelan como el tránsito del mundo”. Por ejemplo, el miedo es un tipo de existencia mágica y en consecuencia, el miedo no es otra cosa que una conducta mágica tendente a suprimir por la vía del encantamiento, los objetos aterradores que no podemos mantener a distancia.¹⁵³

¹⁵⁰ V. 1940, p. 75.

¹⁵¹ V. Maristany, 87, p. 135-141.

¹⁵² 1940, p. 62.

¹⁵³ 1940, p. 322.

De hecho, el deseo, es un esfuerzo ciego para poseer un plano representativo, lo que ya ha sido dado en el plano afectivo: desear un libro, un postre, una celebración, o una persona, implica esforzarse mediante la representación de cada uno, por conseguir lo que previamente me anunció mi sentimiento, porque en cierto sentido, el deseo es ya posesión de una imagen, y por tanto una conciencia imaginante. Por ello, todo sentimiento unido a un objeto exterior tiende a justificarse, a expresarse por la representación de ese objeto.

A manera de síntesis, lo aquí expuesto puede decir que lo que aparece en el objeto en imagen contiene la traducción e integración de un saber y una afectividad de la siguiente manera:

La imagen es afectividad que ve, y es conocimiento que siente. En este sentido, la imagen es todo saber y toda afectividad como una conciencia cognitivo-afectiva.

En efecto, esta síntesis cognitivo-afectiva que hemos descrito, no es otra que la estructura profunda de la conciencia en imagen.¹⁵⁴

Sartre plantea que otra diferencia de la imaginación con respecto al saber y a la percepción radica en que el objeto en imagen no obedece al principio de individuación, propio de los objetos reales, ni tampoco de identidad.

Hemos afirmado la realidad irreductible de la conciencia en imagen [...] *porque...* jamás se podrá reducir una imagen a sus elementos, por la razón de que una imagen, como toda síntesis psicológica, es algo más que la suma de sus partes [...].

Puesto que al estar involucrada con la afectividad, no es posible su aparición y su presencia, como idéntico a sí mismo. En este sentido, aunque varios observadores se plantearán imaginar por ejemplo una misma manzana, ésta en imagen nunca sería igual a alguna real, pero sobre todo, tampoco en ninguno de los sujetos imaginantes, que de manera peculiar se estarán dando a su conciencia esta manzana, sólo que de una cierta manera.¹⁵⁵

Y como la imagen no tiene la función de ilustrar un pensamiento, ya que “el pensar siempre afirma algo de algo”, por ejemplo, el tiempo es vertiginoso, esta sinfonía es versátil, la vida se enriquece por su dramaticidad, etc. La imagen no afirma, pone una determinada cualidad al objeto al tratar de producirlo, porque está constituida por una determinada forma de juzgar y de sentir que es

¹⁵⁴ 1940, p. 144.

¹⁵⁵ *Ibid*, v. p. 177-183.

definitiva en la forma de una aprehensión espontánea del objeto imaginado. Su principal función, afirma Sartre, es ser simbólica.¹⁵⁶

Estas peculiares características hacen que lo imaginario no pueda ser similar a otro proceso psicológico particular, porque la imagen por sí misma, como unidad sintética, es una estructura fundamental de la conciencia que tiene una existencia *sui generis* para sus objetos imaginarios.

Ella no ilustra ni soporta deducciones reflexivas. Sólo comprende un saber, un juicio, una palabra, o una intuición porque su estructura se le manifiesta en forma imaginante, a partir de una cierta actitud que los realiza en imagen. Su actitud simbólica no pueda verse “desde afuera” de la imagen porque esto implicaría desvanecerla.

Pero por otro lado, como la imagen no comprende nada, quien lo hace es el concepto que se tiene que comprender al elaborarlo en un esquema que lleva a tener conciencia de él.

Cuando ya está definido el esquema conceptual, ya no queda nada por comprender, puesto que lo que se logró es tan sólo recordar o integrar una idea articulada que puede permanecer en el tiempo.

La imagen es lo que está en ella, la comprensión no puede operar después de que ésta se constituyó, y en todo caso, cuando el acto de comprender adopta una estructura imaginaria, el “objeto-imagen” sólo aparece como simple correlato intencional de este mismo acto comprensivo.

Un esquema simbólico, por ejemplo, es un objeto que tiene sentido, y por tanto no es un mero *analogon* o equivalente referencial de este objeto. Comprender una palabra equivale a constituir ante la conciencia, la cosa correspondiente con una naturaleza espacial. Y ello implica partir de una intuición que lleva a la comprensión de esta palabra como aparición brusca del objeto. Aquí se integra la imagen y el pensar; en su unidad, la imagen se aprehende como esta relación misma. Por un lado, el saber no constituye el objeto, mientras que la imaginación se lo manifiesta a él mismo, como ausente.

Por ejemplo, relacionar al “Hombre en Llamas” con Orozco, con un México renaciente, con Guadalajara, es una forma, pero otro sentido reflexivo puede ser vincular a Orión con otra galaxia, donde se gesta una guerra amenazante para el sistema solar. Ambos

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 189.

ejemplos manifiestan dos vías posibles, la comprensión o la fantasía por las que el pensar se orienta.

El hecho de tenerlos a los dos en imagen, a Orozco o a otra galaxia, aniquila este pensar comprensivo y/o fantasioso, y se orienta hacia otra conciencia, que les otorga vida por sí misma, en forma imaginante que radica en el agregado de cualidades específicas al objeto.

El concepto, tiene dos formas de aparecer: a) como puro pensamiento en el terreno reflexivo: la idea de abstracción, de totalidad, de mundo, de devenir, etc., o b) como imagen en el terreno irreflexivo: la tarde soleada, el niño llorando, la casa oscura, etc.

La imagen parece ser como una encarnación del pensamiento irreflexivo, ya que representa un cierto tipo de pensamiento: el que se constituye en y por su objeto. Todo nuevo pensamiento de este objeto se presentará en la imagen, como una nueva determinación aprehendida, manifestada en la imagen de él. Verbigracia, si la idea de Pedro se da en imagen, no surge como si fuera un retrato, sino que se nos aparece como si tuviera vida y movimiento, aspecto que se deriva de una forma de juicio imaginante que le otorga el agregado de nuevas cualidades a nuestro objeto.

La cognición irreflexiva es una forma de posesión que implica detectar una cierta manera de ser de la naturaleza. Éste es el caso cuando el pensamiento se encierra en imagen y la imagen se da como adecuada al pensamiento, ya que el objeto considerado no se da en una estructura ideal, sino que también material. Ambas forman una sola imagen. Pero en tanto el aspecto material de la imagen guarda una cierta relación espacial, en la medida en que la evolución de estas determinaciones siga regida por el sentido ideal de la imagen y que las determinaciones del esquema sigan ordenadas por el pensamiento, la idea no se alterará.

Al surgir la imagen, los objetos reales se alternan como correlativos de los objetos irreales, como correlativos de dos conciencias: “la imaginaria” y “la perceptual”. Ver desde la perspectiva sartreana no será más que profundizar en las aportaciones de una simple percepción, puesto que al representar el acto por el cual la conciencia se pone en presencia de un objeto temporo-espacial.

...cuando el pensamiento quiere ser intuitivo, necesariamente toma la forma de imagen, a pesar de que los objetos que de ella se manifiesten, estén afectados por su irrealidad. Por ello, la actitud que guardamos frente a la imagen es diferente a la que tomamos

en relación a las cosas, ya que implica una actitud frente a lo irreal, debido a que el objeto en imagen es un irreal, ya que está presente pero fuera del alcance. Esta actitud es por tanto, la condición de posibilidad para que surja la vida imaginaria.¹⁵⁷

En imagen, podemos situar dimensiones espaciales donde se aparecen los objetos, pero nunca de igual manera que en la percepción, en forma individualizada porque siempre existirán contaminaciones de indeterminación fundamental que son las que le otorgan peculiaridad y originalidad.

El objeto se nos da como ausente, y lo que aparece en imagen es su ausencia, lograda bajo una peculiar forma de indeterminación. Sin embargo, si lo pretendemos abordar como comprensión, como un sistema de relaciones deductivas, lo que aparece es una serie de determinaciones espaciales que sólo presentan al objeto, a manera de esquema simbólico, como una dimensión equivalente y analógica.

La contradicción que aparece cuando surge la imagen, implica que la comprensión de su contenido está como si tuviera un sentido falso por su sentido, ya que se le piensa como una fuerza viva que aparece y aumenta con el tiempo, parece viva. Por tanto, Sartre explica que en esta contradicción, toda imagen puede constituirse en una impresión de evidencia, y con ella, su poder persuasivo de “mala ley” que proviene precisamente por la ambigüedad de su naturaleza.

8.2 La vida imaginaria

Si yo quiero imaginar a “Rosa”, no tengo que verla desde la ventana o como le ví el día anterior, sencillamente porque la puedo obtener en la imagen que yo produzca. Sólo que al “realizarla” en imagen, ahora tendrá cualidades específicas, donde repentinamente puede aparecer de perfil y con dos ojos al mismo tiempo, ya que puede contener características que integran varios sitios a la vez. Por tal motivo, el objeto imaginado no es sensible sino “casi-sensible”, es decir, es un irreal que está presente pero fuera del alcance, y sólo puede manejarse a condición de que yo mismo asuma su irrealidad “irrealizándome”. Sartre lo plantea de esta forma:

¹⁵⁷ *Op. cit.* v. p. 43 & 240.

El tiempo de los objetos imaginarios es también un irreal. Nada puede separarme del objeto irreal: el mundo imaginario está completamente aislado, sólo puedo entrar en él "irrealizándome".¹⁵⁸

Esta irrealización implica de principio, la negación de la presencia de un objeto, o bien, la afirmación de su ausencia o inexistencia, porque en esta lógica, lo imaginario vive de objetos que son pura pasividad. Su débil vida depende de quien los tiene en imagen, de su espontaneidad, que al desviarse, súbitamente los aniquila.

La voluntad es quien los evoca. Las imágenes obsesivas, por ejemplo, no son un puro recuerdo anárquico, sino que expresan la voluntad producida por un espasmo de espontaneidad.

El objeto en imagen, constituye una pasividad que puede desaparecer en cualquier momento, por ello, no satisface deseos. Una irrealidad no puede satisfacer nada, sólo representa su contenido en forma imaginaria. La imaginación pone de manifiesto al deseo en imagen, le da forma imaginaria.

Esto hace que podamos constatar que la espacialidad y el tiempo imaginarios sean distintos, puesto que la actitud de la conciencia frente al objeto, le imprime cualidades que no surgen en la percepción, sólo se integran como una totalidad absoluta.

El espacio en imagen posee un carácter mucho más cualitativo que el de la percepción -que también está lejos de ser cantidad pura (*quantité pure*)-. Toda determinación espacial del objeto en imagen se presenta como una propiedad absoluta.¹⁵⁹

En este sentido, el espacio no es el que puede tener partes, sino el objeto imaginado es quien posee su propio espacio, tanto en extensión como posición. Por ello, no sólo la localización de la imagen es ilusoria, su temporalidad también. Ésta no transcurre, ni puede desplegarse o contraer a voluntad. Fluye como un movimiento "dynamis", sin dejar de representar el mismo objeto. Lo imaginario se nos manifiesta como un acto unitario, total y absoluto, no tiene simultaneidad con lo real: en el momento en que aparece lo uno, desaparece lo otro.

Lo que se despliega en el fluir de la conciencia, en forma imaginaria, que puede transcurrir lentamente. Aunque en realidad, apenas hayan pasado algunos segundos. Sartre plantea que esto obedece a que en su manifestación, lo que se muestra son fantasmas ambiguos y fugaces que pueden ser sustento de cualidades muchas veces contradictorias.

¹⁵⁸ *Ibid*, 1940, p. 253.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 1940, p. 246.

8.2.1 Abismo de lo real

Mientras la percepción otorga la tranquilidad de la permanencia de los objetos sensibles, la imaginación abre un mundo irreal que intranquiliza frente a su despliegue al desconocer el destino y devenir de los objetos imaginados. En otras palabras, el consecuente resultado del miedo y la angustia frente a la irrealización imaginaria es la condición (*a priori*) que tenemos para poder negar lo real.

Lo que deviene a través de lo imaginario, “es la manifestación de lo imposible”, donde aparece la multiplicidad contradictoria de lo real, que se muestra como juicio de evidencia cuya apariencia es opaca. Los objetos imaginados son un esparcimiento de absolutez y totalidad. Sus cualidades están propuestas explícitamente por “mi propia intencionalidad” porque recrean lo contemplado bajo una nueva dimensión: puede desaparecer en cualquier momento.

Pretender realizar modificaciones voluntarias al objeto irreal, es modificar la imagen, o bien, desaparecerla, puesto que la imaginación es radical: todo o nada. La conciencia imaginante advierte Sartre, es un acto que se forma de una sola vez, es pre-voluntario. Lo que la voluntad puede lograr, siempre será rebasado por la actividad de la libre espontaneidad de la conciencia imaginaria porque se desenvuelve en torno al saber y la afectividad: ambos se traducen en movimientos.

Producir un objeto imaginado al antojo es imposible, porque si se pretende transformarlo, si vuelve, ya no es el mismo. Esta dinámica hace del objeto en imagen una presencia discontinua, porque aparece y desaparece, y como no está individualizado, conlleva a una situación negativa e irreal de las cosas sensibles, es decir, a vivenciarlas en un perpetuo “otro lugar”. Yo puedo imaginar un reloj de pared con las manecillas al revés, pero ello no cambia nada al que si está en realidad en el muro porque la imagen no es equivalente, es sólo analogía que afirma la negación del objeto, es por esto que nada queda afectado en realidad.

Esta separación, es posible debido a que la imagen aporta su propio tiempo y espacio, de tal manera que el objeto se nos aparece como aislado en una dimensión donde nada actúa sobre él, de aquí que lo imaginario no tenga consecuencia alguna, en el plano de la relación con las cosas sensibles.

Pero, precisamente porque lo imaginario se muestra como una totalidad indivisible, este perpetuo “otro lugar” invita a una evasión también “perpetua”, donde vivimos o nos involucramos en una actividad peculiar que surge como antimundo que nos hace escapar de nuestros pesares y condiciones actuales. Lo que se muestra como imposible en el plano de la sensibilidad, surge y aparece como realidad y juicio de evidencia en lo imaginario porque adquiere jerarquía, como irrealidad y negación radical del ser de los objetos en su dimensión “temporo-espacial”.

Un objeto irreal no puede tener fuerza, no actúa. Producir una imagen más o menos viva, es reaccionar más o menos vivamente ante el acto productor y al mismo tiempo, atribuir al objeto imaginado el poder hacer que nazcan esas reacciones. Imaginar, por ejemplo, un dragón agrediendo, es responder ante la producción misma del objeto irreal, y su correlato, es consecuencia y equivalencia, de atributo peculiares frente a los que es posible expresar o manifestar, nuestra propia sensación o sentimiento de miedo. No obstante, imaginar la agresión del dragón no es lo que produce el temor. En realidad, lo que pone de manifiesto con su aparición, es que se hace evidente una intuición temerosa que se realiza, se constituye y se construye en una dimensión sensible, mediante su imagen.

Y es que al organizarse un saber en forma imaginante, tanto el deseo, la afectividad y el sentimiento quedan precisados y concentrados. En este sentido, lo imaginario resulta ser el acto por el cual tomamos conocimiento de la naturaleza exacta, que define y delimita nuestra relación con tal o cual objeto, ya que se pone en evidencia, se muestra:

El abismo que separa a lo imaginario de lo real no permite encontrar un puente entre uno y otro, porque lo real se acompaña siempre del derrumbe (*l'écroulement*) de lo imaginario. No existe contradicción entre ambos, más bien la incompatibilidad viene de su naturaleza, no de su contenido.¹⁶⁰

8.2.2 Sueño y alucinación: parientes cercanos

La relevancia determinante que ejerce el sentimiento sobre las formas de comportarse frente a objetos reales o irreales, pone de manifiesto que toda peculiaridad de relación y vínculo con las cosas reales, está involucrada con la forma en que aparece la conciencia afectiva.

¹⁶⁰ *Ibidem*, 1940, p. 280-281.

La vida imaginaria, afirma Sartre, podría confundirse con diversos procesos, donde de manera paralela surgen “objetos irreales”, como por ejemplo sería la alucinación esquizofrénica o la vida onírica.

Por ejemplo, un esquizofrénico con alucinaciones visuales dista de imaginarlas para luego proyectarlas en la percepción, en cuanto a que los objetos e imágenes alucinadas distorsionan la percepción de lo real. Sin embargo, aunque alucinar “parezca” lo imaginario, habla de una condición de receptividad, donde los fantasmas fluyen y se manifiestan sin poderse alterar, mientras que la imagen surge como actividad intencionalmente sensible, donde súbitamente puede desaparecer o volverse a realizar en otra nueva y diferente.

Al alucinar patológicamente, la forma o el contenido importa poco. Con el temor, la alucinación renace y todo esfuerzo por dejar de depender de ella, se torna obsesión. Aunque el enfermo reconozca la irrealidad de lo alucinado, mientras más pretenda escapársele, más la realiza y torna obsesiva. La alucinación aparece porque de alguna forma se le espera, y esto puede explicarse debido a que la relación sensible con el objeto queda trastocada y oscurecida para proyectarse con formas de fascinación y autosugestión. La alucinación, se presenta como un fenómeno donde la experiencia pura no puede actuarse sino a partir de la memoria.¹⁶¹

En este caso, la patología consiste en que la relación “sujeto-objeto” no se da de manera normal, más bien está alterada ante la incapacidad de concentración de la conciencia, que determina la aparición de un sistema parcial como pensamiento en un “estado crepuscular”. En este sentido, la alucinación es un sistema imaginante simbólico que tiene por correlato a un objeto irreal que aparece como espontáneo, pero no personal. La alucinación no corresponde a la experiencia pura, se presenta como un fenómeno que sólo hace su experiencia por medio de la memoria.

El objeto irreal en la patología, no está en la conciencia imaginante, sino en la memoria y el recuerdo. No existe oposición entre lo real e irreal, más bien, aparece la evidencia de una incapacidad de sostener una conciencia no-tética (no teórica, reflexiva) de irrealidad, donde no se puede distinguir entre lo irreal y lo real.

¹⁶¹ Sartre, 1940, p. 305.

Otra representación de objetos irreales la constituye el sueño, que aparece en sus imágenes como una forma análoga, mediante la fragilidad amenazante de la discontinuidad, propia de una conciencia reflexiva (tética), que hace aparecer objetos diversos con la creencia y certeza de que están ahí.

Cuando uno sueña, se participa de un imaginario absoluto sobre el cual no puede considerarse ningún punto de vista exterior, pero el soñador considera que su sueño se realiza en un mundo, por lo que en realidad, no hay mundo imaginario, sólo hay creencias.

Soñar con una casa campestre, durante la vida onírica, se torna realidad en torno a la cual se continuarán imágenes consecutiva e indefinidamente como espacio imaginario, debido a que no hay correlato en la percepción de objetos sensibles que nos la niegue y demuestre lo contrario, puesto que su contexto es el único real. Así se vive y se está en el sueño, y la vivencia jamás podrá supeditarse a la influencia sensible con aquellos objetos que están fuera del soñar, ya que en el despertar inmediatamente se acaba el sueño.¹⁶²

Soñar implica la incapacidad de aprehender objetos reales en su dimensión sensible, a la vez que profundiza en la conciencia imaginaria que no recuerda nada en el sentido reflexivo, desde la lógica de la racionalidad. Soñar es cristalizar con la creencia radical de una realidad puramente imaginaria, la fascinación y “espontaneidad embrujada”.

Despertar, y entrar al estado de vigilia, es finiquitar la existencia imaginaria del sueño, ya sea por temor a una pesadilla, o bien, porque la trama onírica terminó con la capacidad de continuar imaginando, sobreviene otro estado de conciencia.

Soñar no es aprehensión de lo real, más bien es ficción embrujadora que escapa a la conciencia cuando pretende volver a aprehenderla. No es percibir la casa campestre. Es crearla y recrearla en un lapso único que posteriormente puede recordarse o no. Jamás podrá volver a ser aprehendida como tal, más que a partir de una nueva trama onírica. Un sueño se puede recordar y describir verbalmente, pero no se puede volver a él o continuarlo en su exacta dimensión, no depende de un evento voluntario *per se*, sino del acceso y profundidad de un curso puramente imaginario, cuyas características se trascienden como posibilidad y van más allá: constituyen un espacio propio como atmósfera.

El sueño crea, re-crea su propia temporalidad y espacialidad, porque las imágenes se mantienen aisladas unas de otras, separadas por una pobreza esencial; son el vacío

¹⁶² *Ibid*, 1940, v. p. 323.

constituyente de una atmósfera. Esta espacialidad plantea Sartre, es una propiedad de la imagen onírica, puesto que hay tantos mundos como imágenes.

En el sueño, todos los esfuerzos de la conciencia se dirigen a producir lo imaginario. Dejar de hacerlo es despertar. El sueño no es ficción de lo real, más bien, es en sí mismo la odisea de una conciencia que está determinada a construir un mundo irreal alimentado por la multiplicidad de imágenes oníricas; en este nivel soñar, implica el acceso a un mundo puramente imaginario.

De la misma manera en que el rey Midas transforma en oro todo lo que toca, la conciencia está determinada a transformar todo en imaginario, de ahí que el carácter fatal del sueño nos haga confundir la aprehensión del mundo onírico como si fuera real.¹⁶³

Maristany, plantea que en Sartre la imagen es una representación escénica de “lo que nos falta”.

La imagen configura, marca la emoción. El hiato entre lo que falta y su representación explícita, en un mundo difícil. Su figuración es imagen pero su motivación es el deseo. La imagen no otorga nada pero recibe todo.¹⁶⁴

Ciertamente, la imagen es por sí misma el implícito recuerdo de nuestra finitud. Basta pretender retenerla para que fatalmente se diluya.

8.3 La imaginación

Sartre describe a la imaginación como una estructura constitutiva de la conciencia, es decir, no es hecho contingente ni metafísico derivado de ésta.

El objeto imaginado es radicalmente distinto al objeto real, en el plano de las cosas sensibles. Su posibilidad de aparecer implica la ausencia de lo “real”. El objeto imaginado es una nada a diferencia del objeto aprehendido por la percepción. Al imaginar, el objeto deja de percibirse en la multiplicidad sensible situada como contexto espacial, y pasa a otra nueva dimensión. El objeto en imagen está ahí, se aparece como sí mismo, lo equivalente e igual a sí, puesto que “al dármelo a mí mismo”, dejo de tratar de alcanzarlo a partir de su realidad presente (sensible), para aprehenderlo tal cual como ausente, como aparición súbita en un vacío. En Sartre, la

¹⁶³ 1940, p. 339.

¹⁶⁴ Maristany, 1987, *Sartre y el Círculo*, Barcelona, Anthropos. p. 192.

imaginación tiene tres características: es constituyente, aislante y aniquiladora.¹⁶⁵

Cada una hace una realidad peculiar, donde memoria y anticipación procuran sus propias características. Por una parte, el recuerdo puede influir en que se formen cierto tipo de imágenes alimentadas por recuerdos que fueron vividos en otro tiempo, es decir, no son propuestos como “dados-ausentes”, sino más bien, como “dados-presentes” en un pasado.

La memoria evoca hechos reales pero pasados, y lo que la caracteriza para hacerse real, es que dirige la conciencia de ese objeto real al pasado, que retorna como acontecimiento. “Recordar” a Isabel en la misma forma que la última vez -estudiando en su cuarto- es distinto a imaginarla espontáneamente porque surge como un objeto ausente fuera de mi alcance, se me aparece contingentemente, de cualquier manera: tomando café, caminando en la calle, riendo o discutiendo en la facultad, etc.

Su imagen, puede ser equiparable a cualquier otra, lo que las une es que una -nada-, que establece una diferencia entre un “porvenir vivido” (memoria) y un “porvenir imaginado”. Ambos, dan lugar a dos tipos de posibilidades futuras: a) el fondo temporal de lo que se desarrolla como una percepción presente y real; y b) como la forma de proponer lo que no es aún.

La primera conduce a una forma reflexiva y tética de la conciencia realizante, que da unidad racional al pasado, presente y futuro. La segunda obedece a separar, de manera rotunda, el porvenir de este presente, en otras palabras, dado que al construir “yo mismo” el sentido, empiezo a proponerlo; “me lo doy” a partir de un objeto irreal, como una nada que me permite vivir como algo real este porvenir “aislándolo” y “proponiéndolo” por sí mismo, pero en un plano diferente al de la realidad, es decir, aniquilándolo en cuanto tal, o mejor dicho, “haciéndolo presente como una nada”.

Sartre concluye que la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar, es que tenga la posibilidad estructural de proponer una tesis irreal.

Maristany ve en la tesis sobre la irrealización “que nos abre la posibilidad de la negación como una condición que sólo es posible por el anonadamiento (neantisation) del mundo como totalidad que para que nos sea revelado, debe existir la condición de libertad para la conciencia”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Sartre, *El Ser y la Nada*, 1943, París, v. Gallimard. p. 348.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 354.

De acuerdo a Maristany, es hasta *L'Imaginaire* que Sartre logra postular a la estructura imaginativa de la conciencia, negando todo carácter advenedizo de la imagen. Pero es también que hasta 1943, en *El Ser y la Nada*, que la imagen encuentra su lugar radical cuando define la estructura del “para sí”.¹⁶⁷

El “para sí” afirma Sartre, es un absoluto “unselbstsändig” no sustancia. Su realidad es puramente interrogativa. Si puede preguntar y poner en cuestión, se debe a que él mismo está siempre en cuestión; su ser nunca es dado sino interrogado, ya que está siempre separado de sí mismo por la nada de la alteridad.¹⁶⁸

Cabe recordar que a esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, que le escapa, que está fuera de su alcance, que no puede recibir su acción porque se ha retirado allende una nada, Descartes después de los estoicos, le dio un nombre: “Libertad”.

8.3.1 Acto y libertad

La imaginación es libertad porque es acto. En *El Ser y la Nada*, Sartre sostiene que la libertad:

Es fundamento de todas las esencias, puesto que el hombre devela las esencias intramundanas trascendiendo el mundo hacia sus posibilidades propias [...].

Soy en efecto un existente que se entera de su libertad por sus actos; pero soy también un existente cuya existencia individual y única se temporaliza como libertad [...].

Así, mi libertad está permanentemente en cuestión en mi ser; mi libertad no es una cualidad sobreañadida ni una propiedad de mi naturaleza; es exactísimamente la textura de mi ser; y como mi ser está en cuestión en mi ser.¹⁶⁹

Por la libertad, concluye Sartre:

Estoy condenado a existir para siempre allende los móviles y los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi libertad más límites que ella misma, o si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres [...].

La realidad humana es libre porque no es suficientemente; porque está perpetuamente arrancada de sí misma, y lo que ella ha sido está separado por una nada de lo que es y de lo que debe ser.¹⁷⁰

¹⁶⁷ V. p. 193.

¹⁶⁸ Sartre, *El Ser y la Nada*, 1943, p. 640.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 464-465.

¹⁷⁰ 1943, p. 466.

De acuerdo a Sartre, nosotros elegimos el mundo, no en su contextura “en sí”, sino en su significación, al elegirnos en él como situación. Mi ropa, mi casa, mis objetos, mis sitios, lo que me rodea. Nuestra condición humana, al ser trascendencia que elige, establece el sentido de los significantes del mundo por su propio surgimiento, y no por la naturaleza de las cosas.

La imagen es ella misma negación, como identidad y correspondencia con el plano de los objetos sensibles, de las “cosas reales” (reservado para la conciencia perceptiva). Su naturaleza objetiva depende de la posibilidad de generar una situación espacio-temporal diferente, es decir, de crear un plano irreal donde ambos, tiempo y espacio, adquieren una dimensión imaginaria.

El objeto imaginado (irreal), aparece de una sola vez y fuera del alcance de esta realidad. Por ejemplo, para reproducir la imagen de un cuadro, “El Tata Jesucristo” de Goytia, la conciencia tiene que poder negar la realidad perceptual del mismo, separándose de la realidad aprehendida en su totalidad. Es decir, tiene en cambio que proponer una imagen al margen de la totalidad de lo real, en tanto que es aprehendida por una conciencia, cuya definición la separa de lo real, liberándose de su sujeción y dependencia sensible, más bien, negándola.

Para Sartre esta negación, va más allá de sí, puesto que negar lo real en tanto que se nos propone perceptualmente como objeto, es a su vez, negar que lo real sea este objeto. Ambas negaciones, “la del objeto” y “la de la reflexión de negación”, son complementarias entre sí porque una es condición de la otra, ya que en todo caso, la totalidad de lo real, no es la suma de los objetos sensibles, sino su integración sintética a manera de un mundo.

De aquí que para Sartre, la condición de una conciencia imaginante es doble: a) por una parte, implica la necesidad de poder proponer a la vez el mundo como totalidad sintética; y por otra b) al objeto imaginado como fuera del alcance en relación con este conjunto sintético, es decir, proponer al mundo como una nada en relación con la imagen.

Toda imaginación sería imposible para una conciencia, cuya naturaleza residiera precisamente en la relación sensible, cósmica, del “estar-en-el-mundo” como pegada, sujeta o adicionada a otros objetos bajo una perspectiva inmediateista y empíricamente mecánica, ya que estaría supeditada a la acción de diversas realidades que le impedirían superar su detalle por una intuición que alcanzaría a su totalidad. Por lo mismo, sólo podría contener modificaciones reales por acciones reales (tangibles y sensibles).

Este tipo de conciencia impediría toda posibilidad de imaginación, ya que en todo caso, imaginar constituye la fuente que funda la posibilidad de “separarse” con respecto al mundo.

La imaginación es la posibilidad de “escapar al mundo de lo real”, pero a su vez, sacar de él su posibilidad para separarse con respecto a este mundo. Basta proponer al mundo como una totalidad sintética y tomar -perspectiva- en relación con él, para demostrar la potencialidad de lo imaginario, como posibilidad de constituir una unidad abstracta, fundada en la estructura misma del acto de tomar perspectiva.

Basta poder proponer la realidad como ese conjunto sintético (síntesis), para “proponerse como libre en relación a ella”, hecho que funda la libertad como constitutiva de lo humano. Gracias a este “anonadamiento” que provoca el “estar-en-el-mundo”, la conciencia para Sartre, logra sostener el sentido de la irrealidad, como condición esencial de la estructura del hombre, que hace de la imaginación su centro.

La imaginación como condición “irrealizante” (*neantisant*), permite diferenciar el sentido de la independencia y libertad de lo arbitrario, puesto que si la imagen niega un mundo, no implica que lo dé por concluido como algo real o positivo. Ésta solamente se aniquila en la conciencia de aquel que elabora un objeto irreal, al proponerlo, únicamente lo posee en su dimensión imaginaria.

Esto sólo es posible porque los diferentes modos de aprehensión de lo real se dan en “situación”. Ésta es la condición de posibilidad, el *a priori* de la imaginación, que obedece a la estructura de ser de lo humano.

La situación en el mundo, como dimensión concreta e individual de la conciencia constituye la motivación para proponer un objeto irreal cualquiera, y la naturaleza de este objeto irreal quedará siempre circunscrita, a ésta particular motivación.¹⁷¹

La “situación” en el mundo de la conciencia, es motivación concreta para la aparición de un imaginario en particular. Desde el plano de la facticidad, esto implica la unión de lo real y lo irreal. Toda aprehensión de lo real como mundo, tiende por sí misma a terminarse por la producción de objetos irreales, ya que en cierto sentido, siempre se da bajo un punto de vista particular.

Para Sartre la situación es la contingencia de la libertad en “plenum” de “ser del mundo” en tanto que este “datum” que no está ahí sino para no constreñir a la libertad, no se revela a ella salvo “ya iluminado” por el fin elegido. Así el “datum” no aparece

¹⁷¹ *Ibid*, 1943, p. 357.

jamás como existente bruto, lo “en sí” al “para sí”; se descubre siempre como motivo puesto que no se revela sino a la luz de un fin que lo ilumina.¹⁷²

Sólo podemos estar “en situación” a condición de nuestra capacidad de trascender lo dado, y para trascenderlo es necesaria una conciencia “nihilizadora” y libre, capaz de elegir. Este poder nihilizador es el que Sartre postula como la conciencia imaginaria, que al producir un objeto ausente en forma de irreal, es capaz de ir más allá de las cosas y de captar algo más que lo ente. No obstante, esta conciencia no puede existir más que en lo dado.

En conclusión, si la conciencia es libre, es porque es “ser en el mundo” como situación. Aquí queda contenida la posibilidad de la nada y de toda negación que se traduce en la imagen como su intención particular. Y si una imagen aparece, siempre es sobre un fondo y unión con el mundo.

La imaginación como libre conciencia, cuya naturaleza es siempre ser conciencia de algo, se constituye frente a lo real y lo supera en todo momento, porque sólo existe en relación con lo real como una situación. De esta forma, Sartre concluye que la imaginación equivale al propio *cogito cartesiano*: es la conciencia. Sartre logra trazar un espacio de existencia previo a la relación “sujeto-objeto”, como:

...condición prerreflexiva íntimamente relacionada al sentimiento, donde la imagen termina siendo “la parte *du diable*”. Por ello, el imaginante es hijo de sus obras tanto como el creador es hijo de sus criaturas. La reducción de la conciencia imaginaria a una topografía fantasmagórica donde los objetos irreales son de otra manera al mundo de las cosas y son “para sí”, porque adquieren significación, es lo que permite a Sartre, postular el espacio de la realidad humana, y de su existencia contradictoria que lo lleva a definirlo como quien: “es lo que no es y no es lo que es”.¹⁷³

Lo irreal producido fuera de las cosas sensibles por una conciencia que es y está en el mundo, es la descripción de la libertad, porque sólo puede imaginar quien “es-en-el-mundo”, que es trascendentalmente libre. En este sentido, no puede el hombre no decidir dejar su libertad, no es un problema de voluntad, ella es su propia naturaleza.

Todo imaginario aparece como un fondo de mundo, y a la vez, toda aprehensión de lo real como mundo, implica una superación escondida en lo imaginario. En otras palabras, toda conciencia imaginante mantiene al mundo como fondo anonadado

¹⁷² *Ibidem*, 1943, p. 512.

¹⁷³ 1943, p. 320.

de lo imaginario y recíprocamente, toda conciencia del mundo llama y motiva a una conciencia imaginante como aprehensión del sentido particular de la situación.

Y es sobre el “fondo de mundo” que la imaginación, al igual que el percibir y la libertad adquieren sentido. A saber, no puedo percibir el martillar sino sobre un fondo de mundo, pero a la vez, no puedo esbozar este martillar sino a partir de la totalidad de mí mismo y a partir de ella [...].

Este es el acto fundamental de la libertad y este acto da su sentido a la acción particular que puedo considerar en un momento dado; ese acto, constantemente renovado, no se distingue de mi ser: es elección de mí mismo en el mundo, y al mismo tiempo, descubrimiento del mundo.¹⁷⁴

Efectivamente, basta estar vivo-en-el-mundo, como para asimilar y afirmar la libre decisión de existir, puesto que lo contrario sería la negación total: el suicidio.

En realidad afirma Sartre, somos una libertad que elige pero no elegimos ser libres: estamos condenados a la libertad, como antes hemos dicho, arrojados a la libertad, o como dice Heidegger, “dejados ahí” (“Geworfen”, en estado de abandono, yectos, “Délaissés” en el original).¹⁷⁵

En este sentido, la nada como materia de superación del mundo hacia lo imaginario, se vive en cuanto tal, es decir, no necesita estar propuesta para sí, ni ser tematizada como una nada. No se trata de preguntarse en torno a la nada qué es nada, basta proponerse una imagen para dar lugar a la aparición de lo irreal.

El hombre está siempre separado de lo que él es por toda la amplitud del ser que él no es. El hombre se anuncia a sí mismo del otro lado del horizonte del mundo y retorna para interiorizarse hacia sí mismo a partir del horizonte: el hombre es un ser de lejanías.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Sartre, 1943 p. 486-487.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 510.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 53.

Capítulo IX

La imaginación como tiempo

La imaginación desborda al objeto percibido, lo niega, va más allá de él. Pero cuando puede formularlo como pregunta, hipótesis o comparación, cumple su función de anticiparse al “por-venir”. En este nivel, la imaginación es acceso al tiempo originario, donde la “irrealización” (neantisation) permite afirmarnos por sobre los objetos reales, como el escenario donde el ser se construye como acontecimiento.

La imaginación es “posibilidad de lo irreal y lo posible”, de lo finito e infinito, de lo esperado y anhelado que lleva a interrogar y cuestionarse por lo real, que le otorga un perfil propio, porque cuando la conciencia imaginante integra síntesis novedosas, da lugar a su devenir espontáneo, acontece como “espontaneidad” que realiza su más estricta función: la libertad. Imaginar es transitar desde el mundo de lo dado a lo posible, porque su temporalidad transgrede el presente y se constituye en acumulación, síntesis de tiempos, lleno de esperas y opciones, de porvenir y posibilidad.

Por su función anticipadora, la imaginación es “proyecto” advenidero, que se ha debatido en medio del presente, el abismo del futuro por construir y su proyección sobre lo dado que recupera para transfigurarlas a la luz de experiencias pasadas. La imaginación vertida de antagonismos es acceso al futuro, al porvenir que antecede un tiempo nuevo, temporalizándose. La imaginación es tiempo originario que se constituye en clave para la comprensión del mundo real.

Como intencional, sintética y temporal, al “irrealizarse”, la imaginación escapa a toda legalidad de los objetos naturales, y pone en evidencia, que sólo es una forma de ser de éstos; puesto que al revelar su estructura, se torna función de simbolización. Simulación que no se supedita al dato, sino al trascenderlo, se afirma exhibiéndose como sobreabundancia esencial de él. En los § 510, 511, 515 de *La Voluntad de Poderio*, Nietzsche (1954-56) plantea:

Admitiendo que la A idéntica a sí misma, tal como lo admite todo principio de la lógica no existe: admitiendo que esta A es en cierta manera, hay que convenir que la lógica no tendría por condición más que un mundo: apariencia. En realidad nosotros admitimos ese principio, bajo la presión de un mundo infinito que pareciera

confirmarlo en todo momento. El “ens” es la verdadera base de A: nuestra fe en las cosas es la primera condición para la fe en la lógica [...].

El mundo imaginario del sujeto, de la sustancia, de la razón, etc., resulta necesario. Existe en nosotros una facultad ordenadora, simplificadora, que falsea y separa artificialmente.

El carácter del mundo que esté en su devenir no es “formulable” es falso, se contradice. El conocimiento y el devenir se excluyen. Por consiguiente, resulta obligado que el conocimiento sea otra cosa; es preciso que una voluntad de hacer cognoscible preceda: una especie de devenir debe producir la ilusión del ser [...].

La forma se presenta como algo duradero, y por consiguiente, como algo importante; pero la forma ha sido inventada por nosotros [...].

Nosotros somos los que hemos creado la “cosa”, la “cosa igual” el “sujeto”, el “atributo”, la “acción”, el “objeto”... El mundo se nos presenta como algo lógico, porque fuimos nosotros quienes empezamos previamente a logificarle.¹⁷⁷

Nuestro mundo real es un mundo ilusorio, poblado de entes imaginarios que lo vuelven asimilable y lo tornan un mundo a nuestro alcance, un mundo humano al fin. Y es que la imaginación en el fondo nos habla de la necesidad de no permanecer mudo ante un mundo que se nos muestra como lo extraño.¹⁷⁸

9.1 La imaginación y lo otro

La imaginación crea antagonismos que coexisten *-protagonistas y actores del reino de la polivalencia-*, y ponen de relevancia, que el hombre, el “yo” no es “lo idéntico”, como son las cosas de la naturaleza. Imaginar es reivindicación del “yo” frente al desgarramiento y fragmentación de las cosas sensibles, como fuente de determinación de sus límites, pero a la vez transgresora que los derriba. Como “irrealizante”, la imaginación es acto, descubrimiento y afirmación de lo humano.

La imaginación, afirma Fichte, es actividad que pone límites que ella misma se encarga de derribar [...].

Al “yo” le cabe no sólo la forma del acto de “poner”, *afirmar*, sino también la de “oponer”, la contraria, la de *negar*.

El “yo”, sólo puede reconocerse cuando como tal se limita, y la imaginación es quien pone los límites al desgarrar lo dado

¹⁷⁷ Nietzsche, *Voluntad de Poderío* (1954-56), Libro III, § 510-511-515, EDAF, 1985, Madrid, p. 291-293.

¹⁷⁸ V. Lapoujade, 1988, p. 181

objetivamente y unirlo en una unidad del “yo” más el consigo mismo que vincula la unidad de lo finito e infinito que hace del “poner-se”, la actividad infinita del “yo”.¹⁷⁹

Sartrem, advierte que aquello que se nos da como fuera de nosotros participa y proviene de la *Existencia del Prójimo*, por lo que las teorías clásicas tienen razón al considerar que todo organismo humano percibido remite a algo, y aquello a lo que lo remite, es el fundamento y garantía de su probabilidad.

Su error es creer que esa remisión indica una existencia separada, una conciencia que estaría detrás de sus manifestaciones perceptivas como el fenómeno está detrás de la *Empfindung* kantiana [...].

El prójimo-objeto se define en relación con el mundo como objeto que *ve* lo que yo veo, mi vinculación fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder remitirse a mi posibilidad permanente de *ser visto* por el prójimo [...].

La noción del prójimo no podría apuntar a una conciencia solitaria y extramundana que no puedo ni siquiera pensar, pues el hombre se define con relación al mundo y en relación a mí: es ese objeto de mundo que determina un derramarse interno del universo, una hemorragia interna; es el sujeto que se me descubre en esa huida de mí mismo hacia la objetivación. Pero la relación originaria entre el prójimo y yo no es sólo una verdad ausente apuntada a través de la presencia concreta de un objeto en mi universo: es también una relación concreta y cotidiana de la que hago experiencia en todo momento, pues en todo momento el prójimo *me mira* [...].

La mirada del otro enmascara en sus ojos, parece ir por delante de ellos. Esta ilusión proviene de que los ojos, como objetos de mi percepción, permanecen a una distancia precisa que se despliega desde mí hasta ellos -en una palabra-, estoy presente a los ojos sin distancia, pero ellos están distantes en el lugar en que “me encuentro” [...].

No puedo, pues, dirigir mi atención a la mirada sin que al mismo tiempo mi percepción se descomponga y pase a un segundo plano. Se produce aquí algo análogo a lo que he tratado de mostrar en *L'Imaginaire*, a propósito de lo imaginario, no podemos, decía entonces, percibir e imaginar a la vez; ha de ser una cosa o la otra. Ahora diríamos: no podemos percibir el mundo y captar al mismo tiempo una mirada fija sobre nosotros: ha de ser una cosa o la otra [...].

Percibir es mirar, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo sino *tomar conciencia de ser*

¹⁷⁹ Fichte, 1794, *Doctrina de la Ciencia*, Madrid, El Liberal, 1913. 1a. parte, 141,5, Tercer Principio B,6 y ss., 1971.

*mirado...lo que capto al oír el ruido de las ramas tras de mí, no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo susceptible de ser herido, que no puedo evadirme del espacio en el que estoy sin defensa, en suma, que soy visto.*¹⁸⁰

La imaginación como libertad, dice de la forma de ser del hombre, que se traduce en el permanente delimitar al “yo” como “alteridad”: lo otro que “soy yo mismo” junto “con otros” como autorepresentación, y afirmación del “mí” peculiar como “poder ser” en un mundo.

El prójimo es ese yo mismo del que nada me separa, nada absolutamente excepto su pura y total libertad, es decir, esa indeterminación de sí mismo que sólo él ha de ser por y para sí.¹⁸¹

Imaginar es “simular”, es un “como si”, donde se circunscribe el juego entre el “yo” y el “no yo” encaminado a la posible consecución de lo irreal. La imaginación encamina la construcción de la subjetividad porque representar-se, constituye un “poner-se” en la forma de objeto irreal, que conlleva a un sentido diferente de la naturaleza: a un “ser uno con otros”. El trascender o negar el dato y “darse” como un otro que lo niega y afirma a la vez desde una perspectiva peculiar, es la condición de posibilidad para que aparezca la “alteridad”, como acontecimiento, como lo propio del mundo, como espacio del hombre. Por eso, en *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Gilbert Durand plantea que:

La objetividad es la que jalona y recorta mecánicamente los instantes mediadores de nuestra sed; el tiempo el que distiende nuestra satisfacción en una laboriosa desesperación, y es el espacio imaginario quien reconstruye libre e inmediatamente en cada instante, el horizonte y la esperanza del ser en su perenidad.¹⁸²

Lo imaginario es síntesis que integra la estructura del tiempo como desprendimiento de “uno mismo”, a partir del descubrimiento de “lo otro” que hay y existe como “fuera de nosotros”. Como posibilidad de “nuevos comienzos”, es descubridora de lo posible que al devenir como transfiguración de lo real, como “disfrazado” figurativamente, se convierte en símbolo.

La imaginación resulta ser “el contrapunto axiológico de la acción, lo que lastra con un peso ontológico el vacío semiológico de los fenómenos, lo que vivifica la representación y la sed de realización”. Esto es lo que siempre ha hecho pensar que la

¹⁸⁰ 1943, p. 285-287.

¹⁸¹ Sartre, 1943, p. 299.

¹⁸² Durand, Gilbert, *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Ed. Taurus, Madrid, 1981, p. 408 y 409

imaginación era la facultad de lo posible, el poder de contingencia del futuro.

9.2 La imagen imaginable

Cuando Bachelard establece una actitud distinta a lo que se nos da, acontece una “imagen como símbolo”, -que representa nuestra postura, que se antepone a las situaciones reales porque aparece como frente a lo real y viceversa-.

La “imagen imaginada” denota una relación frente a lo irreal, profundiza el sentido que Kant le había dado a las “ideas estéticas” cuando las vincula con la creación: la “imagen imaginada” es el “ensueño” vinculado al origen de la poesía.

Esta “imagen imaginada” no persigue ni el saber ni el aprovechamiento de las cosas, sino el ensueño y la dicha de contemplar libremente al mundo, -mundo que emerge de un enfoque estético sólo en la contemplación- [...]. Dado que lo imaginario brota de manera espontánea sin supeditación alguna a lo dado anteriormente en la experiencia de lo real.¹⁸³

En “*L'eau et les Reves*” (1942) Bachelard plantea que:

...la imaginación no es la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad [...].

Gracias a la transfiguración de las materias del ensueño en reflejos del ánimo, toda su sustancia se transforma en belleza: la imaginación es una disposición para convertir en valor estético y artístico los elementos de la realidad material [...].

La imaginación soñadora no pretende ser conocimiento sino espontaneidad que nace de la vida libre de la conciencia, empleando las formas de la realidad como medios para la expresión y creación estética.¹⁸⁴

Por esta facultad que tenemos de producir “imágenes imaginadas”, es que podemos provocar y resurgir en “el comenzar”, o mejor dicho, el “recomenzar”.

Cuando afirmamos nuevas unidades sintéticas, que hace de la imaginación el vínculo directo con la creación, en tanto que admite necesariamente la capacidad de sucesos inéditos e incategorizables, lo imaginario se convierte en la condición de posibilidad para la instauración de lo posible. La imagen constituye acto como poder y capacidad creadora, entendiendo que como

¹⁸³ Bachelard, citado por Kogan, J. (1986) en *Filosofía de la Imaginación*, Ed. Paidós, Argentina 1986, p. 143.

¹⁸⁴ Bachelard, G. *El Agua y los Sueños*, Corti, Paris, France, p. 23.

alteridad, la creación es un “poner-se”. Es “lo otro” que se niega ante los ojos, para ir más allá de lo real, y como inversión de la legalidad natural, forma el objeto fantástico.

La imaginación se vincula con la fantasía cuando produce “imágenes imaginadas”. Esto la convierte en creadora, precisamente porque reconstruye y reestructura lo real, y niega con su presencia, la concatenación ligada de los fenómenos, como aparición de una relación intrusa. Lo fantástico perdura en la duda e incertidumbre porque cuando llega a existir decisión alguna, en la medida que se admite el orden legal y lo fantástico, se desvanece.

La fantasía, afirma Lapoujade, resulta ser la operación de funciones psicológicas por las que se crean imágenes que ni reproducen, ni reconstruyen lo real, sino lo alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra, de donde se sigue que la fantasía crea otra realidad.¹⁸⁵

En este nivel, la creación es sinónimo de desafío y provocación que transgrede y trasciende lo real, a partir de proponer “lo otro” que se despliega como lo propio, en relación con el objeto fantástico. Creación es acontecimiento en el modo de relación de un “ser-en-el-mundo” con sus cosas, capaz de participar del acontecimiento del mundo, a partir de quien “es-en-el-mundo” y le da sentido como evento.

Creación es a su vez con-formación del mundo, posibilidad y puente que supera lo contingente, en cuanto que se convierte en despliegue, sentido que tiende como afirmación de la vida, tiempo y devenir, finitud. En este sentido, coincidimos con Malrieu cuando plantea que en lo imaginario:

...hay un intento de superación, una creación, una liberación que se caracteriza por una situación nueva del sujeto en el tiempo...
*Para él ...el tiempo imaginario consiste en una reanudación, un nuevo comienzo y una recombinación del pasado, ininterrumpidamente, que llega a constituirse en el tiempo propio, el tiempo de vida.*¹⁸⁶

¹⁸⁵ Lapoujade 1988, p. 136.

¹⁸⁶ Malrieu, P. 1971, *La Construcción de lo Imaginario*, Ed. Guadarrama, Madrid, España, p. 174-175.

Capítulo X

La imaginación hecha ludismo: juego

La imaginación convertida en acción se vuelve simulacro (eidolón), que al impregnarse de motricidad, se torna juego. Jugar, es imitación dentro de un espacio imaginario traducida en acción: transferir en un otro, en un irreal, la evasión y la correspondencia.

El juego implica una evasión de “lo formal” y rigurosamente mecánico de la vida cotidiana, que clama por un nuevo estado de ánimo, un goce que culmina en una nueva integración, es decir, en una co-rrespondencia que transfiere a este otro, la capacidad de armonizar contradicciones mediante una síntesis.

El juego tiene su origen en el asombro (*thauma*), surge al entrar en conflicto con la racionalidad de las cosas y su manipulación. Puede ejemplificarse en la tradición griega como (griphos) “teoría de los enigmas”, que se caracterizó por formular afirmaciones y cuestionamientos tales como: “lo que yo soy, tú no eres”, “esto es una vasija pero parece otra cosa”. Ambas frases se asemejan en tanto que constituyen una forma de juego de palabras que conduce a percatarse de contradicciones que muestra la realidad y nos sorprende.

Como resultado del enigma surge la ficción que se torna unidad que deviene como un otro que tiene valor propio, en sí mismo, porque nos rapta y transporta a un plano que surge como “toda realidad” cuando nos ofrece la vía que supera y armoniza los antagonismos. De esta forma, al proliferar las ficciones, se crean representaciones en las que el jugador se da cuenta que corresponden a una irrealidad, a una nada, que puede concederles “veracidad” a creencias pasajeras sin mayor consecución que lo llevan a declarar por ejemplo: yo soy una pantera, un león o una iglesia.

En esta creencia radica el plano del juego, y lo que le otorga interés y vigencia como mundo, es decir, con -tiempo y espacio propio-, es que permite ejecutar con fluidez y flexibilidad, a diferencia de la vida formal, actitudes tales como la curiosidad, repetición y variación de opciones lúdicas, que resultan ser precisamente la condición de posibilidad para su vida, manifestación y desarrollo.

Simular un mundo lúdico, consiste en reproducir imágenes haciendo de ellas un “como si”, que conducen a construir y producir una ficción, independientemente de sus fines, donde se favorece la representación, al convertirse en un “para otro”. Esta comunidad y colectividad del juego accede a la alteridad por medio de la constitución de significantes simbólicos, donde la serie de dimensiones con sentido y contenido que lo conforman, en la variación y repetición de opciones, son el punto de partida que lo armonizan como un mundo. En este plano, se puede decir que ficción y analogía, mantienen un paralelismo en tanto que ambas contienen una referencia que reglamenta, y establece un modelo que favorece el sentido de la regla. Sin embargo, ¿a qué dimensión estamos entrando cuando hablamos del juego?, ¿se puede hablar del juego infantil de la misma forma que el jugar de los adultos?, como acción imaginaria, ¿el juego tiene una dimensión creadora?

El juego “no es cosa seria” es para distraerse, plantea Aristóteles en *La Política*. El juego representa una abstracción especial de la acción del curso de la vida corriente.¹⁸⁷

Cuando Scholvnick publicó en 1954 el *Homo Ludens*, Huizinga da cuenta de la forma como en el mundo griego, el sufijo *inda* integraba acciones que tendrían que ver con *sphairinda* como se jugar a la pelota: *elcistinda*, o jugar a la cuerda: *streptinda*.

Sin embargo, él mismo plantea que la dimensión lúdica ya precisada en el mundo romano, se transforma al apoyarse en la *παίδια* (*paidia*: “cosa de niños”) que al acentuarse como *paidía*, adquiere el significado de “niñería”.¹⁸⁸

10.1 Deber vs. Placer

Las niñerías constituyen aquello que se ejerce sin seriedad, que no obedecen al rigor y el deber de la vida formal, sino que al desplazarse producen goce. El juego es gozoso porque se mueve con la alegría que resulta frente a la descarga del “no sentirse esforzado”. Libera de la iniciativa como un deber y pasa a ser *dinamis*, que se involucra con un estado anímico multidimensional. En el juego se puede acoger también la pena, el dolor y hasta el terror, todos constituyen un reto.

Esto no implica que el juego deje de tener seriedad, pero la tiene propiamente suya, puesto que está estructurado con reglas

¹⁸⁷ Aristóteles, *Pol.* VIII, 3, 1337 b 39 passim, Cf. *Eth. Nic.* X 6, 1176 b 33.

¹⁸⁸ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, (Vom Ursprung der Kultur im Spiel) Alianza Emecé, Madrid, 1954, p. 45-50.

propias: en torno y a partir de ellas se configura. Sin embargo, la flexibilidad de estas reglas es lo que permite repetir y ensayar con variabilidad hacia las opciones posibles, puesto que la regla que se impone, no es la de dejar de cumplir con la manifestación reglamentada, como por ejemplo, inventar la regla o “no hacerle caso a la regla”. De esta manera, sólo se puede jugar con posibilidades serias y su fascinación consiste en este riesgo.

Su configuración y estructura, hacen que el juego tenga esencia propia, independientemente de los jugadores, puesto que es el juego el que se manifiesta: porque conforma al sujeto que es, el juego mismo no retiene a ningún sujeto para desarrollarse, y siempre se da en la forma de su representación. Esto es lo que conduce a hacer del juego, una mediación *par excellence*.

Esta mediación lúdica se definiría como “aceptar ser un otro” para poder jugar y adoptar un determinado papel: el del jugador, jugar es perderse a sí mismo para pasar a ser un otro que representa, tiene sentido y transfigura la realidad. En este sentido, jugar es realización de una dimensión imaginaria porque precisa de una irrealización. Por tanto, el juego, es un irreal que se nos da todo de lleno “como un mundo”.

El juego es la antinomia de lo real, que se circunda de seriedad, es lo que rige y determina las acciones, como el plano que conduce al éxito, pero también como lo que fragmenta y divide al tiempo. ¡Todo en nombre de la felicidad! La seriedad como modelo racional que domina a lo real, ha agotado hasta los últimos rincones.

Incluso, ha llegado a ser dominada por la seriedad de la racionalidad, ella es su límite. Lo que va más allá se torna imperdonable, es lo irracional, es lo que no contiene un *télos*, es lo que conduce a la locura, a lo irreal.

10.1.1 Acceso a lo irreal

Situar al juego como un irreal, es una provocación, y a su vez, posibilidad de devolverle y reencontrar su papel de “oasis en el desierto”, que permite un “descanso”, donde fluye la ligereza de la alegría y el regocijo momentáneo de la felicidad. No importa que ésta pueda traducirse en terror, misterio, angustia o en multiplicidad de estados de ánimo, lo relevante es que al acceder a esta irrealidad, nos conducimos al movimiento de nuestro devenir.

Ciertamente, la realidad es sólo un modo fundamental de ser de las cosas, es, plantea Fink en *Le Jeu Comme Symbole du Monde*:

...una modalidad ontológica en relación con la posibilidad y la necesidad. Todo lo que es real es al menos posible, pero no siempre igualmente necesario [...].

...cada cosa que no es real es igualmente real, en tanto que acto de representarse un irreal. El rigor masivo, abrupto, no mediatizado, por el que se distingue corrientemente lo real de lo irreal, no se puede mantener. No es solamente lo real y lo irreal, hay también la mediación entre los dos y hay un real que contiene de suyo lo irreal en tanto que contenido semántico... *que hace...* que exista una conciencia real de un contenido irreal.¹⁸⁹

Esta valoración de lo irreal, de lo no serio, que hacen del juego un escape y evasión en un espacio y tiempo, en un “como si”, resulta ser, precisamente, la posibilidad del reencuentro, del conocer y aprender más de mí mismo, de ser ese otro que soy yo mismo.

Lo que impone el juego como mediación, como irreal, es un mundo lúdico encerrado en sí mismo, cuya regla consiste en preservarlo, -aunque sea a base de trampas que continúen la trama-. Quien compite, agota la mediación, y mucho más aun, el aguafiestas la liquida. De hecho, lo que ambos realizan con su participación, agota en un fin exterior al juego, su propio proceso. Por ejemplo, el que compite quiere ganar, aunque para esto tenga que jugar, mientras que el aguafiestas no está dispuesto ni siquiera a entrar en el juego. Los dos resultan ser un verdadero impedimento, pero en cambio el tramposo, lo es precisamente porque “hace como si” jugara bajo las mismas reglas y las preserva de tal manera que no se corte el juego.

10.1.2 Medios y construcción

El juego es un medio en sí mismo, donde cobra acceso la dimensión irreal de lo imaginario, y cuando a partir de él, como pretexto se superpone un fin, un telos (télos), se emplaza fatalmente a su final.

En 1975, Gadamer plantea en su libro titulado originalmente *Wahrheit und Methode (Verdad y Método)* que:

Todo jugar es un ser jugado, porque siempre que se juega, se juega a algo, es decir, jugar es a la vez acción que juega, o bien, acción del hombre en el mundo del juego, lo que implica que el juego posee su propio espacio. Por ello, el juego como sujeto no requiere

¹⁸⁹ Fink, E. (1966) *Le Jeu Comme Symbole du Monde*, Minuit Arguments No. 29, Paris, 1966, p. 71-74.

de dos o más jugadores. De hecho uno sólo puede jugar porque no precisa de un otro jugador real; ya que como mediación en el juego, siempre tiene que existir un otro que responda como contrainiciativa y que es ese otro que deviene del despliegue del “sí mismo” y que se convierte en compañero de juego.¹⁹⁰

El juego tiene fundamentalmente un horizonte colectivo, en tanto que implica apertura hacia un otro que emerge como compañero, el juego como algo imaginario, muestra una simpatía hacia “el otro”, le revela al jugador modos de acción y pensamiento que no ha podido integrar en la vida real, o de constituir un “suceder” significativo. ¿Podríamos decir que existe una analogía entre este “compañero de juego” y el “*compagnon de route*” que Goethe alude en *Fausto*?

La dimensión lúdica, se constituye como goce fantástico desde el plano de la apariencia, debido a que al suprimirse el deber de la elección real de la vida formal, se transforma en movimiento que abre alternativas a la comunidad lúdica, cuya única obligación es mantener la obligatoriedad de la regla del juego. La acción que de ello se desprende es el devenir del juego mismo como movido del suyo, que en su dimensión temporal, podríamos decir, “nos regala presente”.

Jugamos en un mundo real, pero creamos otro a través de la representación. Es decir, estamos en una dimensión real e irreal a la vez, sintetizada como una unidad que alumbra “toda la realidad”, ya que la concebimos así, asumiendo de antemano la diferencia entre lo real y lo aparente, pero lo aceptamos. Por ello, para lograrlo, nos brindamos a la mediación que conlleva a devenir un otro situado en tiempo y espacio diferente, donde se trasciende “el sobrio sentido de la realidad y la estrechez del tiempo dividido”, y se torna fascinación.

Este mundo ficticio adquiere movimiento a través del objeto, puesto que a cada juego le corresponde un juguete, cuya cualidad consiste en que no se circunscribe a un reino cerrado en sí de las cosas sensibles, por ello hace que aparezcan a su vez dos dimensiones: 1) la representación real del objeto, y 2) la dimensión mágica y misteriosa, ficticia.

De esta manera, una niña puede jugar con un trozo de madera y manipularlo objetivamente como tal (primer ejemplo), aunque para ella en su juego, corresponde a una muñeca (segundo caso).

¹⁹⁰ Gadamer, H.G., 1975, *Verdad y Método*, (*Wahrheit und Methode*) Ed. Sígueme, Salamanca, 1984, p. 149.

Esta doble relación ¿no se parecería a la diferencia entre conocer cómo determinar objetos y juzgar como “idea estética e intelectual” que Kant formula en la *Crítica del Juicio*? Juzgar implica la comunicabilidad de un sentimiento, no un pensamiento, y en ese nivel, la sociabilidad de la humanidad está contenida de un estado de ánimo.

Humanidad (*humaniora*) significa por una parte, el sentimiento universal de simpatía y por otra, la facultad de poderse comunicar universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad.¹⁹¹

Y aunque la risa, broma, humor pertenecen más bien al arte agradable que al arte bello, cada una nos describe formas y modos en los que los productos imaginarios funcionan. Kant lo describe de la siguiente manera:

La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada es cuando nuestra espera estaba en tensión y desaparece de pronto en nada [p. 240].

La broma debe siempre encerrar en sí algo que pueda engañar por un momento; de aquí que, cuando la apariencia desaparece en la nada, el espíritu vuelve a mirar hacia atrás para mirarla de nuevo, y así, por medio de tensión y distensión sucesivas y rápidas, es lanzado acá y allá y sumido en una oscilación que al soltarse de pronto, lo que, por decirlo así, tiraba de la cuerda, debe causar un movimiento del espíritu y un movimiento interior del cuerpo que armonice con él, que se prolonga involuntariamente, y produce cansancio, pero también diversión [p. 241].

El humor significa el talento de ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu.¹⁹²

Por otro lado, Eugen Fink y Hans G. Gadamer, plantean que el juego es una producción, en el primer caso, o una construcción, en el segundo, debido a que jugar crea imágenes objetivamente existentes.

De acuerdo a Fink, “el juego crea un producto: el mundo lúdico que hace que nos entreguemos a él”, y concluye: “jugar es una creación infinita en la dimensión mágica de la apariencia”.¹⁹³

De acuerdo a Gadamer, el juego es:

Una transformación en una construcción, en tanto que la idealidad del juego es repetible y por tanto, permanente. Es decir,

¹⁹¹ C. de J., p. 265.

¹⁹² C. de J., p. 244.

¹⁹³ Fink, E. *El Oasis de la Felicidad*, UNAM, México 1957, p. 28.

encuentra su patrón en sí mismo, puesto que no puede medirse con ninguna otra cosa que esté fuera de él... por lo que el ser de todo juego es resolución, puro cumplimiento, *energeia* que tiene en sí misma su télos.¹⁹⁴

10.2 Extrañamiento: oasis y morada

El punto de encuentro e integración de ambos autores, radica en que los dos aluden al juego como un representar, es decir, siempre un representar “para”, de tal forma que el juego es tal representación que habla al espectador en virtud de su misma manifestación. De aquí que el espectador en cuanto jugador, forma parte de él, pese a toda distancia que pueda existir en su forma de “estar en frente” a su manera de representarse.

El reflejo del mundo lúdico hace en este “ser para otro”, un símbolo significante, es decir, un siempre representarse para algo, aunque utilice herramientas diferentes, por ejemplo, el juguete, que en tanto, qué cosa en particular puede ser destacada casualmente, pero siempre a la luz del juego mismo, ya que lo importante es el juego, no el juguete. Por ello en el *Oasis de la Felicidad*, Fink reitera que:

...el juego humano es la acción simbólica de un hacer presente sensiblemente mundo y vida, donde jugar representa la creación infinita en la dimensión mágica de la apariencia.¹⁹⁵

Años después en *El Juego como Símbolo del Mundo*, concluye que: “Jugar es parafrasear en el modo de la ilusión, la autorrealización del hombre”.¹⁹⁶

Jugar es entregarnos a la configuración del juego, para constituirnos en un otro que es para representarse. No hacerlo nos convierte en frívolos. El “representar” adquiere relevancia porque deviene frente a la necesidad del jugador por comunicar y comunicarse con un otro, que puedo ser incluso yo mismo. La representación nace como una figuración que traduce en un sentido muy elemental, la transmutación de lo percibido en la representación de algo vivo y animado. Por ello, el juego en sentido antropológico, tiene que ver con la fiesta y el mito, donde su dimensión simbólica adquiere un carácter colectivo de alto nivel de significación.

¹⁹⁴ Gadamer, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁹⁵ Fink, 1957, p. 28.

¹⁹⁶ Fink, *op. cit.*, 1966, p. 80.

Y es debido a esta “entrega” al mundo lúdico, a esta mediación en un otro, que se deja de prestar atención a la realidad en provecho de lo soñado y representado. Por tanto en palabras de Malrieu:

...quien juega manifiesta su pasión. Se ve obligado a sobrepasarse sin cesar, a volverse otro sin saber jamás lo que le obliga o a donde va exactamente ...estado que reaparece toda la vida como ensueño, lectura, espectáculo y vida.¹⁹⁷

Todo juego requiere de una determinada alternativa en medio de la incertidumbre del desenlace, porque en todo caso, implica una lucha, una tensión permanente donde se hace del jugar, -ese reto de si “saldrá o no saldrá”-, un sediento placer por lo nuevo, que de acuerdo a Malrieu:

...precisa de actitudes como: la simpatía, el dominio de sí mediante el dominio de las cosas y objetos lúdicos, la angustia y agresividad, el sentido de reciprocidad y finalmente, lo cómico... que lleva a conocer diversos sentimientos (que aunque nazcan de las relaciones interpersonales, se enriquecen con el simulacro) tales como: la ternura, agresividad, deseo de afirmarse en la combinación de formas, la emulación, etc.¹⁹⁸

El juego no implica la trivialidad de una mera evasión o fuga de la realidad, por el contrario, puede ser la puerta de entrada para aprender algo más de sí mismo, en tanto que siempre abre un espacio de incertidumbre donde cabe la adivinación, como un factor permanente de búsqueda y superación que necesariamente conduce a un desenlace, a una nueva forma de ver las cosas, de develarlas, es decir, de descubrirlas.

El juego, no es cosa de niños, como construcción que consolida, jugar se traduce en creación, acto y pensamiento representativo que en palabras de Schiller, “conduce a la belleza”.

El juego libera a los hombres de los límites de la vida real, puesto que es el estado intermediario entre la sensualidad y la razón.

El juego es la vía para construir el ideal de la belleza que nada tiene que ver con la vida real, sino con la dimensión del espíritu que tiende a afirmar la libertad de la persona, equilibrando la facultad de abstracción racional de los principios, con las potencias de la impulsividad natural.

¹⁹⁷ Malrieu, *op. cit.*, p. 263.

¹⁹⁸ *Ibidem*, v. p. 257-258 y 265.

10.2.1 Educación para lo bello

En *Las Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre*, Schiller plantea la necesidad de la educación estética, de la educación para la belleza, como la más pura expresión de la libertad:

“...el hombre solamente juega cuando en el sentido completo de la palabra es hombre, y sólo es hombre cuando juega”, en esta dirección el hombre sólo juega con la belleza, aunque actúa seriamente con lo agradable, con lo bueno, con lo perfecto.¹⁹⁹

En esta dimensión, el juego de niños se sitúa en otra perspectiva, puesto que el infante no ha alcanzado todavía el desarrollo extremo de tener que contrarrestar el exceso de los principios intelectuales con la espontaneidad de los impulsos vitales. Pero también, el juego común y corriente de los adultos corre igual suerte, puesto que no trasciende al ideal de la belleza en palabras de Schiller, quien sólo ubica esta posibilidad como “el logro del arte y por ello es precisa la educación”. El arte emerge con el despliegue de la existencia libre en el plano de la transfiguración imaginaria que constituye lo estético y:

...el juego, plantea Fink, nos entrena hacia una actitud estética frente a la vida donde hay una sobredeterminación de la realidad del ser humano.²⁰⁰

Y porque a cada instante se puede terminar el juego y suprimir sus reglas, el ludismo constituye la imitación dentro de un espacio imaginario, que afirma su correspondencia, es decir, como lo otro, que devuelve a sí mismo algo que es propio, autorrepresenta.

Por tal motivo, la “no seriedad” del juego, no implica la frívola evasión y distracción, sino que como mediación, como irrealidad, permite que se instaure una nueva realidad. Esta modalidad, implica quizá la mayor seriedad del caso, puesto que al permitir la fluidez de múltiples estados de ánimo, el juego puede constituir un espacio para la tensión y la ansiedad que se circunscriben y anticipan al desenlace, a la síntesis “por llegar”, a “lo nuevo por ocurrir”, como afirmación de mí mismo frente a ese otro que soy yo:

...el juego es un fenómeno existencial fundamental, ya que por esencia el hombre es un jugador... y ...es la cima de la soberanía humana donde el hombre goza del poder creador casi ilimitado.²⁰¹

¹⁹⁹ Schiller *Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre*, Aguilar, Argentina 1981, Carta XV, p. 922-93.

²⁰⁰ Fink, *op. cit.*, 1966, p. 75.

²⁰¹ Fink, *op. cit.*, 1957, p. 11.

El juego enriquece todos los planos de la vida, pero nuestra racionalidad no nos permite observarlo así. En este sentido Huizinga afirma:

La cultura no surge del juego, se desarrolla en el juego como juego ...Un ejemplo histórico lo constituye el renacimiento donde no se excluye lo serio, más bien, se torna empeño refinado, y sin embargo fresco y vigoroso por la forma noble y bella que es cultura jugada.²⁰²

10.2.2 Diálogo y cultura

La “mundanidad” de lo lúdico en la vida cotidiana se da en el diálogo, que para Aristóteles resulta ser *diagoge* (διαγογε), como

...la capacidad estéril que aguza la capacidad espiritual y constituye el goce como ocupación estética que corresponde al hombre libre. Qué sino la tradición de los sofistas, con sus juegos de palabras, son muestra de ello, o bien en el sentido de la representación material, la μιμησις (mimesis) Platónica ocupa un principal terreno como actividad lúdica. No obstante, para nosotros el diálogo nos muestra simplemente una forma artística, ágil y juguetona [...].

Cada canto, melodía, danza representa algo, copia algo y, según que lo representado sea bueno o malo, bello u odioso, así la música será buena o mala. En esto reside su valor ético y pedagógico superior. El oír la imitación despierta los sentimientos imitados [...].

Con el concepto de imitación delimita también Platón la actitud del artista: οοτ ουν παιδια...ουτ αυ παιδεια...αξιολογος.

El imitador, μιμησις, dice, tanto el artista creador como el ejecutante, no sabe si aquello que imita es bueno o malo. La imitación μιμησις, constituye en él un juego, no un trabajo serio.²⁰³

El juego, así como el diálogo, la sofística y la mimesis, constituyen todos un plano estético, que se involucra directamente con el arte. Por ejemplo, la poesía es un claro ejemplo de una función lúdica porque se desenvuelve en un campo de juego del espíritu en un mundo propio que el espacio crea. Huizinga precisa:

Todo lo que es poesía surge en el juego festivo del cortejar, en el juego agonial (competitivo) de la fanfarronería, el insulto y la burla, en el juego de agudeza y destreza (Ibid, p. 153-156).

El lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no

²⁰² Huizinga, *op. cit.*, p. 205, el subrayado es nuestro.

²⁰³ V. Platón en *Huizinga*, οοτ ουν παιδια...ουτ αυ παιδεια...αξιολογος, p. 191-192.

todo el mundo entiende. Todo hablar es un expresarse en imágenes. El abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino en la chispa de lo figurado. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital. La palabra figurada cubre las cosas con la expresión y las transparenta con los rayos del concepto [...].

Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje... En consecuencia...“lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego”.²⁰⁴

El juego, como acto imaginario, resulta de la posibilidad de salir de “uno mismo” hacia un otro. Y este deseo no puede constituirse fuera de la “simpatía por el otro” que revela al sujeto modos de acción y de pensamiento que él no ha podido integrar.

Lo que es verdad del niño lo es también del pintor, de un neocaledonio, del soñador: todos son cautivados por un modelo que no logran alcanzar.

Se trata pues, de la creación del sujeto mismo a través de la representación de ese otro que él quisiera ser, en oposición a la representación que él tiene de lo que es, en síntesis, es el medio para salir de sí mismo, de dar un sentido a su vida, condensando en la acción con la que sueña, una multiplicidad de existencias separadas.²⁰⁵

Para concluir este apartado es claro que desde nuestra existencia en el mundo, la imaginación y el horizonte imaginario que circunda al juego, nos otorgan una posibilidad creadora y constructora permanentemente de nuestras vivencias. Sin embargo, ¿basta imaginar o jugar para penetrar en nuestro objeto estético?

Asombrados por la respuesta que este segundo momento de la investigación nos sitúa, cabe concluir su disyuntiva avizorando el perfil de dos aristas de un mismo vértice.

1. Ambos fenómenos nos relatan que la estructura misma de lo humano, ya sea como forma de estar “irrealizado” y como expresión misma de su propia “temporalidad”, impide que la pregunta por la creación artística quede agotada en una respuesta, por mejor que sea, ya que el hecho mismo de descubrirnos como finitos, conlleva en su estructura la posibilidad de dejar abierto siempre el valor de algo que falta.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 159.

²⁰⁵ Marlieu, *op. cit.*, p. 284-286.

2. Debido a que “imaginar” y “jugar” constituyen parte de una situación estrechamente emparentada, refieren a un mismo fenómeno, en donde se produce un cierto estado de ánimo, una determinada actitud. Pero debido a que por sí mismos los sentimientos tampoco nos permiten responder a qué obedece el proceso de creación artística, lo bello y el arte, ciertamente con este segundo apartado del libro, despejamos la expectativa de explicar cómo, por nuestra misma estructura temporal, los seres humanos vamos más allá de lo real y lo trascendemos cómo movimiento y mediación, como juego e imaginación.

Sin embargo, la pregunta continúa vigente: ¿qué es crear?, ¿qué es el arte?, ¿qué es lo bello?

Tercera senda

**Creación como mundo,
tiempo y deseo**



Capítulo XI

Las astucias de Eros

La idea que lo une todo es la idea de la belleza.
Estoy convencido, dice Hölderlin, que el más alto acto de la razón,
en cuanto a que ella abarca todas las ideas, es un acto estético;
y de que la “verdad” y “el bien” sólo en la belleza están hermanados.
El filósofo tiene que poseer tanta fuerza como el poeta...
Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la
imaginación y del arte: ¡eso es lo que necesitamos!²⁰⁶

Eros punto de partida y retorno, más que una conclusión,
reitera una ofrenda: ...El origen encuentra su fin en el
recomenzar... Como afirma Paul Valery: “Cuando una obra
alcanza la belleza, pierde a su autor”. Pero si el arte es libertad, que
dice de nosotros mismos ¿cómo surge la belleza?

De no haber realizado el camino previo, tampoco hubiera
podido llegar al presente. Al final, el recorrido se torna punto de
partida y a la vez, sentido y vigencia del preguntar: ¿qué es lo
bello?, es una idea estética, no sólo una idea intelectual.²⁰⁷ Kant
afirma en la Crítica del Juicio²⁰⁸: “bello es lo que sin concepto place
universalmente”. Se apodere “de él”, pero a su vez, que por él
acontezca.

La locura como unión con Dionisio, expresa el acceso a lo
sagrado para que se eleve al plano de la permanencia y no perezca
con el tiempo de la inmediatez. Mientras apetito y satisfacción²⁰⁹ no
representan *pacificación* alguna, *comunidad* y *fecundidad* conducen
a la inmortalidad.

La pasión por la comunidad con la divinidad, proviene de la
lucha entre la *fertilidad* y lo *estéril* porque ciertamente, la obra de
arte provoca placer. Puede agradar o no, pero el mismo espectador

²⁰⁶ Hölderlin (1875) *Proyecto*. v. Ensayos, Madrid, Ed. Hiperión, 4a. ed., 1977, p. 30-31. En relación a la relevancia de este ensayo Felipe Martínez Marzoa afirma que: En cuanto al “proyecto” que, de acuerdo con el orden cronológico más probable, colocamos antes de “A Calias”, hay que decir que, si bien no es en sentido estricto obra de Hölderlin, lo es más de él que de cualquier otro; parece haber sido redactado materialmente por Schelling bajo la inspiración directa de Hölderlin en 1795, y copiado por Hegel en 1796; se lo suele subtitular “El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán”.

²⁰⁷ V. *Crítica del Juicio*, Kant, p. 353

²⁰⁸ §22, p. 141.

²⁰⁹ En el sentido del deseo por lo inmediato en Platón.

es quien la pone en acto por medio de sus propias facultades. Frente a la intuición y conmoción que provoca la obra, el espectador pone en acción la facultad más compleja que tiene de juzgar. Kant, la define como juicio reflexionante. El juicio de gusto puede ser universal, una vez que no es la idea intelectual la que habla, sino justo el plano que abre a que la sensibilidad capte el sentido de la idea estética. De ahí que una obra no place como dimensión moral, ni mucho menos como concepto reflexivo. Lejos de ello, el arte genera un placer desinteresado. No obstante, Eugenio Trias²¹⁰ advierte: “Buena cosa es dudar sobre eso que nos da placer. Pues el placer es muchas veces, el eufemismo de una rutina”.

En el fragmento No.7 Heráclito plantea: “si no esperas lo inesperado, no lo encontrarás, pues es penoso y difícil de encontrar...”

En el diálogo del “Banquete”, Platón afirma que la belleza, es el objeto de persecución, la meta y el motivo de todos los desvelos de Eros, el Dios más antiguo.

El nacimiento de Eros, salido del huevo del mundo, fue el primero de los dioses, pues sin él ningún otro hubiera podido nacer. Hijo de Poros (*abundancia*) y de su madre Peinia (*indigencia*), consigue gracias a su fertilidad, el acceso al reino de los inmortales.²¹¹

Como lo relató Homero, Eros inspira la divinidad de algunos héroes y procura el amor de los amantes como algo que brota de sí mismos. No obstante, el salir de uno mismo requiere a su vez, la posesión del objeto apetecido. Ambos, involucran la reflexión de Diótima:

Sócrates, el amor no es como tú crees, amor a la belleza y al bien, sino amor a la generación, al parto. Su utilidad es quien conduce a un mundo bello. Y porque Eros engendra la verdad (*ἀπετέ*), esa es su consagración. Amar apunta más allá de sí al volverse impulso hacia la verdadera realización de la propia naturaleza.

Eros es el deseo de la belleza, que junto con Afrodita inspiran la locura del amante. Las locuras “maniké” (o “manitiké”) y la “oionistiké” que relata Platón en *Fedro*²¹², no conducen a la fusión, acto, cuerpo y posesión unida a la divinidad porque quien ama, es más divino que el amado porque obedece al dios que se apodera de sí.

²¹⁰ Trias, E., 1997, p. 11.

²¹¹ V. Platón, *El Banquete*, 178b.

²¹² V. en Platón el concepto de locura en *Fedro* (244B, D y 245) maniké o manitiké (en el plano del profeta o del oráculo) oionistiké en el del adivino o augurero.

Inmerso en la locura del deseo, el amante conlleva la pérdida del dominio de sí, porque al tornarse un “otro” que deviene comunión con la divinidad, entra en unidad con ella. Permite que esta divinidad una vez que engendra unión atestigua una lucha. *Acto y comunión* alcanzan la fecundación cuando re-crean la pasión erótica que ilumina una guerra a muerte. Cada uno, contiende en la arena como la metáfora de dos combatientes unidos por la conquista, que implica engendrar o hacer manifiesto un nuevo ser.

Iluminar implica acceder al resplandor de otra y diferente locura, que Platón nombra: *poiesis* (ποίησις).²¹³

Como acontecimiento de la luz, esta locura conduce a un mundo nuevo de insólitas perspectivas:

El loco está vinculado a la noción del alma peregrina de la verdad y mientras tiene alas camina por las alturas y rige el universo, pero si las pierde, es arrojado al abismo. La recuperación de sus alas está en relación a la conquista de la verdad, del ser que al carecer de color y forma, sólo puede ser contemplado por las fuerzas del entendimiento.²¹⁴

En este “vuelo”, *iluminarse* mediante la comunión con *poiesis*, es aprender a ver una luz que va más allá de la fragilidad del ánima (alma) peregrina y de su contemplación. Volar o recuperar las alas, implica amar el dolor del parto y también el alumbramiento del dolor que trae consigo la vía del entendimiento. Extrañeza y sufrimiento logran que la iluminación se convierta en una locura diferente. Aquella que rebasa el plano de la sensibilidad y accede al de la lucha que busca lo verdadero.

El momento en que el alma toma posesión de su objeto de apetencia, equivale al sentido de la fecundación que Platón relata en *La República*²¹⁵. Gestación y alumbramiento, representan la metáfora sexual que describe la inteligencia del entendimiento, unida al sentido de ir en busca del “des-cubrimiento” que tiene el concepto de la verdad, como iluminación (*aletheia*).

Ahora, será la conquista de Eros, quien avanza por la vía del deseo y la verdad como locura *poietica*, que se convierte en pasión por la unión de la “inspiración” y la “comprensión”. Para Platón, *poiesis* como alumbramiento, anuncia el mayor de los bienes.

²¹³ V. en Platón en el *Fedro* (244B, D y 245) cuando se refiere a *poiesis* como locura de inspiración proveniente de las musas en el plano del arte.

²¹⁴ V. D.R. de Solís, p. 114.

²¹⁵ V. Platón: *La República* (490).

11. 1 Eros: finitud-obra-mundo

Apetito y satisfacción representan los estados pasionales que Platón rechaza de Afrodita, porque esclavizan el lógos (λογος) y sobre todo, sujetan la voluntad de los seres humanos a cambio de la fascinación por inmediato y transitorio.

Cuando poiesis aparece como locura de Eros, el sentido de *comunidad y fecundidad*, no debe confundirse con la connotación, que siglos después le imprimió la tradición judeocristiana a las figuras del matrimonio y a la formación de la familia consanguínea, legítima heredera de los bienes y la propiedad privada.

Por el contrario, a sabiendas de que todo comienzo, engendra su propia disolución, como legítimo heredero de la tradición heracliteana, Platón, trasciende el espacio del instante, y aspira a la recuperación del “alma” misma de Eros como el acto de fundirse en comunión con la divinidad. Esta unión aspira a la inmortalidad en consecuencia, no es propiamente física, ni mucho menos, biológica. ¿Cuál sería entonces la metáfora del parto?

En el anhelo de incorporarse y eternizarse uno mismo, el amor o la locura como unión con la divinidad, implica liberarse de los dolores del parto, para alcanzar conocimiento y vida verdadera.

Lejos de aludir la reproducción de la especie, la confianza e inspiración de *Eros*²¹⁶ fertiliza el espíritu clásico de la Grecia antigua, porque alude a esta dualidad que tiene Dionisio como un dios que es mitad divino y mitad humano.

Afrodita, que surgió del caos y como espuma, bailó desnuda en el mar; representa a la diosa del deseo y de la vida que entraña la metáfora de Eros, no el símil.

Cuenta el mito que cuando Dionisio alcanzó el reconocimiento de los dioses y se le otorga un lugar en el Olimpo, su generosidad y agradecimiento hace que regale el vino a Europa. No obstante, su locura también representa el mayor peligro con la embriaguez. Ambas cualidades, que a la vez constituyen grandes defectos, hacen que acontezca lo mismo cuando la locura de los mortales entra en comunión con la divinidad. Cuando se permite que la humanidad irrumpa en la violencia como resultado, brota la obra humana. Violencia y productividad conformadora constituyen

²¹⁶ El concepto del “amor platónico” ha sido sumamente debatido a lo largo de los siglos, sobre todo porque el concepto de *amor*, no es lo mismo que hablar de *Eros* y mucho menos del *Eros* griego de tres o cuatrocientos años antes de Cristo. Fue la tradición judeo cristiana quien propuso a cambio, la culminación de la razón en el matrimonio y la sublimación del deseo en la maternidad orientada a la formación de una familia consanguínea, es decir, biológica.

los cimientos de la transfiguración que ambas deben producir para imprimirle sentido y grandeza al mundo.

La llanura de verdad a la que se refiere Platón en el *Fedro*, queda abierta a la mirada invisible de la razón (λογος), donde la búsqueda del ser, se hace múltiple. Eros locura poética que se extrapola a todos los dominios del Ser, busca lo absoluto, no el sensualismo.²¹⁷

La vida es ella misma un símbolo. La metáfora de Eros nos arroja al tiempo finito del deseo y tiempo de la muerte intrínseca del mismo, en el tiempo abismático de los mortales. Como inspirador del deseo y del amor, por sobre todos los sentimientos de debilidad y odio, Eros prepondera el amor por la verdad y la belleza. Ambos, representan la más grande conquista que un mortal puede alcanzar en su espacio finito.

Como inspiración, Eros representa el anhelo por alcanzar algo que no se tiene. La fecundación, no culmina con la *locura de la inmediatez*. Fecundidad implica condición de *iluminatio*, que sostiene una lucha que alcanza la comunión con lo verdadero, porque su metáfora visual la restringe a su pacificación.

La lucha que des-cubre al ser, es aquella que lo ilumina como encuentro y acontecimiento. Quien ama con el alma, es digno de fecundar lo que brota de sí como lucha que se debate por encontrar la vía de la verdad como descubrimiento de lo encubierto. Lo verdadero busca y encuentra al logos (λογος) porque a través de su recorrido, accede al mundo de las ideas en el plano de la re-memoración (απειρέ), y no en el del olvido, donde se oculta y disfraza el recuerdo de la finitud.

El momento privilegiado de la vida, acepta que la pasión del deseo entre en sí mismo, para engendrarla con las alas de la verdad. Quien logra des-cubrir lo encubierto, permite ver,²¹⁸ porque entra en contacto con el logos de la inmortalidad.

Amar platónicamente, radica en *alumbrar a la belleza con el alma a partir de la visión de un poeta*. Su reflexión proviene de dar contenido al puente entre lo apolíneo y lo dionisiaco, traducido en la forma de un canto a la vida y a la verdad que permitió iluminar el sentido primigenio del horizonte de lo sagrado, en tanto a tiempo y ser.

²¹⁷ V. Trías, p. 34.

²¹⁸ El ver de la verdad en el sentido de *apofansis* deviene en develación de lo ocultado. v. Heidegger, (1927) § 44. b) El fenómeno original de la verdad, p. 240-247.

11.2 Mundo como historia y diálogo

Eros como satisfacción, no se inmortaliza como deseo que desemboca en la carencia de un objeto. La “obra” como “recinto” de los dioses, revela el sentido de lo sagrado como forma de rendir homenaje a la victoria del diálogo con la verdad.

Por sobre la discordia y la inmediatez esclavizante de los seres humanos, la belleza los trasciende porque no está en el plano de su finitud, sino en el acceso que éstos tengan a través de sus obras, para entrar al mundo de las ideas.

El mundo es el plano que atestigua las sendas que los mortales han de seleccionar, para afianzar las bases de su *propuesta civilizatoria como aspiración a permanecer como historia*. Su margen de libertad y su espacio como seres libres (eléutheros), nunca podrá quedar agotado en el dogmatismo de verdades trascendentes, ni mucho menos en la reproducción acrítica de manifestaciones únicas.

Eros persigue a la belleza y ésta será lo que se instaure en la obra a consecuencia de proceso de con-formación y debate (Πίλεμοζ). De develación del mundo que queda plasmado en su forma, como escenario inmortalizado de co-respondencia y representación.

El mundo representa el anhelo de permanencia y reiteración, del deseo infinito por sedimentar la fertilidad de un siempre “poder ser” distinto. Como espacio de la obra humana, su traducción en historia, será la metáfora de un diálogo ininterrumpido del proyecto poetizador, que relata la condición ontológica de los seres humanos.

En este mismo sentido, Heidegger alude a la estructura misma del ser humano como creadora y finita, una vez que es producto de un acto debatiente que actúa en la violencia para irrumpir en la originalidad.

Debido a que esta “violencia” proviene de una relación polémica y dialógica a la vez, no sólo pone en juego la forma en como esta lucha se nutre por la peculiaridad “del saberse a sí mismo un otro”.

También, pone en el camino del diálogo, aquello que desemboca en una manera de “con-formar” o de “atreverse a sujetar al ser” y de asumir las consecuencias que este hecho trae consigo, como una manera de “forzar” un acontecimiento en la violencia y “con-moverse” por igual.

El hombre como creador actúa en la violencia. Avanza en lo no-dicho, irrumpe en lo no-pensado; fuerza el acontecer de lo no sucedido y hace aparecer lo no-visto...

Al atreverse a sujetar el ser, tiene que recorrer el riesgo de los embates del no-ente, de las rupturas, de lo inconstante, de lo desajustado y de los desajustes.²¹⁹

De la misma forma como se representa el juego y la dimensión de lo imaginario, el arte convoca a formar parte de un mismo universo de significación, estructurado desde las bases de con-formación del mismo fenómeno del mundo, a través de la obra.

Todo proyecto poetizador, es un diálogo con la obra. Precisa que cada interlocutor se ponga en camino con la fuerza del ser, para que a la vez éste pueda “atreverse a sujetarlo”. Crear en arte, implica asumir el riesgo de recorrer lo desajustado y los desajustes que la fuerza misma del acontecimiento de la obra trae consigo. Al respecto de este proyecto, Heidegger advierte:

La creación no ocurre a la manera de “vivencias psíquicas” en las que se revuelca el alma del creador, ni menos aún en forma de mezquinos sentimientos de inferioridad; sólo se realiza en la manera del mismo poner-en-obra.

La fuerza sometedora, el ser, se conforma a modo de una obra, como *acontecer histórico*. En cuanto brecha para la manifestación del ser, puesto en obra en el ente, la existencia del hombre histórico es un *incidente*.²²⁰

La metáfora de la lucha heracliteana es una de las dos combatientes que fecundan la unión de sus dos locuras antecedentes: Dionisio que conduce a la dualidad de la vida. Apolo, cuyo puente conduce a la razón que irrumpe como acontecer en el “amor” y la “producción” porque desoculta y accede a la verdad. La unión de Dionisio y Apolo funda el espíritu de un mundo que eleva sus esfuerzos hacia la perfección.

Esa será entonces la tarea de los mortales que luchan por alcanzar su propia libertad... Lo bello, no será nunca un bien pasajero, sino la idea que pretende la inmortalidad, como resultado de la más preciada conquista que pueda pretender un ser humano en Grecia.

Cuando el pensamiento estuvo acompañado de la forma en Grecia, nunca imaginó contradicción posible entre “lo que se es” y “lo que se piensa”. Al profundizar en el pensar como alétheia (ἀλεθεια) mutuamente, apertura y co-pertenencia, se conforman en los dos combatientes de un mismo foro -de fertilidad-, o mejor dicho, de productividad creativa, que permitirá comprender las múltiples formas de auto-iluminación del ser.

²¹⁹ V. Heidegger (1953), *Introducción a la Metafísica*, p. 148.

²²⁰ V. Heidegger (1953), *Introducción a la Metafísica*, op. cit. p. 50.

Sólo así pudo ser posible que los griegos se plantearan como proyecto civilizatorio, apoderarse de la verdad para con-formar, lo que Hegel denomina “la religión del arte”.²²¹ Ser partícipe de esta primera etapa de la verdad como encuentro, es lo que permitió comprender que la nobleza y la virtud que acompaña al saber como sabiduría, fundan la legitimidad de la primera aristocracia que pretende apropiarse del mundo por el pensamiento y la libertad humana. Por esto, atestigua Nietzsche²²²: “los griegos son simples como el genio y por esto son maestros inmortales”.

La búsqueda de la belleza y de la inmortalidad, como puesta en camino de la verdad inspirada por Eros, hizo del pueblo griego el ejemplo de quien va más allá del tiempo finito de sus biografías individuales, para alcanzar la trascendencia de lo pasajero, por la vía de sus obras.

Como reiteración de la actitud filosófica, Eros representa a *poiesis*, en tanto que plasmación poética de la victoria de la verdad y el canto de la humanidad universal que se debate frente a lo particular, lo unilateral y toscos.

La modernidad fue quien le restó importancia productiva al deseo. Haber depuesto la supuesta equivalencia entre “ser y pensar”, por la de “pensar y adecuación del objeto” diferenció la teoría de la práctica y terminó por ocultar el proyecto poetizante de la relación “ontológico existencial” de la propia finitud humana.

11.3 Pólemos: metáfora que permanece

Igual que para sus antiguos interlocutores griegos, el horizonte poetizador al que alude el antiguo maestro de la Universidad de Friburgo, es lo que constituye por excelencia, la vía que permitió desde sus inicios, despejar el punto de partida del pensar mismo. En el curso de verano de 1935, Heidegger asienta:

No porque hasta ahora los hombres no hayan sido lo suficientemente listos, sino porque todas las astucias y agudezas se confundieron antes de propagarse [...].

En tal ponerse en camino, el lenguaje, en tanto conversación del ser en la palabra, se hizo poesía. La lengua es la proto-poesía en la que un pueblo poetiza el ser. Y también a la inversa, con la poesía mayor, gracias a la que un pueblo entra en la historia, se inicia la configuración de su lengua.

Los griegos crearon y entendieron esa poesía a través de Homero. El lenguaje se reveló a su existencia como el ponerse en

²²¹ Hegel, G.W.F. (1807) *Fenomenología del Espíritu*. CC. VII p. 400-401.

²²² Nietzsche, F. (1875) *El culto griego a los dioses*. p. 295.

camino hacia el ser, como configuración que hace patente al ente.²²³

El ponerse en camino de este proyecto poetizador, es lo que para el maestro de la Ontología Fundamental permitió establecer a manera de una conversación del ser en la palabra.

Como visión iluminada por las sendas del proyecto de Eros, lo que se manifestó en esta conversación dialógica, fue la configuración de la lengua griega, asentada como diálogo que interroga por el sentido que prevalece entre la finitud y el devenir. Yace aquí, la primera muestra del ser traducido como obra misma y fundamento del lenguaje histórico en calidad de proto-poesía, o de poesía mayor.

Desde este plano, la vía del pensar, que hace del horizonte de la verdad el tiempo y la palabra traducida en encuentro mismo, sitúa en el proyecto poetizador de la humanidad, la pretensión de la verdad como creación artística, en la que prevalecerá la vigencia y reiteración de la pregunta por nosotros mismos, traducida en obra.

Debido a este proyecto finito y poetizante de los humanos, Heidegger plantea:

La poesía es la instauración del ser con la palabra y es lo permanente lo que instauran los poetas. La existencia es poética.

La poesía (Dichtung) es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún de la mera “expresión” del “alma de la cultura”... La esencia de la poesía es la esencia del lenguaje.²²⁴

Frente a la ausencia del sentido de la pregunta que interroga por el ser, Heidegger reitera nuevamente la necesidad de preguntarnos acerca de la esencia del lenguaje como escenario mismo del preguntar, donde puede volver a replantearse el carácter originario del poetizar como objeto.

De aquí, que en el homenaje que Heidegger hace en reconocimiento de R.M. Rilke, haya dejado comprender que la relevancia del poeta consiste en que mientras “el filósofo dice el Ser, el poeta nombra lo sagrado”.²²⁵ “El poeta, dice cantando la

²²³ La filosofía de los griegos no alcanzó el predominio en Occidente en su forma inicial genuina sino en la de su incipiente final que fue configurado de una manera grandiosa y definitiva por Hegel, quien la concluyó. La historia, cuando es auténtica, no queda anulada al cesar y finar, como ocurre con el animal; la historia sólo parece históricamente, v. Heidegger (1953) p. 156.

²²⁴ Heidegger (1937) *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*, FCE, p. 135-137, México 1994.

²²⁵ V. Heidegger (1943) “Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser”, Trad. Silva Camarena, p. 461, *Anuario de Filosofía*, México 1980.

huella de los dioses huidos. El poeta, dice lo humano en la época de noche del mundo”.²²⁶

El poeta representa el loco donde se funden dos locuras: *la erótica* y *la poética* porque su proyecto es poetizante. Lejos de caer en reduccionismo alguno, el poeta representa el eje de la relación entre obra de arte y creación artística.

Lejos de que el conocimiento por sí mismo, se haya convertido en una meta, la “locura” del poeta, continúa conduciendo a las ideas, a la cercanía del ser, y a la dignidad de la exaltación erótica que pudieron lograr que Grecia, rindiera homenaje y fundamentación al mundo de la justicia, la entrega a la comunidad y a las grandes obras bellas.

Como inspiración de lo que se debate entre la mitad de humano y la mitad divino de Dionisio, Eros adquirió en el proyecto poetizador griego, una doble trascendencia,²²⁷ en la que cada una, implica a la otra:

1. Aquella que conduce al alma, muerte o enajenación hasta la belleza, representa *la vía mística*.
2. Aquella que conduce al alma desde la cumbre de su ascensión al mundo de los hombres, conduce a la ciudad, implica *la vía cívica*.

²²⁶ V. Heidegger (1926) “¿Por qué ser poeta?” en *Sendas Perdidas, (Holzwege)*.

²²⁷ V. Trías, E. *op. cit.*

Capítulo XII

Poiesis, polis y paideia

Mediante su creación, el artista da lugar a que la mentira ocurra en él. La transfiguración de la realidad, es la forma como el arte trasciende y niega lo permanente e imperecedero de toda “verdad” cuando pretende apoyarse en la ilusión de la positividad que frente al caos, se diluye.

La mentira para Nietzsche es “lo otro de la verdad” que comprende que lo “real” no pertenece más a esta etapa del mundo. Mientras lo ilusorio de su vigencia es lo que decayó junto con el plano metafísico de los dioses y las “cosas” atemporales de los objetos que se nos presentan como lo real. La mentira en cambio, nos pide que recordemos que lo humano está arrojado al devenir donde todo perece.

Desde una interpretación poética, la voz de Rilke representa la forma como el artista debe negar su sentido de *permanencia* para devenir en la obra. El artista tiene que recorrerse y destruirse para retornar. Debe “morir” para pro-venir en algo diferente, en *ese* “otro” que al poetizarse en obra, alumbra su vida en medio del devenir caos. Lo fugaz en la novena elegía, es la envidia de lo positivo.

En las elegías que Rilke escribe en 1912 bajo el sol de los acantilados del castillo de Duino y que representan el misterio de la vida humana que se enfrenta a los demonios del *desaliento* y la *duda* que con tanta facilidad se apoderan de nosotros,²²⁸ plantea en las últimas estrofas de la Novena Elegía:

Alaba al ángel del mundo, no el indecible,
ante él no puedes jactarte del esplendor de lo que has sentido;
en el todo del mundo,
donde el más hondo siente, tú eres principiante.
Por eso muéstrale lo simple, lo que,
formado a través de generaciones,
vive como algo nuestro junto a la mano y la mirada.
Dile las cosas. Se quedará atónito,
como tú cuando viste al cordero en Roma o al alfarero en el Nilo.
Muéstrale cuán feliz puede ser una cosa, cuán inocente y nuestra,

²²⁸ Comenta Juan Carvajal en el prólogo de la edición bilingüe publicada en 1995, por la UNAM.

cómo hasta la lamentosa pena cede, pura, a la forma,
sirve como una cosa o muere en una cosa y hacia allá
dichosa escapa al violín.
Ya las cosas que viven de evadirse
comprenden que las alabes, fugaces;
confían en que las salvaremos, nosotros los muy-fugaces.
Desean que las transformemos del todo en el corazón invisible,
ien -oh, infinitamente- en nosotros!
seamos lo que seamos al fin.
Tierra, ¿no es esto lo que quieres: *invisible* resurgir en nosotros?
¿no es tu sueño volverte algún día invisible? ¡Tierra! ¡Invisible!
¿Qué es sino transformación tu orden apremiante?
Tierra, amada, yo quiero.
Oh, créeme, ya no hacen falta
tus primaveras para conquistarme:
una, ah, una sola ya es demasiado para la sangre.
Desde lejos estoy, inefable, inclinado hacia ti.
Siempre tuviste razón, y tu inspiración sagrada
es la amistosa muerte.
Mira: yo vivo. ¿De qué?
Ni la infancia ni el futuro menguan...
Existencia sobreabundante
brota de mi corazón.²²⁹

El acontecer del artista en la obra, es lo que permite que el arte dimensione la jerarquía de lo humano, como *ese* algo que es “más divino que la verdad”. Su dimensión *sagrada* funda la relación ontológica entre “ente” y “ser” porque deviene en espacio la expresión donde el ser se manifiesta.

12.1 “Eros” presencia ausente

Inmortales los mortales,
mortales los inmortales,
viviendo su muerte,
muriendo su vida.

Frente al olvido del ser, la locura erótico-poiética deberá preguntarse el porqué en la época de noche del mundo, los poetas anuncian la diferencia entre el ser y la existencia:

En el crepúsculo del tiempo, se acerca la noche. Los dioses (Hércules, Dionisio y Cristo) han abandonado el mundo.

²²⁹ *Ibid*, p. 80-83.

La noche del mundo representa la experiencia de la huella que han dejado los dioses huidos. Al aparecer la noche que extiende sus tinieblas, no sólo se recuerda a los dioses que huyeron, también al brillo de su divinidad que se ha extinguido.

La edad del mundo, es la edad del alejamiento y de la falta de un dios capaz de reunir a los hombres y a las cosas, en una comunión armónica con la historia del mundo a la luz de la residencia y del habitar humano en él. Como lo plantea Heidegger en sus reflexiones sobre Heráclito:

La vida de los inmortales es la muerte de los mortales. Los dioses aceptan como ofrenda y sacrificio la muerte de los hombres. Pero cuando los humanos viven, la relación se transforma. Ahora corresponde a los humanos vivir la muerte de los dioses, darle horizonte a su partida, a su huella...

Los dioses como aquellos inmortales que no necesitan nada, porque nada les falta en su inmortalidad, precisan de los humanos, porque al ser finitos, deben vivir luchando en medio del correr de su tiempo, porque existen alcanzando el abismo, (*abgrund*).

Esta doble relación ontológica implica una misma moneda con dos caras: La que nos dice que si los humanos existimos es por nuestra relación finita con el ser mismo, que es nuestro propio ser. Tiempo y falta representan el aun de la existencia.

La que nos conduce a comprender que los dioses pueden ser posibles en la eternidad, es porque delimitan e imponen su propia relación con el ser, siendo inmortales como eternos e infinitos. Ambos coinciden en lo mismo. Su relación con el ser permite que la relación esté presente como una *vis primitiva* activa.

En el horizonte de la interpretación heideggeriana, los hombres llegan más rápido al abismo, el rumbo cambia desde éstos. Por la vía del abismo, Rilke llega a poetizar acerca de la indigencia de la época.

Indigente es ese indigente mismo porque se sustrae del dominio esencial al que pertenecen conjuntamente dolor, muerte y amor.

Más aún queda el canto que menciona la tierra, la naturaleza entrega a los seres vivos a la aventura de su deseo, no a su protección.

El fundamento de nuestro ser se arriesga con nosotros mismos. La época sigue siendo indigente, no sólo porque Dios ha muerto, sino porque los mortales apenas conocen y saben lo que de mortal tienen, ya que no han tomado posesión de su esencia.

¿A qué indigencia se refiere Rilke cuando se percata que los seres humanos no han tomado posesión de su propia esencia? La época de la muerte de Dios no es otra que el fin de una manera de pensar y vivir occidental. La cultura universal se diluyó a sí misma porque

se corrompió y a consecuencia, aniquiló toda relación de subordinación a la moral impuesta por aquellos dioses que ella misma glorificó.

¿Desde dónde o qué lugar, la humanidad deberá atravesar las consecuencias de esta penuria?, ¿la guerra?, ¿la indiferencia?, ¿la unilateralidad?

El poeta nos advierte que desde esta misma necesidad de encontrar el carácter del abismo, como consecuencia de nuestra propia finitud, el sentido de la vida no culmina con la muerte, sino que por principio, se debate para reorientar el papel de su culminación por medio de la obra de arte misma.

La manera como la modernidad arrojó al ser humano a vivir y tener que decidir en una relación siempre de carencia y riesgo, renunciando a la subordinación de la divinidad es lo que lo condujo a tener que decidir por sobre todas las cosas, la manera como poder escoger las propias posibilidades de vivir.

En esta doble relación de “vida-muerte”, “muerte-vida”, la conquista que la modernidad trajo consigo, fue que a cambio de asesinar el deseo por lo sagrado, la perfección y la libertad, la sustituyó por la inmediatez, superficialidad y el consumo. *¿En dónde quedó lo sagrado?, ¿cabe suponer que también huyó lo mismo que los dioses?, ¿la humanidad los aniquiló al igual que se condenó a sí misma?*

En la conferencia dedicada a la memoria del 20 Aniversario de la muerte de Rilke, Heidegger plantea:

Los dioses permanecen al pensarlos más cerca de su ausencia, porque partieron de la presencia, como desde antiguo, se llamaba al ser. Porque su presencia se escondió al mismo tiempo, ella misma es ya una ausencia.

En tanto que en el escenario del mundo, los diferentes por principio son iguales y todo hombre o toda mujer que exista o haya existido, trae a cargo su propio ser, el espacio finito de su tiempo, por sobre todas las cosas los hace siempre posibles.

Ser posible implica escoger el tipo de relación con las cosas y con los seres humanos que un mortal esté dispuesto a sostener en el mundo, cuya regla del juego, consiste en protagonizar el sentido mismo de la propia diferencia, para decir de esta modalidad el sentido de la ausencia de la positividad real.

A cambio de las leyes de la naturaleza, lo que el arte y la belleza le aportan al mundo, es una primera relación “con” los otros que son diferentes, y en tanto que distintos aportaron sus obras para mantener vigente la otredad. ¿Pero el arte sigue jugando el

mismo papel que en la antigüedad cuando fomentó un diálogo que permitiera permanecer como historia?

Si fue la obra lo que le imprimió carácter de trascendencia a esta primera beta fundacional de la civilización occidental, ciertamente la historia del arte, relata cuan creativa ha sido la sensibilidad y el talento estético, de quienes apuntaron sus ideas para imaginar las dimensiones de un mundo donde pudiera existir la libertad por excelencia.

Ha sido el impacto de la técnica y el consumo de lo inmediato, quienes han subordinado al arte y a la libertad, como mercancías. Pero ¿lo ha hecho también con el talento que aspira a glorificar el sentido de lo humano?

Reconocemos la jerarquía de Hölderlin cuando afirma que la filosofía del espíritu es por condición “una filosofía estética”: “los hombres sin sentido estético, son los filósofos de la letra porque el sentido estético proviene de nuestra libertad. Es ella quien nos guía a las ideas”.

Debe hacerse evidente de qué carecen aquellos que no entienden ninguna idea y que confiesan con bastante franqueza, que todo les es oscuro tan pronto como va más allá de sus tablas y registros. En su publicación titulada *Proyecto*, el poeta del Ser propone: “*Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea*”.

Hölderlin poematiza la esencia de la poesía dentro de la instauración de un nuevo tiempo: este tiempo representa la época de la carencia y la indigencia ante la ausencia de los dioses que han huido. Tiempo que sólo anuncia la negación de los dioses que vienen. Y por esto, en la *Conciencia Desventurada*²³⁰ afirma Hegel: “¡Dios ha muerto!”.

Para el poeta, la actual es época de penuria cuando ya ni siquiera somos capaces de sentir la ausencia de la época en que Dios falta.

La condición actual, plantea Hölderlin, es el tiempo de la indigencia que emerge como una fe que le hace estar vivo. La fuerza de la carencia representa la fuerza de la libertad que hace que “nosotros, amantes apasionados de la belleza, recuperemos los más originarios fundamentos, como un canto”.

Si Dionisio representa la fuerza del amor que sacralizaba la realidad humana como el anhelo metafísico que se preguntaba por la totalidad del ser, a la vez que nos condenaba, también nos liberó del sufrimiento trágico de vivir la insatisfacción de lo absoluto.

²³⁰ Hegel, Fenomenología del Espíritu. Conciencia desventurada CC, C, I, p. 434.

Ciertamente, con su partida ha hecho cada vez más evidente que: *lo absoluto no pertenece a los mortales*.

El arte, pero sobre todo la poesía tienen la pretensión a permanecer y alcanzar lo absoluto. Por ello, es la vía que nos adentra de la luz, a la oscuridad.

Confunde en su multiplicidad la relación entre lo interior y lo exterior, ya que es fundamento abismático, donde el escenario de lo indecible, soporta la locura de la lucidez. Es a la vez luz y pensamiento de la luz, pensamiento del pensamiento, nada de nuestra nada que al salir al alba, se torna silencio y oscuridad.

Porque en lo incipiente, lo posible se concreta, el poeta no evita el dolor. Desde su abismo, el artista relata cómo el tiempo es indigente, en la época donde la falta de desnudez de la esencia sagrada del dolor, la muerte y el amor, han dejado que los seres humanos debamos permanecer caídos ante la huella de la divinidad, y haber distorsionado el canto de lo sagrado como retorno a las preguntas por nuestra propia esencia.

Sólo aquello que mora en la divinidad, es lo sagrado. Por esto, el arte y el artista relatan lo sagrado que permanece en la aspiración máxima de la humanidad cuando ha dignificado el sentido de la propia libertad.

Heidegger pondera el canto de aquel que dice de la huella de los dioses huidos, ya que quien puede sentir esa huella, cuando aparentemente nunca existió, es el poeta.

La poesía es quien da nombre a los dioses. Toma los signos de su divinidad para transmitirlos a los demás como eco de lo sagrado de aquellos que habitan en la eternidad.

Su éter es el conducto que nos permite acercarnos al límite de su presencia, ya que al traducirla en el relato de su ausencia, nos descubre la morada donde los dioses fueron dioses y por ello privilegiaron su divinidad en un tiempo que ya no es.

Quien poetiza la noche del mundo tiene que cantar entonces la esencia de la poesía. Pero, *¿una poesía que se amolda al destino de la edad del mundo es la oculta esencia de la indigencia de lo indigente de la época?*

Al vivir, expresamos la unión del estado apolíneo y dionisiaco, pero no todos la afirmamos como artistas. El artista afirma su vida negándose a sí mismo por lo que su creación redime la finitud de su existencia en la obra.

Por el camino de la belleza, la poesía recibe su más alta dignidad y vuelve a ser lo que era en un principio: maestra de la humanidad.

El poeta no evita el dolor, aguarda y pasa la noche hasta que la luz del alba acontece. Y como lo no dicho pertenece al mundo de la libertad, mientras el filósofo reflexiona, el poeta reacciona.

Su palabra insustituible conduce al encuentro y la revelación. El poeta va de la luz a la sombra, el filósofo de la sombra a la luz.

La luz que no se confunde con la luz, hace del poema un tiempo puro. Ser y pensar es una comprensión recíproca, copertenencia del lógos, misterio, enigma, ironía... juego.

Lo que nos revela el artista, es la paradoja de la vida misma cuando poetiza de sí, para aspirar a despejar la relación con su más propia posibilidad. Romero de Solís lo refiere como: “El canto donde la libertad y la justicia comparten su escenario con la razón y la imaginación”.

El artista representa la forma más transparente que tenemos de la vida, ya que es ella misma quien funda el principio de las ideas estéticas. No la fundamentación intelectual de la obra en abstracto.

Reoriento una vez más, el sentido de la pregunta, frente al sentido de lo sagrado y el poetizar de la humanidad caída en su finitud: *¿qué es el arte?*, el arte es voluntad y fuerza desde una posibilidad arrojada y desgarrada en la espera del alba de la noche más larga del mundo. La voluntad intempestiva de Nietzsche representa el dolor del dolor. La angustia que angustia y que se traduce en fuerza para afirmar la vida como voluntad de libertad. “Creer” para “no morir” en el mundo, sólo apunta a la locura y a la destrucción.

Cuando la reflexión y la unidad del “ser” con el “concepto” se desvanecen y transitan el paso a “ser” y “existir”, surge el lenguaje metafórico que desenmascara a la identidad de la certeza como una ilusión que no conduce a la verdad, sino al engaño que por morir antes que ver destruida una interpretación.

No obstante, emerge un horizonte: el poeta. Y por él, el pensador y el pensamiento surgen como la poesía del mundo, que a la vez es metáfora y analogía del ser. *La objetividad del lenguaje se logra al poetizar del Ser, en él acontece.*

Porque el ser se instaura en la palabra del poeta, el horizonte más originario y radical es el de la poesía, como una relación de iluminación que es a su vez, luz y también su propio auto-ocultamiento. El ser de nuestra existencia, reside en la aventura que descansa en la voluntad de existir, y por ella adviene el camino que acontece en forma bella o verdadera. Sin embargo,

debido a que la moral ha delimitado el sentido de la verdad de la vida, la culpa exige el cumplimiento de una filosofía trágica.

12.2 El arte dice lo humano

Al caer el alma en el cuerpo, el poema se torna buscador del ser. Con el poeta, el ser llega al tema del poema. Y en consecuencia, Nietzsche afirma que: “No podemos tener más representación del ser, que vivir”.

Vislumbrar el horizonte de lo bello, implica aprender a encontrarlo en el cuerpo que hace de su propio tema, el carácter mismo de lo humano una vez que deja de buscar la complacencia o la mera distracción del ánimo.

El sentido de la vida hecha un poema, revela nuestra aspiración por lo absoluto, por la totalidad.

En el plano de lo sensible, la obra revela la unidad de la razón, la libertad y la espiritualidad. De aquí que *el arte es una pasión que dice de nosotros mismos* y por su conducto, por igual nos liberamos o nos condenamos, una vez que se diluyó la época en la que ambos estaban distanciados.

El ser de lo existente es la voluntad que es en cuanto querer existir. Esa es la manera que tiene la voluntad humana de querer como voluntad de vivir, lanzada al peligro, arriesgándose y poniendo en juego, la integralidad de las propias facultades, para afirmarnos, sólo porque estamos vivos y somos cuerpo interpretantes de nuestras cercanías y lejanías, por encima *de la estricta* proximidad óptica.

Sólo porque habitamos un mundo que aspira a ratificar el sentido de la vida, lo humano se torna tarea y con-formación del mundo. Obra como *lógos*: razón y ser que se abren a la belleza que implica irrumpir en lo no dicho y en lo in-audio.

Al vivir, los humanos nos asemejamos al búho, que es capaz de distinguir la noche del día. Hemos estado tan emparentados con ambos, que no por ausencia de luz, dejamos de ver. Aunque lo oscuro carezca de luz, no deja de estar iluminado.

Pero frente a la distorsión de la presencia de la luz, sólo en la indigencia brota el amor por lo humano y por la libertad que nos alumbramos para existir. En ella más que aprendizaje, hay lucha y violencia contra todo principio de identidad. Nada se mantiene, estático. Todo se disuelve y en consecuencia, lo humano no puede quedar reducido a las cosas, porque ciertamente, el mundo, lo humano... ¡habla!, ¡iríe! y ¡permanece en la obra!

La analogía del hombre con el universo, ilumina la metáfora donde dialogamos con la naturaleza y la patentizamos como destino y retorno al origen. No obstante, su elemento es la disolución misma. Goethe lo expresa de la siguiente manera:

Alma del hombre
Como te pareces al agua
Destino del hombre
Como te pareces al viento
(Canción del Espíritu)

La capacidad que tenemos de transfigurar y darle “mundo” a las cosas, es lo que nos permite diferenciarnos de ellas, en cuanto que les damos un sentido que se torna habitual. No obstante, junto con ellas, nuestro “habitar” alumbra una forma en que nuestro ser se anuncia y se pone en juego en cada uno de nosotros, a partir de nuestra propia apertura a des-ocultación de espacios resguardados para nosotros mismos. De ahí, que nuestra estructura es creativa *por excelencia*, y por ello afirmarla radica en que hagamos de esta estructura, un esfuerzo hacia lo in-audito o lo in-nombrado que nos permite tener la experiencia de ella por encima del tiempo finito o el de los instantes.

Ser artista, no implica ser creativo de la misma forma como la ciencia lo prevé. La creación no es una manera más de resolver problemas, sino en su caso, de formular interrogaciones, de asistir a la búsqueda de estas interrogantes como encuentro de un diálogo, donde queda relatada la idea estética que manifiesta el más humilde anhelo hacia lo absoluto. *Retornando a la pregunta por lo bello, vislumbramos un nuevo horizonte.*

Lejos de asemejarse a lo bonito, lo bello representa la unidad de lo sensible con lo “en sí” y “por sí”, espiritual. Todo lo que se juega en medio del desocultamiento y la auto-ocultación es un tipo de relación que acontece como belleza.

Desde este nivel, lo bello no está ni en la estructura humana, ni en la obra, sino en la relación que ambos tienen con el ser, en un mundo que es el nuestro y que, en consecuencia, responde a la misma estructura finita que tenemos.

En ello reside que la vivencia como experiencia y recreación estética no sólo son recepción psicofisiológica o agrado circunstancial.

Nuestra relación con el arte, revela la totalidad como pasión que salva. A la vez que nos libera, nos condena. Lo mismo que ata, nos extravía. El arte representa el límite hacia lo absoluto porque a sabiendas de que los humanos no podemos rebasarlo, al menos intentamos representarlo como los límites de la verdad en la obra.

Desde el plano de la intuición, lo sensible nos abisma en la unidad de la razón que no logra quedar sometida a los límites de la reflexividad. Por el contrario, en el arte se proyecta el camino de la libertad y la espiritualidad que acontece como el fenómeno de la belleza y no, de la moral o la ética.

Mediante la manifestación artística, cualquiera que ella sea, se pone en juego lo más originario de nosotros mismos que nos anuncia que a la vez que formamos parte de nuestra cultura y de los orígenes que se abocaron a darle forma y significación a lo sagrado de otra época, estamos condenados a ser libres. Glorificar la conquista de la inmortalidad del talento humano, por sobre la insipiente de las cosas pasajeras, es vocación de los mortales, no de cosas ni dioses.

Las obras que han quedado instauradas en el mito que adviene y regresa como compañero poético, son las que insisten en anunciarnos que nosotros mismos, tenemos en juego nuestro propio ser. Lejos de ser una cosa, lo humano no corresponde a la claridad del alba, más bien, se emparenta con la luz de la eternidad.

En su insaciable fe por la poesía, Rilke planteó que estas confusiones no representan más que fantasmas que impiden avanzar en lo más propio. A continuación se relatan fragmentos de lo que después constituirían sus cartas a un joven poeta.

Solo quien esté hecho a todo, quien no excluya nada, ni aun lo más enigmático, vivirá como algo vivo la relación con otro, y conformará él mismo su propia existencia a fondo [...].

Estamos puestos en la vida como en el elemento a que somos más afines, y hemos llegado a ser, por una milenaria acomodación, tan semejantes a esta vida que, cuando nos estamos quietos, apenas se nos puede distinguir de lo que nos rodea, por un feliz mimetismo.

No tenemos ninguna razón para desconfiar de nuestro mundo, pues no está contra nosotros.

Si tiene espantos, son nuestros espantos; si tiene abismos, esos abismos nos pertenecen; si hay peligros, debemos intentar amarlos.

Y si orientamos nuestra vida solamente según ese principio que nos aconseja que nos mantengamos siempre en lo difícil, entonces lo que ahora se nos aparece todavía como lo más extraño, será lo más familiar y fiel nuestro [...].

Quizá todos los dragones de nuestra vida son princesas que esperan sólo eso, vernos una vez hermosos y valientes. Quizá todo

lo pantanoso, en su más profunda base, es lo inerme, lo que quiere auxilio de nosotros.²³¹

La metáfora de Eros nos conduce a explicarnos la inmortalidad a partir del dios aburrido que Heráclito ya planteaba en el fragmento: *la eternidad es un niño que juega a las tablas; de un niño es el poder real*. Sin embargo, en el siguiente fragmento Heráclito advierte:

Una misma cosa en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, lo uno.

En medio y por ocasión de la lucha entre Dionisio y Apolo, los dos “combatientes eternos” retornan y sostienen la obra de arte como un mundo en sí mismo. Este universo dialógico que existe con la insipiente y la fortaleza de “con-vocarnos” a la vez para descubrir nuestra relación con el nosotros mismo, y para ponernos en juego a partir de ese otro que nos conduce a abrir un horizonte de interrogaciones, donde lo que emerge sea justamente el acontecimiento de su belleza, no la verdad del crítico de arte ni el valor adquisitivo de una forma. En este encuentro todo puede suceder. *El juego*, afirma Nietzsche, *es la infantilidad de Dios*.

²³¹ V. Rilke, R. M., *op. cit.*, p. 84-85.

Referencias

- Abbagnano (1961). *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica. 1982.
- Aristóteles (384/3 a 322 a.de C.)
(1495 1a. ed.) *Ética Nicomaquea y La Política*, México, (A. Gómez Robledo, Trad. e Introducción) Ed. Porrúa, S.A. Colección Sepan Cuantos..., 8a. edición, No. 70, 1979.
Los Tres Tratados de la Ética (A Nicómaco, La Gran Moral, Moral a Eudemo) y El Tratado del Alma (De Anima) (Patricio de Azcárate, Trad.), Buenos Aires, El Ateneo, Colección Clásicos Inolvidables, 1950.
Metafísica, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 399, Colección Austral, Décima Edición, 1981.
El Arte Poética, Madrid, Espasa-Calpe S.A., Colección Austral.
- Arnheim, Rudolf (1962). *Art and Visual Perception*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966.
(1969). *Visual Thinking*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
(1986). *Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte (New Essays on the Psychology of Art)* (M. Cándor Orduña, Trad.) Madrid, Alianza, Ed. 1989.
- Bachelard, G. (1932). *La Intuición del Instante*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica No. 435, México, 1986.
(1942). *L'eau et les Reves: Essai sur l'imagination de la matiere*, Paris, Librairie José Corti.
(1943). *L'air et les Songes: Essai sur l'imagination du Mouvement*, Paris, Librairie José Corti.
- Barkty, S.L. (1969). "Heidegger's Philosophy of Art" en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 9, No. 4.
- Barthes, Roland, (1977). *La muerte del Autor*.
- Basch, V. (s/f). *L'Esthétique Nouvelle et la science de l'art (carta al Sr. Director de L'Esprit Nouveau)* en Espinosa, Elia, (1986) *L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico*, Documentos, México, UNAM, Cuadernos de historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Bataille, George (1973). *Teoría de la Religión, (Théorie de la religion)*, Madrid, Taurus, 1991.
- Baudelaire, Charles (s/f). *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Grund, S.A., La Bibliotheque Précieuse.
- Baumgarten (1750). *Aesthetica* en García Morente *La Estética de Kant en Kant, Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)*,

- (Manuel G. Morente, Trad.), México Ed. Nacional, Tomo I, 1973.
- Bayo Margalef, J. (1987). *Percepción, Desarrollo Cognoscitivo y Artes Visuales*, Barcelona España, Anthropos, Serie Autores, Textos y Temas de Psicología No. 5, 1987.
- Beguín, Albert (1978). *El Alma Romántica y el Sueño*, México, FCE.
- Berger & Luckmann (1966). *La Construcción Social de la Realidad (The Social Construction of Reality)* Harmondsworth, U.K., Penguin, (Silvia Zuleta, Trad.), Buenos Aires. Amorrortu, 1968, octava reimpresión, 1986.
- Berger, R. (1972). *Arte y Comunicación*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.A., 1976.
- Bergman, E. (1911). *Die Begründung der Deutschen Aesthetic durch Alex, Gottlieb Baumgartend und Georg Friedrich Meier* en García Morente, *La Estética de Kant*, Introducción a la traducción en español, a la Crítica del Juicio, México, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1997.
- Berlyne, D.E. (1958). "The Influence of Complexity and Change in Visual Figures on Orienting Responses". *Journal of Experimental Psychology*, No. 55, p. 289-296.
- (1971). *Aesthetics and Psychobiology*, New York: Appleton-Century-Crofts, Century Psychological Series.
- Bernard, Y. (1974-75). "Mémoire et organisation du savoir en matière de peinture", en *Bulletin de Psychologie*, 28, 1-6, p. 206-212.
- Blondel, Eric (1986). *Nietzsche: Le Corps et la Culture*, (Philosophie d'aujourd'hui), Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Boburg, F. (1996). *Encarnación y Fenómeno: La Ontología de Merleau-Ponty*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- (1996). *Encarnación y Fenómeno*, México, UIA.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction (La Distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto)*, (Ma. del Carmen Ruiz de Elvira, Trad. al cast.), Madrid, España, Altea, Taurus Alfaguara, S.A. Serie Mayor Ensayistas-259, 1988.
- Bréhier, Emile (1964). *Histoire de la Philosophie III/XIXe-XXe Siècles*, Paris, Quadrige PUF/Presses Universitaires de France, 5a. edition, 1991.
- Bronowski, J. (1981). *Los Orígenes del Conocimiento y la Imaginación*, Barcelona, Ed. Gedisa.
- Bruner, J., Olver, R., Greenfield, P. et al. (1966). *Studies in Cognitive Growth*, Nueva York, Wiley, 1980.
- Bruner, J. (1986). *Realidad Mental y Mundos Posibles: Los Actos de la Imaginación que dan Sentido a la Experiencia (Actual Minds, Possible Worlds)*, Harvard: Harvard University Press, Barcelona, España, Ed. Gedisa, (1988).
- Bruner, J. & Haste, H. (compiladores) (1987). *La Elaboración del Sentido: La Construcción del Mundo por el Niño (Making Sense. The Child's Construction of the World)*, (Catalina Ginard, Trad.)

- Barcelona España, Ediciones Paidós, Serie “Cognición y Desarrollo Humano” No. 19, 1990.
- Burt, C. (1940). *The Factors of the Mind*, Londres, University Collection Press.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution Imaginaire de la Société, (La Institución Imaginaria de la Sociedad)* Vol 2: *L'imaginaire social et l'institution (Lo Imaginario Social y la Institución)* 1a. ed., (Marco-Aurelio Galmarini, Trad.), Barcelona, España, Tusquets 34, 1989.
- Cohen, H. (1989). *Kants Begründung der Aesthetic*, Berlin en Kant, *Crítica del Juicio*, 3a. reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral, 1977.
- Copleston, F. (1978). *Historia de la Filosofía*, Vol. 7: *De Fichte a Nietzsche*, México, Ariel, Ed., (Ana Doménech, Trad.), 1983.
- (1975). *Historia de la Filosofía*, Vol. 9: *De Maine de Biran a Sartre*. (Juan Manuel García de la Mora, Trad.), México, Ariel, 1a. reimpresión, 1983. Vol. 9.
- Cross, Elsa (1985). *La Realidad Transfigurada*, México, UNAM.
- Da Vinci, Leonardo (1652-1716). *Tratado de la Pintura*, (Javier Farias, Trad.), Buenos Aires, Editorial Schapire S.R.L., 1958.
- Aforismos* (E. García de Zúñiga, Traducción, selección y prólogo), Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1943.
- Descartes, R. (1637). *Discurso del Método* (Rovira Armengol, Trad.) Buenos Aires, 7a. ed. Ed. Losada, S.A., 1971.
- (1637-1641). *Discurso del Método y Meditaciones Metafísicas*, (Manuel García Morente, Trad.), México, Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral No. 6, 1978, 14a. ed.
- Derrida (1987). *Heidegger et la Question: De L'esprit et autres essais*, Champs, Flammarion 235, Paris, 1990.
- Detienne, Marcel (1982). *La Muerte de Dionisio*, Ed. Taurus, Madrid.
- Dewar, H. (1938). “A Comparison of Tests of Artistic Appreciation”, U.K., *British Journal of Educational Psychology*, 8, p. 29-49.
- Díaz de la Serna (1975). “La Poietiké o el arte de inventar el mundo” en *Estudios*, p. 33-45, México, ITAM.
- Dufrenne, M. (s/f) “Phénoménologie de l'expérience esthétique” en Osborne Harold, *Estética*, México, FCE. 1976.
- Dreyfus, Hubert (1991). *Ser-en-el-Mundo Comentarios a la división I de Ser y Tiempo y el Heidegger Tardío, (Being-in-the-World)* Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 1996.
- Durand, Gilbert (1981). *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario, (Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire)*, Taurus.
- Eurípides (s/f). *Las Bacantes en Cuatro Tragedias y un Drama Satírico*, Madrid, Akal, 1990.
- Espinosa, Elia (1986). *L'Esprit Nouveau: Una estética Moral Purista y un Materialismo Romántico*, México, UNAM, Cuadernos de Historia del Arte No. 27, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

- Eysenck, H.J. (1940). "The General Factor in Aesthetic Judgment", U.K., *British Journal of Psychology*, 31 p. 94-102.
- (1941). "Type Factors in Aesthetic Judgment", U.K., *British Journal of Psychology*, 31, p. 262-270.
- Fechner, G.Th. (1871). "Zur Experimentalen Aesthetik. Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften" XIV, Leipzig, Hirzel en Francès, R. (1979) *Psicología del Arte y de la Estética*, Madrid, Akal Ed. Colección Arte y Estética, 1985.
- (1876). "Vorschule der Aesthetik", Leipzig, Breitkopt & Härtel en Francès, R. (1979) *Psicología del Arte y de la Estética*, Madrid, Akal Ed. Colección Arte y Estética, 1985.
- (1889). "Elemente der Psychophysik". Leipzig: Breitkopf & Härtel en Francès, R. (1979) *Psicología del Arte y de la Estética*, Madrid, Akal Ed. Colección Arte y Estética, 1985.
- (1918). "The Dayview as Against the Nightview" (Die Tagesansicht der Nachtansicht), Berlin, Deutsche Bibliothek en Francès, R. (1979). *Psicología del Arte y de la Estética*, Madrid, Akal Ed. Colección Arte y Estética, 1985.
- Feldman, C. (1983). *Epistemology and Ontology in Current Psychological Theory*, Conferencia en la American Psychological Association (APA), California, septiembre de 1983.
- Fernández Ch. P. (1994). *La Psicología Colectiva un Fin de Siglo más Tarde*, Colombia, Anthropos.
- Fichte (1794). *La Doctrina de la Ciencia (Fichtes Werke)* Madrid, El Liberal, 1913.
- (1834/35 y 1845/46). "Fundamento de la Teoría Total de la Ciencia" (Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre) en Johann Gottlieb, Berlin, Walter de Gruyter & Co., (reprod. de las ediciones de 1834/35 y 1845/46), 1971 citado en Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. 7, México, Ariel, 1983.
- Fink, Eugen (1957). *Oasis de la Felicidad: Pensamientos para una Ontología del Juego*, México, Centro de Estudios Filosóficos, (Elsa C. Frost, Trad. al cast.) cuaderno No. 23, UNAM, 1966.
- (1960). *Le Jeu comme Symbole du Monde*, Paris (trad. al française par H. Hildenbrand et A. Lindenberg) Les editions de Minuit, Arguments 29, 1966.
- (1966). *La Filosofía de Nietzsche*, España, Alianza Universidad Ed., 1986.
- Fontan Jubero, P. (1985). *Los Existencialismos: Claves para su Comprensión*, Barcelona, Editorial Cincel, No. 28.
- Forgus, R. H. (1966). *Percepción: Proceso Básico en el Desarrollo Cognoscitivo (Perception: The Basic Process in Cognitive Development)* (Edgar Galindo, Trad.), México: CNEIP, Ed. Trillas Biblioteca Técnica de Psicología, 1979.
- Foster, Hall et al. (1985). *La Posmodernidad*, Barcelona, Ed. Taurus.
- Francès, R. (1966). "Variations Génétiques et différentielles des critères du jugement Pictorial". *Sciences de l'Art* 3, Paris, p. 119-1135.

- (1979). *Psicología del Arte y de la Estética*, Presses Universitaires de France, (Ana Ma. Guash, Trad.), Madrid, Akal Ed. Colección Arte y Estética, 1985.
- Fromm, Erich (1966). *Marx y su Concepto de Hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H.G. (1960). *Verdad y Método: Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*, (*Wahrheit und Methode*) Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.
- Gaos, José (1951). *Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger*, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía. 1a. reimpresión, 1977.
(1951). *Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger*, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía. 2a. reimpresión, 1986.
- García Morente (1977). “La Estética de Kant” (1790). *Crítica del Juicio (Kritik der Urteilkraft)*, 3a. Reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral, 1977.
- Gergen, K.J. (1974). “Social Psychology as History”. En L.H. Strickland, F.E. Aboud & K. Gergen: *Social Psychology in Transition* p. 309-320
(1985). “The Social Constructionist Movement” en *Modern Psychology. American Psychologist*, 40, 3, 266-275.
- Gibson, J.J. (1950). *La Percepción del Mundo Visual (The Perception of the Visual World)*, Boston, Houghton Mifflin Company, (Enrique L. Revol, Trad.), en B. Aires, Argentina, Infinito, 1974.
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of Art*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1969.
- Gombrich, E.H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series XXXV, No. 5, Princeton University Press.
(1965). “Visual Discovery through Art” en *Arts Magazine*, nov. 1965 en Hogg J. et al. “Psychology and the Visual Arts”, Hardmonsworth, Middlesex, England, Penguin Books, Ltd (1a. ed.) (Justo G. Meramendi, Trad. en castellano), en *Psicología y Artes Visuales*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1975.
- Gombrich, E.H., Hochberg, J & Black M. (1972). *Arte, Percepción y Realidad*, Barcelona, Paidós, 1973.
- Gómez Robledo, A. (1974). *Platón: Los seis Grandes Temas de la Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Graves, Robert (1987). *Los Mitos Griegos*, Tomo I y II, México, Ed. Alianza, 1996.
- Guerra, Ricardo (1996). *Filosofía y Fin de Siglo*, México, UNAM, UAEM, CIDHEM.
(1984-91). *Seminario de Ontología: Kant, Hegel y Nietzsche*. Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM.
(1989-99). *Seminario de Filosofía Contemporánea: Heidegger* Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM.

- Haftmann, Werner (1960). *Painting in Twentieth Century*, Nueva York, Praeger.
- Hebb, D.O. (1963). *Semi-Autonomous Process: Its Nature and Nurture*. *American Psychologist*, 1963, 18, p. 335-348.
- Hegel, G.W.F. (1807). *Fenomenología del Espíritu*, (*Phänomenologie des Geistes*), (Traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, México), México, Fondo de Cultura Económica, 3era. reimpresión. 1973.
- (1842). *Estética 1: Introducción (Vorlesungen über die Aesthetik: Einleitung in die Aesthetik)*, (Alfredo Llanos, Trad. estudio y prólogos), Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.
- (1842). *Estética 2: La Idea de lo Bello Artístico o lo Ideal (Vorlesungen über die Aesthetik: Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal)*, (Alfredo Llanos, Trad. estudio y prólogos), Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- (1974). *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas: 1.- Lógica (Wissenschaft der Logik, 1821) 2.- Filosofía de la Naturaleza (Grundlinien der Philosophie des Rechts o des Naturecht und Stadt, wissenschaft in Grundrisse, 1821) 3.- Filosofía del Espíritu (Gesch de Philosophie 1802-1803)* (Eduardo Ovejero y Maury, Trad.) México, Juan Pablos Editor, S.A., 1974.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo (Sein und Zeit)*, México, Fondo de Cultura Económica, (José Gaos, Trad.), 1a. edición 1961 y 7a. reimpresión, 1997.
- (1929). *Kant y el Problema de la Metafísica (Kant und das Problema der Metaphysik)*, cursos de invierno de 1925-26 en Friburgo, del 28 en Riga y el 29 en Davos, (Gred Ibseher Roth y E.C. Frost, Trad. al cast.) México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1933-1966). *Ecrits Politiques, supervisión del Dr. Hermann Heidegger, Freiburg i. Br et Vittorio Klostermann GmbH, Francfort-sur-le Main* (Présentation, traduction et notes par François Fédiér et Traduction par Jean Launay du texte Martin Heidegger Interrogé par Der Spiegel) Paris, Gallimard: Bibliothèque de Philosophie, 1995.
- (1935-36). "El origen de la Obra de Arte" (Der Ursprung des Kunstwerkes) en *Sendas Perdidas* Buenos Aires Argentina, Ed. Losada, 1960, 1a. impresión.
- (1936-37). *Nietzsche* Vol. I, Paris, (Pierre Klossowski, Trad.) Ed. Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1971.
- (s/f). "Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo" (Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs) en Rodríguez Montero, México, UAP, 1997.
- (1943). "Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser", (*Nachwort*), Epílogo a *¿Qué es Metafísica? Ser, Verdad y Fundamento y Otros Ensayos*: Introducción de Enzo Paci (Xavier Zubiriri, Trad.), Buenos Aires, Argentina, Ediciones Siglo Veinte, 1986.

- (1943). "Epílogo: Sobre la Metafísica y la Verdad del Ser (Nachwort)" agregado a su conferencia de 1929 en la Universidad de Friburgo "¿Qué es Metafísica?", (J.M. Silva Camarena, Trad.) en *Teoría México*, Anuario de Filosofía, 1980.
- (1943). "Introducción y Epílogo" (Nachwort) a "¿Qué es Metafísica?" (Was ist Metaphysik), (Eduardo García Belsunce, Trad. al cast.), en *Espacios 10*, año IV, México, 1987.
- (1944). "Hölderlin y la Esencia de la Poesía", (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung) Colombia, Ed. Anthropos, 1994.
- (1944). "Hölderlin y la Esencia de la Poesía" en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires Argentina, Ed. Losada, 1960, 1a. impresión,
- (1953). *Introducción a la Metafísica (Einführung in die Metaphysik)* Curso de Verano de 1935. Barcelona, España, Gedisa Editorial, (Angela Ackermann Pilarí, Trad.), 2a. ed., 1995.
- (1957). *Identidad y Diferencia (Identität und Differenz)* España, Ed. Anthropos, 1988.
- (1958). *Arte y Poesía*, (Samuel Ramos, Trad.) México, FCE, 4a. reimpresión, 1985.
- (1959). *De Camino al Habla (Unterwegs zur Sprache)* (Yves Zimmermann, Trad. al cast.) Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 45, No. 1 -odós-, 1987.
- (1936-40). "La Muerte de Dios" (Gott is tot) en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, (José Rovira Armengol, Trad.) Argentina, Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión, p. 175-223.
- (1936). "Para qué ser Poeta" (Conferencia dictada en diciembre de 1926 en memoria de Rilke, R.M. en su 20º aniversario luctuoso) en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, (José Rovira Armengol, Trad.) Argentina, Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión. p. 224-268.
- (1960). *Sendas Perdidas (Holzwege)* Buenos Aires (José Rovira Armengol, Trad.) Ed. Lozada: Biblioteca Filosófica, 1a. reimpresión.
- (1961). *Nietzsche*, Vol. I, II, (Pierre Klossowski, Trad.) Paris, Gallimard: nrf, Bibliothèque de philosophie, 1971.
- (1962). *Qu'est-ce qu'une chose? (Die Frage Nach dem Ding)* (Trad. par Jean Reboul et Jacques Taminiaux), Paris, Gallimard tel 139, 1971.
- (1966-67). *Heráclito (Heraklit Seminar Wintersemester 1966-67)*, Seminario de invierno impartido por Martin Heidegger & Eugen Fink, Barcelona, España, Ed. Ariel, Filosofía, (Jacobo Muñoz y Salvador Mas, Trad.), 1986.
- (1971). *Schelling y la Libertad Humana (Schellings Abhandlung Über das Wesen der menschlichen Freiheit 1809)* Venezuela, (Alberto Rosales, Trad. notas y epílogo) Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1985.
- (1975). *Les Problèmes Fundamentaux de la Phénoménologie (Die Grundprobleme der Phänomenologie)* Curso del semestre de

- verano del 1927 en Marburgo. Publicación supervisada por Friedrich-W. von Herrmann, (Jean-François Courtine, Trad. del alemán), Paris, Gallimard, 1985.
- (1979). *Serenidad (Gelassenheit)* Barcelona, Ediciones del Serbal Guitard, 45., 1989.
- (1980). *Hegel: Fenomenología del Espíritu (Hegel's Phenomenologie des Geistes)* Curso del Semestre de invierno Friburgo, 1930-31 (Manuel A. Vázquez y Klaus Wredhe, Trad. y notas) Madrid, Alianza Universidad, 1992.
- (1984). *Caminos del Bosque (Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege)*, (Helena Cortés y Arturo Leyte, Trad.), 1a. Madrid, ed. Alianza Universidad, 1a. ed. en "Ensayo" Filosofía y Pensamiento, el libro universitario, Alianza Editorial, 1998.
- (1995). *Estudios sobre Mística Medieval Phänomenologie des religiösen Lebens: "Augustinus und der Neolattonismus" "Die philosophischen Grundlagen der mittelalterlichen Mystik"* México, Ediciones Siruela, S.A. y Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 1997.
- Helmholtz, H.L.F. (1867). *Physiologie Optique*, Paris, Victor Masson.
- Heráclito de Éfeso (c.500 a.C.) *Fragmentos 1-97*, (José Gaos, Trad.) en Martínez José Luis, *El Mundo Antiguo: Grecia, México, Panorama Cultural*, SEP, 1976, Tomo II, p. 241-251
(s/f: S V A.C.) *Fragmentos Filosóficos de Heráclito* en (1944) *Los Presocráticos*, (J. D. García Baca, Trad.), México, FCE, Colección Popular No. 177, 6a. reimpresión, p.239-254.
- Herrera, Maria (1986-88). *Seminario de Filosofía y Literatura*, México, posgrado de Filosofía de la UNAM.
- Hyppolite, Jean (1946). *Estructura y Génesis de la Fenomenología del Espíritu*, Barcelona, Ed. Península, 1989.
- Hockett, Ch. (1977). *The View from Language: Selected Essays*, Athens, Georgia, University of Georgia Press.
- Hölderlin (1822). *Ensayos* Madrid, Ed. Hiperión, 1976, 4a. edición, 1997.
(1795-96). "Proyecto", v. *Ensayos*. Madrid, Ed. Hiperión, 4a. edición, 1976.
(1828-30). *Hiperión: Versiones Previas*, España, Ed. de Anacleto Ferrer, Libros Hiperión 110, 1989.
- Huidobro, V. (s/f). "La Création Pure" en Carlos Montemayor, "La nueva Creación de Vicente Huidobro", (apuntes) México, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVIII, Nos. 4 y 5 de dic. de 1973 y enero de 1974.
- Huizinga, Johan (1954). *Homo Ludens, (Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel)* (Eugenio Imaz, Trad.), Madrid, Alianza Emecé Editores, Libro de Bolsillo, Sección Humanidades, 1a. reimpresión, 1984.
- Hume, D. (1740). *Tratado de la Naturaleza Humana: Ensayo para Introducir el Método del Razonamiento Humano en los Asuntos Morales, (Traité de la Nature Humaine)*. (Vicente Viqueira,

- Trad.), México, Ed. Porrúa, Colección Sepan Cuantos..., No. 236, 1977.
- Jaeger, Werner (1957). *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica, 5a. reimpresión, 1980.
- Jankélévitch, Vladimir (1963). *Aventuras de lo Serio*. España, Editions Montaigne, Ed. Taurus, 1989.
- Jaspers, Karl (s/f). *Zur Bestimmung der Philosophie* en Rodríguez Montero (1997). *Prolegómenos a la Historia del Concepto Tiempo*, UAP. 1997.
- Jones, H.M. Huw Morris Jones (1962). "The Language of Feelings" en *The British Journal of Aesthetics*, U.K.
- Jünger, E. & Heidegger, M. (1994) *Acerca del Nihilismo: Junger: Sobre la Línea (Über die Linie) y Heidegger M. Hacia la Pregunta del ser (Zur Seinsfrage)*, Barcelona, (José L. Molinuevo, Trad.), Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad de Barcelona, Pensamiento Contemporáneo No. 48. 1994.
- Kant (1781). *Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)*, (Manuel G. Morente, Trad.), México Ed. Nacional, Tomo I, 1973.
- (1781). *Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft)* (Manuel Fernández Núñez, Trad.), y *Prolegomenos a toda Metafísica Futura*, (José López y López, Trad.), Buenos Aires, El Ateneo, Colección Clásicos Inolvidables, 1950.
- (1785). *Metafísica de las Costumbres (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten)* Análisis Introductorio de Francisco Larroyo, México, Ed. Porrúa, S.A. Colección Sepan Cuantos..., 1980.
- (1788). *Crítica de la Razón Práctica (Kritik der Praktischen Vernunft)* Análisis Introductorio de Francisco Larroyo, México, Ed. Porrúa, S.A. Colección Sepan Cuantos..., 1980.
- (1790) *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*, (José Luis Zalabardo, Trad.) La Balsa de la medusa, Visor. 1987.
- (1790). *Crítica del Juicio (Kritik der Urteilskraft)*, 3a. Reimpresión, México, Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral, 1977.
- Knapp, R.H. & Wulff, A. (1963). *Preferences for Abstract and Representational Art. Journal of Social Psychology*, 60, p. 255-262.
- Koffka, Kurt (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt Brace.
- Kogan, J. (1986). *Filosofía de la Imaginación: Función de la Imaginación en el Arte, la Religión y la Filosofía*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Paidós Studio/Básica.
- Köhler, Wolfgang (1929). *Psicología de la Configuración (Gestalt Psychology)*, Nueva York, Liveright Publishing Co. (Alfredo Guerra Miralles, Trad. al cast.) en Madrid, Morata, 1967.
- Kojève, A. (s/f). *La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1975.
- Krauze, Rosa (1986-87). *Seminario de Teoría de la Imaginación en el*

- posgrado de Filosofía de la UNAM.
- Lallemand, J. (1920). *El Método y la Definición de la Estética*, en *L'Esprit Nouveau*, Francia, No. 3, diciembre 1920.
- Langer, S.K. (1942). *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958.
(1953). *Sentimiento y Forma*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1967.
- Laplantine, François (1977). *Las Tres Voces de la Imaginación: Mesianismo, la Religión y la Filosofía*, Buenos Aires, Paidós.
- Lapoujade, M.N. (1988) *Filosofía de la Imaginación*, México, Siglo XXI Editores.
- Le Corbusier (1953). *El modulator: Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Buenos Aires, Ed. Poseidón.
(1963). "La arquitectura y las Artes" en la *Situación Actual de las Artes Visuales*, B. Aires, Ed. 3, (Cuadernos del Taller No. 18, serie El Problema de la Visión).
(1964). *Hacia una Arquitectura*, Buenos Aires, Ed. Poseidón.
- Lipps, Th. (1906). *Aesthetik: Psychologie des Schönen in der Kunst*, Parte II, Hamburgo, Voss en Arnheim, R. (1986) *Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte (New Essays on the Psychology of Art)* (M. Cándor Orduña, Trad.) Madrid, Alianza, Ed. 1989.
- Lledo, Emilio (1961). *El Concepto de Poiésis en la Filosofía Griega* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto León Vives de Filosofía) en Gil Luis, *Los Antiguos y la Inspiración Poética*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1966.
- Malrieu (1971). *La Construcción de lo Imaginario, (La construction de L'imaginaire)* Madrid, Ed. Guadarrama.
- Margolis Joseph (1965). *The Language of Art and Art Criticism*, (s/e) en Osborne (1972). *Estética*, México, FCE. Breviarios No. 268. 1976.
- Maristany, J. (1987). *Sartre, El Círculo Imaginario: Ontología Irreal de la Imagen*, Barcelona, Anthropos: Autores, textos y temas de Filosofía, No. 9
- Martínez, José Luis (1976). *El Mundo Antiguo*, II: Grecia, México, SEP, Panorama Cultural.
- Marx (1844). "Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844" (*Die Frühschriften*) en Fromm Erich (1966) *Marx y su Concepto de Hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.
(1867) *El Capital: Crítica de Economía Política*, (Das Capital) (Wenceslao Roces, Trad.) México, F.C.E. Tomo I, 1946.
- Mead, G.H. (1927, 1934 póstumo). *Espíritu, Persona y Sociedad desde el punto de vista del conductismo social*. Nuevos Aires, Paidós, 1972.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la Percepción (Phénoménologie de la Perception)* (Jem Cabanes, Trad. al cast.) Barcelona, Ed. Península, 4a. Edición, 1997.
- Montero Moliner, F. (1987). *Regreso a la Fenomenología*, Barcelona, Ed. Anthropos, España, 1987.

- Mota, G. (2006). (coord.). Educación Cívica y Ciudadana. Una perspectiva Global. México, Santillana.
- Morales, Edgar (2000). *Dionisio: Del éxtasis a la anomia*, ponencia para el Centenario Luctuoso de Nietzsche, México, Facultad Filosofía y Letras, UNAM, 2000.
- Neisser, U. (1963) "The Multiplicity of Thought". U.K., *British Journal of Psychology*, Vol. 54.
- (1976). *Procesos Cognitivos y Realidad (Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology)*, San Francisco, W.H. Freeman and Co. (Manuel Ato García, Trad. al cast.), Madrid: Marova, 1981.
- Nietzsche, F. (1872). *El Nacimiento de la Tragedia a partir del Espíritu de la Música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*. (Andrés Sánchez Pascual, Trad.), Madrid, Alianza Ed., 1974.
- (1875). *El Culto Griego a los dioses: Cómo se Llega a Ser Filólogo*, Alderabán, Madrid, ed. Sánchez Meca D, 1999.
- (s/f). *El Ocaso de los Ídolos: Los Cuatro Grandes Errores*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- (1878-79). *Humano Demasiado Humano, (Menschliches, Allzumenschliches)* (Pablo Simón, Trad.), Buenos Aires, Prestigio, 1970, Tomos I y II.
- (1881). *Aurora*, (Pablo Simón, Trad.), Buenos Aires, Prestigio, 1970. T. IV.
- (1882). *La Gaya Ciencia (Die Fröhliche Wissenschaft)* (Pablo Simón, Trad.), Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- (1883-85). *Así Hablaba Zaratustra, (Also sprach Zarathustra)*, Barcelona, EDAF, 1970.
- (1888). *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*, México, Distribuciones Fontamara, S.A., Bolsillo 1988.
- (1887). *Genealogía de la Moral (Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift)* Madrid, Introducción y notas Andrés Sánchez Pascual Alianza Editorial, sección clásicos. El libro de Bolsillo, 1979.
- (1984-publicada en 1901). *La Voluntad de Poderío: Un Ensayo hacia la Transmutación de Todos los Valores (Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung alle Werthe)* Madrid, Ed. EDAF No. 129, 1981.
- Nietzsche & Salome, Lou A. y Ree, P. (1970) *Documentos de un Encuentro, (Die Dokumente ihrer Begegnung)* Barcelona. (Ana Ma. Domenech, Trad.) Laertes 29, 2a. edición, 1982.
- Osborne, Harold (1972). *Estética (Aesthetics)* (Stella Mastrangelo, Trad.), México, FCE, Breviarios No. 268, 1976.
- Otto, Walter (1997). *Dionisio, Mito y Culto*, Madrid, Ed. Siruela, 1997.
- Ozenfant et Jeanneret (1921) "El Purismo" en *L'Esprit Nouveau* Paris, enero de 1921, No. 4. (s/f). "Destinées de la Peinture" en *L'Esprit Nouveau*, Paris, No. 20.

- Paz, Octavio (1987). *México en la Obra de Octavio Paz. Los Privilegios de la Vista*. T.III México, Fondo de Cultura Económica: Arte en México. Letras Mexicanas, 1987.
- Peñalver, Patricio (1989). *Del Espíritu al Tiempo: "Lecturas de El Ser y El Tiempo de Heidegger"* Barcelona, Anthropos ed. Autores, textos y temas Filosofía.
- Piaget, Jean (1949). *Comentarios Críticos en Vigotsky (1934) Pensamiento y Lenguaje: Teoría del Desarrollo Cultural de las Funciones Psíquicas*. (María Margarita Rotger, Trad. al cast.), Buenos Aires, Argentina, Ediciones Fausto, Apéndice, p. 197-215, 1992.
- Platón (427-347 a.C.). *Diálogos: Fedón o de la Inmortalidad del alma, El Banquete o del amor, Gorgias o de la Retórica*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, XIII Edición, 1964.
- Fedro o de la Belleza*. (Maria Araujo, Trad.), Aguilar, El Libro, No. 6, (1957). *Las Leyes* en Jaeger, W. *Paideia*, México, FCE.
- Pöeggeler, Otto (1963). *El Camino del Pensar de Martin Heidegger (Der Denkweg M. Heideggers)* Madrid, Alianza Universidad, 1986.
- Putman, H. (1975). *Mind Language and Reality*, Vol. II Cambridge: Cambridge University Press.
- Raynal (s/f). "Peinture et Sculpture" en *L'Esprit Nouveau*, Paris, No. 11-12.
- Rilke, Rainer M. (1904). *Cartas a un Joven Poeta (Briefe an einen jungen Dichter)* Madrid, Alianza Editorial, 8a. reimpresión, 1993.
- (1922). *Elegías de Duino, (Duineser Elegien)*. (Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal, Traducción bilingüe), México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1995.
- (1922). *Sonetos de Orfeo (Die Sonette an Orpheus)* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S.A., Junin 981, Biblioteca Básica Universal, Estudios preliminar de González Bouzas, J.
- (1974). *El Testamento (Das Testament)* (Feliú Formosa, Trad.), España, Alianza Editorial, Quinta edición, 1985.
- & Salomé Lou Andreas (1912-29) *Correspondencia*, Barcelona, Hesperus 8, 3a. ed. 1997.
- Romero de Solís, D. (1981). *Poiesis: Sobre las Relaciones entre Filosofía y Poesía desde el Alma Trágica*. Madrid, Ed. Taurus, Ensayistas 191.
- Rozet, I.M. (1981). *Psicología de la Fantasía*.- Madrid, Akal Ed.
- Rubert de Ventós, X. (1973). *Teoría de la Sensibilidad*, Barcelona, Ed. Península: Historia, Ciencia y Sociedad.
- Safranski, R. (1994). *Un Maestro de Alemania: Martin Heidegger y su Tiempo (Ein Meister aus Deutschland. Martin Heidegger und seine Zeit)* (Raúl Gabás, Trad.) Barcelona, Tusquets, ed. 1997.
- Sartre, J.P. (1936). *La Imaginación, (L'Imagination)* (Carmen Dragonetti, Trad.), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A., Colección Índice, 1973.
- (1940). *L'imaginaire: Psychologie: Phénoménologique de*

- L'Imagination*. Paris, Idées/Gallimard 101, 1985.
(1940). *Lo Imaginario, Psicología Fenomenológica de la Imaginación (L'imaginaire)* (Manuel Lamana, Trad. al cast.), Buenos Aires, Ed. Losada, S.A., 3a. edición, 1964.
(1943). *El Ser y la Nada (L'etre et néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique)*, México, Alianza Editorial/Losada, 1a. Ed. 1986.
- Scheler, Max (1925). *Probleme einer Soziologie des Wissens* en Berger & Luckmann (1966). *La Construcción Social de la Realidad (The Social Construction of Reality)* Harmondsworth, U.K., Penguin, (Silvia Zuleta, Trad.), Buenos Aires, Amorrortu, 1968, octava reimpresión, 1986.
- Schelling, F. (1800). *Sistema del Idealismo Trascendental*, Ed. preparada por J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, España, Anthropos, 1988.
- Schiller, J.C.F. (1794). *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, Argentina, Ed. Aguilar, 1981.
(1795) *Poesía Filosófica*, (Daniel Innerarity, Trad.), Argentina, Poesía Hiperión No. 186, España, 1a. ed.1991.
- Schérer R. & Lothar K. A. (1975). *Heidegger o la Experiencia del Pensamiento*, (Bartolomé Parera Galmes, Trad.) Madrid, EDAF: Filósofos de todos los tiempos, 1975.
- Skinner, B.F. (1948). *Walden Dos*. Barcelona,. Fontanella. 1980
(1953). *Ciencia y Conducta Humana*. Barcelona. Martínez Roca. 1970.
- Szondi, Peter (1974). *Poética y Filosofía de la Historia I, Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría Hegeliana de la Poesía. (Poetik und Geschichtsphilosophie I)* (Francisco Lisi, Trad.) editado por Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, Madrid, La Balsa de la Medusa 58: visor, 1992.
- Thompson, George (1955). *Los Primeros Filósofos*, (Margo López Cámara y José Luis González, Trad.), México, UNAM, Plaza y Valdes, 1988.
- Trías, Eugenio (1991). *Lógica del Límite*. Barcelona, España. Ed. Destino, S.A.
(1997). *El Artista y la Ciudad*, Barcelona, Ed. Anagrama, España, 1997.
- Valery, Paul (s/f). en Flores M.A., *Paul Valery*, “La Obra Insensible” en la *Revista Plural* 66, México, 1992.
- Vattimo, Gianni (1985). *Las Aventuras de la Diferencia (Le aventure della differenza)*, (Juan Carlos Gentile, Trad.) Barcelona, Ediciones Península, S.A. 3a. edición, 1998
(1989). *Más Allá del Sujeto: Nietzsche, Heidegger y la Hermenéutica*, (Juan Carlos Gentile Vitale, Trad.) Barcelona, Paidós SAICF, Studio No. 72, 1989.
- Varela F.J., Thompson, E. & Rosh, E. (1992). *De Cuerpo Presente: Las Ciencias Cognitivas y la Experiencia Humana, (The Embodied*

- Mind. Cognitive Science and Human Experience*) (Carlos Gardini, Trad.), Barcelona, Ed. Gedisa: Psicología, Ciencias Cognitivas.
- Vermal, Jose Luis, (1987). *La Crítica a la Metafísica en Nietzsche*, Barcelona, España, Anthropos, 1987.
- Vigotsky, L.S. (s/f). *Psicología del Arte, (Mezhdunarodnaja Kniga)* Moscú, Ed. Progreso, p. 263-295.
- (1934). *Pensamiento y Lenguaje: Teoría del Desarrollo Cultural de las Funciones Psíquicas (Thought and Language)*, Moscú Progreso, Edición Original. (María Margarita Rotger Trad. del ruso al cast.), Buenos Aires, Argentina, Ediciones Fausto.
- (1960). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores (Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes)*. El original en Moscú (s/f y s/editor) Cambridge Mass, Harvard University Press. Barcelona, España, Crítica, 1978.
- Walsh, D. (1970). "Aesthetic Descriptions" en *The British Journal of Aesthetics*, U.K., Vol. 10, julio.
- Walter, Otto (1997). *Dionisio, Mito y Culto* Madrid, Ed. Siruela, 1997.
- Wilson, G.D., Ausman J. & Mathews, T.R. (1973). *Conservatism and Art Preferences. Journal of Personality and Social Psychology*, 25 (2) p. 286-288.
- Worringer, Wilhelm (1911). "Abstraktion und Einfülung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie" en Arnheim (1986) *Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte (New Essays on the Psychology of Art)*. (M. Cándor Orduña, Trad.), Madrid, Alianza, Ed. 1989.
- Yañez, Adriana (1993). *Los Románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza Ed. Estudios.
- (1996). *El Nihilismo y la Muerte de Dios*, CRIM/UNAM.
- (1998). *Nerval y el romanticismo México*, Porrúa, UNAM/CRIM.
- Zirión, Antonio (1989). *Actualidad de Husserl*, México, Alianza Editorial.

Acerca de la autora

Graciela Aurora Mota Botello. Maestra en psicología social y Doctora en filosofía por la UNAM, es Investigadora Titular del Posgrado de la Facultad de Psicología y Académica en la UNAM desde 1979, Especialista en culturas de la participación negociada, educación ciudadana y desarrollo regional, encabeza el programa de Patrimonio Cívico-Cultural y Combate a la Pobreza en la UNAM, para el impulso de culturas sostenibles para el cuidado de los recursos, desarrollo de estilos de vida negociados y potencialización de la participación para el propio fortalecimiento.

Autora de más de 160 publicaciones, ponente y conferencista de más de 265 eventos nacionales e internacionales, diseña el taller y serie didáctica: “Tú eres un Ciudadano” (2001), para la toma de decisiones orientadas a la gestión, cooperación y responsabilidad civil sostenible, aplicadas a la revitalización del espacio público patrimonial, la calidad de vida y el fortalecimiento local. Coordina el proyecto de investigación: “¿En dónde se encuentra el espíritu del lugar? estudio de caso del Centro Histórico de la Cd. de México”. El “Seminario Interdisciplinario de Educación para la Paz, Sustentabilidad y Patrimonio Cívico-Cultural” y la nueva revista electrónica de la UNAM sobre *Patrimonio: Economía Cultura y Educación para la Paz*. (MEC-EDUPAZ).

Ha publicado en el CAEIP los siguientes libros: Formación ciudadana. Una mirada plural (2008); y, La negociación en la psicología social (2011).

El Proyecto Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica (CAEIP), representa una de las cuatro funciones sustantivas del CECyTE, N.L.: Investigación (las otras tres son la Docencia, la Vinculación y la de Tutorías).

El Dr. Luis Eugenio Todd Pérez, Director General del CECyTE, N.L. es el autor de este Proyecto que se plantea como objetivo general: Generar información y nuevos conocimientos de educación, útiles para el diseño de las políticas y acciones educativas.

Sus objetivos particulares son:

1. Formar recursos humanos para la investigación educativa.
2. Incidir mediante la investigación en la creación de conocimientos en la educación básica.
3. Contribuir a la formación de recursos humanos de extracción magisterial para la investigación educativa en Nuevo León.
4. Divulgar los conocimientos derivados de los hallazgos de las investigaciones mediante conferencias, publicaciones e inserción en la red.

Obras publicadas
Disponibles en www.caeip.org

SERIE: ALTOS ESTUDIOS

1. Aprender a enseñar Español
2. Aprender a enseñar Matemáticas
3. Aprender a enseñar Ciencias Naturales
4. Aprender a enseñar Historia
5. Aprender a enseñar Geografía
6. Aprender a enseñar Educación Cívica
7. Aprender a enseñar Educación Artística y Educación Física
8. Aprender a enseñar... en la escuela primaria
9. Educación. Presencia de mujer
10. La democracia en la escuela. Un sueño posible
11. Pescador. Pensamiento educativo
12. Formación ciudadana. Una mirada plural
13. Reconocimiento. A personajes nuestros
14. El medio ambiente. En la formación de los futuros profesores
15. Lo esencial de los valores
16. Educación ciudadana para una cultura de la legalidad
17. Utopía es compromiso y tarea responsable
18. Concepto y fundamentos de los derechos humanos
19. Arte, Ciencia y técnica
20. Democracia, cultura y sociedad
21. La utopía de Hidalgo
22. El enfoque por competencias
23. Semiótica y teoría de la comunicación.
Tomo I
24. Semiótica y teoría de la comunicación.
Tomo II
25. Aproximaciones al arte contemporáneo
26. La negociación en la psicología social. Nuevos campos, nuevos conceptos
27. Valores democráticos, Arte y Utopía
28. Pensando después de 200 años
29. Políticas democráticas de seguridad pública. (Criminalidad, participación ciudadana y Administración Pública)
30. Derecho y política a través de las artes narrativas. (Desarrollos didácticos y curriculares)
31. Economía, política y cultura transfronteriza. 5 ensayos
32. Fundaciones y fundamentos del estudio de la comunicación
33. Psicología, Arte y Creación

Psicología, Arte y Creación;
terminó de imprimirse en noviembre de 2011,
en su composición se utilizaron fuentes del tipo Georgia.
La edición fue coordinada y supervisada
por Ismael Vidales Delgado.