

# Provisión imaginaria

ÁLVARO ZAMORA

En *Los senderos de la imaginación infantil* Georges Jean recuerda a Federico, personaje de Léo Lionni, cuya historia sirve para destacar, entre otras cosas, el valor de *lo imaginario* en la vida cotidiana.

Federico pertenecía a una comunidad de ratones. Cierta vez, presagiaron un clima hostil y supieron que debían prepararse. Trabajos sin pausa: acumularon provisiones, acondicionaron el hogar, tejieron frazadas y abrigos. Él no hacía más que contemplar el cielo, los árboles, el río y tal comportamiento le granjeaba animadversión.

El mal clima llegó antes de lo previsto. Los ratones se refugiaron en su cueva; durante algún tiempo lo acumulado rindió provecho.

Semanas corrieron; los víveres empezaron a escasear. El frío se impuso, había tristeza, aburrimiento; temores de muerte salpicaron el lugar.

Entonces aquel ratón, aislado y marginado hasta ese momento, empezó a contar historias: una de nubes teñidas por el sol en la tarde, otra sobre un camino poblado de flores; recuerdos del charco donde solían retozar y de una brisa cálida, que viene a la región en el estío.

Al principio, se acercaron los pequeños, después lo rodeaba el grupo entero, cada mañana y cada noche, cuando apetitos y humedad invadían las horas.

Gracias a Federico -que había acumulado tales reservas- los ratones pudieron sostenerse y renovar ánimos, pues una comunidad "no solo de pan vive, aunque no signifique que pueda prescindir de él y vivir de sus sueños. La vida imaginaria es, pues, mucho más que una necesidad de la vida: es una necesidad fundamental" Oean, 1990, 210).

*¿Será, ciertamente, una necesidad fundamental, como plantea ese autor?*

En otro tiempo, lo negaban. Platón le asignó un estatuto vacío, engañoso como las sombras y los espejismos, aunque no se negaba explotar sus poderes (mitos, alegorías, metáforas). Descartes y muchos otros, en la filosofía moderna, consideraron los fenómenos imaginarios con cierto desdén epistemológico, pese al criterio -añejo, generalizado- de que la imaginación "juega un papel decisivo, aunque misterioso, en la creación artística" (Beardsley y otros, 1997, 50) Y "se instala en el corazón del juego [...] los sueños, el humor, el chiste, la caricatura, la ironía" (Lapoujade, 1988, 10). No obstante, los modernos abrieron caminos para la investigación del tema.

La filosofía crítica y el pensamiento contemporáneo redefinieron el interés por el tema, tanto desde el punto de vista epistemológico, como en la perspectiva históricosocial y psicológica, "especialmente en el proceso creador y en los efectos del arte sobre el

observador" (Beardsley y otros, 1997,50).

La imaginación -que hemos abordado gracias a un cuento de ratones- se plasma en formas diversas. Arte y literatura son incomprensibles sin ella; asimismo, la actividad onírica y la locura. También coadyuva en la elaboración de modelos científicos, es necesaria en el diseño de artefactos, de ciudades, del entorno y del porvenir.

Veamos esto con mayor detalle. En el arte, la materia del objeto es soporte permanente de alguna irrealización. Autores como Jean Paul Sartre han mostrado que todo objeto artístico es, simultáneamente, cosa material e imaginaria. Más aún, el ser irreal vampiriza al objeto real], pues, paradójicamente, la función estética de la obra procede del estatuto imaginario que artista y público le confieren.

Con otras palabras: no entramos en el museo para observar ese pedazo de mármol, sino para mirar a esa madre, que abraza tiernamente a su hijo.

Frente a ella, a tres metros, han dispuesto un autorretrato de Enrique Echandi, pintor de la generación academicista costarricense; a su lado, un rostro inquietante, en blanco y negro.

Nuestro interés se dirige a esos hombres pintados, que parecen observar al visitante. En realidad, ellos no miran, pero yo me conmuevo, pues participo de su presencia irreal.

Lo mismo sucede con la perspectiva de aquel cuadro: es falaz, ha sido representada en un plano de dos dimensiones.

La literatura urde tejidos semejantes: el escritor se *ubica* en el lenguaje o *se sitúa en el*; el lector lo sigue.

Esta idea de Sartre es sugestiva: el poeta utiliza las palabras, como aquellas "metáforas en las que soñaba Picasso, cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja" (Sartre, 1992, 990). El poeta utilizaría las palabras como el pintor o el músico las imágenes. El prosista, en cambio, daría renovado sentido a la expresión *adequatio rei et intellectus*, al tomar las palabras por su acepción, para tejer historias, contarlas o alterarlas, revelar, proponer, recrear el mundo según ciertas pautas que se arraigan en la ideología y otros factores (psicológicos, históricos). Tales distinciones se presentan, sin embargo, con ilusión de analista y equivalen a una provocación. La práctica literaria suele transgredirlas.

En terrenos del cine o el teatro hallamos escenarios y situaciones de ficción, actores con personalidades ajenas; igualmente la danza: apreciamos esos cuerpos en su representación; movimientos, coreografía, todo allí es ceremonia imaginaria. La música no escapa: oímos golpes sobre unas cuerdas de metal, ciertamente, pero los escuchamos en lo imaginario, o si se prefiere, los reconocemos como un estudio o un vals. Gadamer (1988, 34) advierte: "una interpretación se ofrece al espectador como una operación que él mismo tiene que realizar".

El crítico oscila entre ambos niveles: padece la seducción imaginaria, pero, a la vez, toma distancia reflexivamente, para reconocer los materiales, juzgar técnica y procedimientos, el resultado, los propósitos, el lugar donde se presentan, su precio y

relación con ideas o gustos de la época.

Si se objeta que esto solo es válido en el realismo, puede responderse que la belleza es una forma de darle sentido al mundo: el color de un amanecer, los árboles y el paisaje no son, en sí, bellos ni feos.

Eso vale en predios del abstraccionismo y de otros proyectos artísticos que prefieren crear a copiar.

Hay artistas que -por razones distintas- procuran llevar tal distanciamiento al extremo, convirtiendo objetos en imágenes de sí mismos (por ejemplo, el dadaísmo), haciendo instalaciones o interviniendo objetos encontrados (como las Puertas, de Fabio Herrera).

En China, enseñaban a pintar nubes, montañas y mares al estilo de las maestras famosas. Imitados era más importante que copiar la realidad. Cuando el aprendiz contemplaba un paraje, no trataba de hacer lo que veía, sino motivar algún estado anímico, que le permitiera ejecutar adecuadamente dicho propósito.

Todo artista privilegia matices, los destaca, transforma u oculta en un acto ficcionalizador, que es alternativa frente a determinadas facetas del mundo. Asistimos a una especie de juego negador que, como ocurre en la demencia o en el sueño, propone un universo alternativo: especie de mentira, con reglas propias; fórmula para dar estatuto imaginario a lo que consideramos real, incluyendo la violencia, las alegrías, la esperanza (Cfr. Herra, 1988). Esto supone labores de otra índole: técnicas, aprendizaje, enfrentamiento con ciertas cosas y materiales que ofrecen resistencia, pesan, tienen un valor de uso y uno de cambio. Sucede, incluso, que un artista se convierte en productor de utensilios o en proveedor de adornos.

Ambos aspectos se hallan en la historia de Federico y remiten a problemas diversos, pues el régimen de mediaciones entre la imaginación artística y sus producciones es vasto, complejo, dinámico. Por ello se estudia, seguramente, desde perspectivas diversas, contradictorias a veces, parciales, dogmáticas o críticas.

Cantidad de teóricos procuran explicar la génesis de las artes, su valor, distribución, impacto. No obstante, la meta de rastrear y comprender todas las fuentes de obras tan disímiles como las de Alvaro Bracci, Ana Martén, Francisco Amighetti podría ser inalcanzable.

El romántico piensa que cada manifestación artística está determinada por fuerzas trascendentes, imperceptibles para el científico. Algunos, como Freud, hablan de soterradas intenciones, deseos, historias familiares. Otros la califican de especular, regida por condiciones estructurales; no faltan quienes argumentan una catarsis, necesidad del alma, búsqueda de libertad.

Las pretensiones apodícticas sucumben: lo artístico resbala entre las manos, se rehace, reclama -una y otra vez- nuevas valoraciones, enfoques, ideas.

¿Por qué se elige el arte y no la locura? ¿Pueden elegirse ambas? ¿Artista y científico imaginan en forma análoga? No basta una teoría, para dar cuenta de esas y otras interrogantes, pues artista y obra universalizan una época y viceversa (Cfr., Sartre,

1975).

Respecto al sueño, Freud (1973, I, 445) decía que "es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido", lo cual es insuficiente para explicar los vínculos o semejanzas con el arte, pero pone en evidencia su parentesco y, a la vez, su relación con los trastornos mentales, donde el sujeto se vive como irrealidad encarnada y en cuyo origen existe un profundo "conflicto de tendencias heterogéneas de la imagen y del pensamiento" (Csef, 1985,6). Foucault aventura una distinción: el "poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos" (1998,56).

La importancia de la imaginación (y sus correlatos imaginarios) en otros lares del quehacer humano se antoja evidente. Los modelos explicativos de la realidad son buen ejemplo: Thuiller (1991, 11) ha dicho que "entre las teorías y los hechos siempre existe un desfase, una especie de borrosidad", como ocurre con la noción de paradigma, desarrollada por Kuhn. Las revoluciones científicas suponen cambios en la estructura del conocimiento y, consecuentemente, en la imagen del mundo que procede de ellas. Acaso esto adquiere un rasgo patético en la tecnología, que es, como advierte Guillermo Coronado (1993, 221), "una forma de dominio de la naturaleza en que la dimensión temporal del futuro es esencial". En términos de Ladriere (1977), podría decirse que ciencia y tecnología causan un impacto, tanto en la economía como en las normas y los imaginarios colectivos.

Imaginar implica, pues, aprehender el mundo e incluso vivirlo; lo cual puede entenderse en sentido empírico (individual o social), aunque reclame fundamentación ontológica y epistemológica, como intenta Sartre en *Lo imaginario* y *El idiota de la familia*, donde acusa, por una parte, el poder heurístico de la noción de intencionalidad propuesta por Husserl y, por otra, la necesidad de estudiar las mediaciones estructurales e históricas (sus manifestaciones, sentido histórico y -con una expresión grata a Dieter Wyss (1980)- su logos y antilogos ).

La propuesta comprende aspectos esenciales de los fenómenos imaginarios, incluyendo algo misterioso -paradójico si se quiere- vinculado al razonamiento (como en el caso de los modelos científicos), a la percepción, a la voluntad: toda aprehensión de lo real (del sí mismo y la alteridad) implica una superación escondida hacia lo imaginario, asimismo toda sensación, percepción y pasión. Nos gusta ese perro que se halla frente a nosotros, en el museo. No vemos una parte de su cuerpo, pero la incluimos sintéticamente en el acto perceptivo, igual que las patas de aquella silla, de la que sólo veo el respaldar, a lo lejos.

El cine utiliza esta característica de la apercepción, para crear efectos inesperados, fantásticos unas veces, cómicos o atemorizantes, otras.

Visto así, lo imaginario aparece con fondo de mundo (una pieza teatral se presenta en ese teatro, la escultura está en esa sala del museo). Cuando imagina, el sujeto se suspende o abstrae y forma parte de lo que irrealiza. Si el mármol soporta la imagen escultórica, es que el "ser compacto e inerte de la piedra está allí para desrealizarse públicamente al desrealizar a quienes lo miran" (Sartre, 1975, II, 153). Por eso, resulta absurdo proponer una conciencia imposibilitada para imaginar u otra, que imagine la nada o alguna cosa de la que no se tenga referencia perceptual previa<sup>3</sup>.

Estos temas no son competencia exclusiva de filósofos y científicos sociales. El interés

por ellos se renueva en el seno de la biopsicología y las discusiones en torno a la llamada inteligencia artificial, la relación mentecerebro, la robótica. Este Foro se justifica, precisamente, en tal contexto y uno de sus propósitos es invitar a los tecnólogos, para que hagan propuestas, discutan enfoques y criterios.

Volvamos al ratón Federico. Sus provisiones, imaginarias como eran, han servido a varios propósitos. Los ratones las usaron, para que el clima no los doblegara, ni la escasez los hundiera en pánico y desesperanza. Léo Lionni tejió con ellas un cuento infantil. A George Jean le han servido para dignificar la imaginación y a mí, como excusa para escribir estas reflexiones.

## BIBLIOGRAFÍA

Beardsley, Monroe y Hospers, John, **Estética (historia y fundamentos)**, trd. R. de la Calle, IP ed., Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1997.

Borges, Jorge Luis, **Ficciones**, 13i! reimp., Barcelona: Alianza Editorial, 1986.

Coronado, Guillermo "**Ciencia y tecnología: desarrollo de la capital costarricense**" en: Zamora, Á. y Alfaro, M. (et. al.) *Dédalo y su estirpe*, Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1993, págs. 221-231.

Csef, Herbert, "**Dieter Wys y la Medicina Antropológica**", en: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXIII, N° 57, 1985, págs. 6-11.

Foucault, Michel, **Las palabras y las cosas**, trd. E. Frost, México: Siglo XXI Editores, 1998.

Freud, Sigmund, **Obras completas**, 3 tomos, trd. L. López-B., 3i! ed., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, tomo 1.

Gadamer, Hans Georg, **Arte y verdad de la palabra**, trd. J. F. Zúñiga, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.

Gombrich, Ernest H., **La historia del arte**, trd. R. Santos, Madrid: Editorial Debate, S.A., 1997.

Jean, George, **Los senderos de la imaginación infantil, los cuentos, los poemas, la realidad**, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Kuhn, Thomas S., **The Structure of Scientific Revolutions**, Chicago: The University Press, 1962.

Lapoujade, María Noel, **Filosofía de la imaginación**, México: Siglo XXI Editores, S.A., 1988.

Poli, Francesco, **Producción artística y mercado**, trd. J. Forga, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976.

Sartre, Jean Paul, **El Idiota de la Familia** 3 tomos, trd. P. Canto, 2i! ed., Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo S.A., 1975.

Sartre, Jean Paul, **El ser y la nada (ensayo de ontología fenomenológica)**, trd. J. Valmar, Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1966 ).

Sartre, Jean Paul, **Lo Imaginario**, trd. Ml. Lamana, 3!! ed., Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1976.

Sartre, Jean Paul, **Obras (Teatro y estudios literarios), varios traductores**, Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.

Thuiller, Pierre, **De Arquímedes a Einstein: las caras ocultas de la invención científica**, trd. A. Correa, México: Editorial Patria S.A. y Alianza Editorial S.A., 1991.

Wyss, Dieter, **Zwischen Logos und Antilogos**, Göttingen und ZOOch: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

Zamora, Álvaro, **Todo arte es desleal**, San José: EUNED, 1988.

Zamora, Álvaro: **"Lo imaginario en lo real"**, en: Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, Vol. XXXI, N° 74, jul. 1993, págs. 29-34.

## NOTAS

1. El uso que Sartre hace de los términos *real* e *irreal*, difiere del significado que los mismos tienen en la *actitud natural* y las tradiciones filosóficas realistas e idealistas, pues no remite al problema metafísico de si hay o no una *realidad exterior*, que drene hacia sí "todo el ser del existente", tampoco un "ser-de-tras-laaparición", sino que afirma "la idea de fenómeno, tal como puede encontrarse, por ejemplo, en la *fenomenología* de Husserl o de Heidegger: el fenómeno o lo relativo-absoluto. Relativo sigue siendo el fenómeno, pues el *parecer* supone por esencia alguien a quien parecer"(Sartre, 1966, 12). Ya Brentano advertía que *la conciencia es siempre conciencia de algo* y Husserl consideraba necesario suspender el juicio sobre la existencia de *alguna realidad externa y autónoma del sujeto*, para no caer en los problemas epistemológicos y metafísicos tradicionales. Dicho problema puede resultar de interés para el lector, pero desborda el propósito de este escrito. Conviene agregar que, para Sartre, imaginación y percepción son *conciencias*, es decir, modos distintivos de la *intencionalidad* (dan *sentido* al mundo ).

2. Podríamos concentrarnos en los pigmentos, el lienzo, es decir, en lo materiales, pero eso supondría una intención reflexiva, no imaginaria, como la que, en algún momento, debe asumir el crítico o el restaurador.

3. Se objetará que imaginamos cosas inexistentes, como dragones, ángeles y otras quimeras. Cierto. Pero tales imágenes son posibles porque, entre otras cosas, poseemos conocimiento de aquello con lo que los constituimos (pelos, escamas, el fuego, la nariz, aquellas alas).