

IMAGINARIOS, LITERATURA Y APOCALIPSIS¹

Lucero de Vivanco

Universidad Alberto Hurtado

(otoño, 2008)

Los saberes operativos y los saberes teóricos no sólo no agotan el conocimiento posible, sino que no acceden siquiera al ámbito del sentido, que habita en el imaginario, y que se prolonga en un tiempo que no es el de la historia. Se trata aquí de un conocimiento que no sólo necesita los sentidos sino también los sentimientos, no sólo razón sino pasión. Se trata aquí de saberes ... que no se someten al sistema ni se entregan al concepto sino que prefieren el ritmo narrativo de una saga, la rigurosa y amable disciplina de un poema ... o la aparente sencillez de un cuento.

Patxi Lanceros

Fantasmas y saberes son términos que se identifican con dos paradigmas que no suelen asociarse. Los fantasmas son invocados desde la superstición, la magia, la alucinación, el sueño. Los saberes operan sobre el conocimiento, la razón, la objetividad, la especulación. Los textos y los discursos que conducen a unos y a otros se encuentran únicamente en el terreno de la disputa: el texto *poietico*, que nunca termina de adicionar vivencias, cifra su carácter en el símbolo; el texto teórico, que se anuncia siempre coetáneo, compendia su sapiencia en el concepto. Parece que la humanidad hubiera recorrido un esforzado camino para sacrificar a unos –los más antiguos, los primigenios– en pos de la consagración de los otros. Que hubiera

¹ Agradezco a Maximiliano Figueroa, colega y amigo, quien me guió por los senderos de la filosofía, haciendo más amables y menos apócrifas las lecturas teóricas involucradas en este documento.

² Aristóteles nos recuerda: "Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz" (*Acerca del alma* 229). Véase también Pabón, *Diccionario* s.v. *phaos*: "luz, solar o del día, fig. luz de la vida"; s.v. *phantasma*: "aparición, visión, sueño,

entendido su 'progreso' o su 'evolución' como un desprendimiento violento de todo aquello que pudiera hacerle sombra al conocimiento juicioso, a la razón iluminante. Este declinar de uno a favor del encumbramiento del otro "es el «*cambio de paradigma*» por excelencia [considera Lanceros], la ruptura fundamental (y tal vez la única decisiva) en nuestra historia cultural" (60).

Sin embargo, los fantasmas encuentran su propia luz en su etimología² y, en ella, un saber propio. El saber de la *phantasia* y la *phantasmata* es el saber de la imaginación y sus manifestaciones: los imaginarios, la poesía, el arte, la ficción. Es el saber que no desestima la agitación en la observación de los hechos, que no renuncia al misterio frente al dato objetivo. Y si lo imaginario en general apuesta por levantarse como un escenario para la *comprensión* por sobre la *explicación*, el imaginario apocalíptico en particular escenifica el drama de una de las comprensiones antropológicas fundamentales: la del sentido del fin del tiempo, ya sea éste individual o colectivo. Hacia este *saber de los fantasmas* se encaminan las páginas que vienen a continuación. Un saber imaginario con el que el ser humano confabula sobre su propia situación en el mundo, sobre sus temores y sus esperanzas. Unos fantasmas que colman tanto la literatura y el arte como las instituciones sociales, emparentándose con la realidad en su configuración y trascendencia. Un apocalipsis que ha provisto y provee aún las imágenes simbólicas y el hilo del relato mítico con el que tantos seres humanos y tantas sociedades han intentado establecer una relación afectiva con su presente y con su historia y han realizado esfuerzos por entender dicho momento presente en relación al *fin*, en su doble acepción de finalidad y término.

Pero el camino andado por la imaginación y sus gestos no ha sido llano. Estas páginas resumen las negaciones que pesaron sobre el ámbito imaginario y sus reductos de supervivencia

² Aristóteles nos recuerda: "Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz" (*Acerca del alma* 229). Véase también Pabón, *Diccionario* s.v. *phaos*: "luz, solar o del día, fig. luz de la vida"; s.v. *phantasma*: "aparición, visión, sueño, ensueño, ilusión; imagen de un objeto en el espíritu". Por otro lado, *phantasia* proviene de la voz media *phainomai*, 'el aparecer de algo'; a su vez, en la voz pasiva tiene la significación de 'ser iluminado', 'ser visto', 'brillar' (Liddell and Scott, *Greek English Lexicon*, s.v. *phantasia*).

marginal a través de siglos, pero también su paso más seguro en los últimos tiempos, hasta el reconocimiento actual de lo imaginario en el quehacer del mundo.

1.1. El camino de la imaginación

El alma no piensa nunca sin fantasmas.

Aristóteles

La adhesión que los filósofos antiguos mostraron con respecto a la razón orientó la cultura hacia su intelectualización por más de veinte siglos: verdad, inteligencia, teoría, pensamiento, idea, son categorías que se asociaron y se valorizaron –aún hoy en día– como naturales y deseables para todo ser humano. El paradigma metafísico³ que marcó el inicio de la filosofía instaló el *ser* (la esencia, lo único, lo absoluto, lo universal) como una problemática ontológica central y se empeñó infatigablemente en explicar la estructura última de lo real. Este paradigma se fundamentó sobre un factor de profunda confianza: la razón podía conocer la realidad tal cual ésta es. Para lograr este propósito, los primeros filósofos reconocieron una composición dual de todo lo existente. Distinguieron entre el plano de la apariencia –captado por los sentidos, tocado por la relatividad de la contingencia, la multiplicidad y lo accidental–, al que asociaron peyorativamente un 'saber' caracterizado como *doxa*, y el plano de la realidad –acechado desde la razón y agraciado por su naturaleza necesaria, absoluta, universal y esencial–, al que resguardaron como saber verdadero y categorizaron como *episteme*.

La dignificación de la razón dentro de las distintas formas de concebir el conocimiento del mundo se hizo en desmedro de otras categorías consideradas menos objetivables y con menor capacidad, cuando no nula, de entregar certeza y veracidad. Se desvalorizó el cuerpo frente a la

³ Se entiende por paradigma la concurrencia de distintas posturas o corrientes filosóficas sobre una problemática o interrogante común. En este sentido, hay un consenso general dentro de la historia de la filosofía sobre tres grandes paradigmas: el *paradigma metafísico*, centrado en la pregunta sobre el *ser*, que se inicia con los primeros filósofos griegos y abarca la filosofía antigua, medieval y parte de la moderna; el *paradigma gnoseológico*, centrado en el *conocimiento*, que se inicia con Descartes y abarca gran parte de la filosofía moderna; y el *paradigma lingüístico*, centrado en el *lenguaje*, que se inicia con Nietzsche y se hace explícito en el siglo XX. Para la visión diacrónica de la filosofía y la teoría del conocimiento, véase Reale y Antiseri (*Historia del pensamiento*). Para los fundamentos clásicos de la teoría literaria en su relación con la filosofía y su desarrollo posterior, véase Viñas Piquer (*Historia de la crítica*).

validez del alma, los sentidos y la percepción sensorial frente a la impronta del pensamiento y la intelección, la apariencia frente a la 'verdadera' realidad. En *Fedón*, Platón escribe: "temí perder los ojos del alma si miraba los objetos con los ojos del cuerpo y si me servía de mis sentidos para tocarlos y conocerlos. Me convencí de que debía recurrir a la razón y buscar en ella la verdad de todas las cosas" (*Diálogos* 118). Por su parte, Aristóteles inicia la *Metafísica* con el siguiente juicio: "todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber" (21). Mientras que el primero pone en suspensión la corporalidad del ser humano, el segundo lo define en función de su deseo. Pero no se trata de cualquier deseo. Es el deseo de conocimiento el que Aristóteles consigna para rotular su esencia.

Dentro de este paradigma, 'imagen' e 'imaginación', conceptos ambos contenidos en la noción de imaginario, han debido superar, a través del tiempo, los distintos escollos sembrados desde universos tan amplios como la filosofía, la religión, el estudio de la naturaleza o la ciencia, pasando a formar parte de las categorías desacreditadas por la cultura de la razón. Desde los griegos, la dificultad para responder a las preguntas que inquietan por la naturaleza ontológica y gnoseológica de la imagen y la imaginación propició que estas nociones sufrieran, no pocas veces, de mala reputación a lo largo de la historia de occidente. ¿Qué es la imaginación? ¿Cuál es la validez cognoscitiva de una imagen? ¿Puede hablarse de la imaginación más allá del campo de las imágenes? ¿Predomina en la constitución de la imagen una sustancia mental o visual? ¿Se puede explicar la imaginación según la facultad de representar una realidad posible o, por el contrario, según la representación de mundos irreales o fantásticos? ¿Radica en ella la capacidad inventiva del ser humano? La sola formulación de estas preguntas ya nos da la pauta de la complejidad que supone contestarlas. Sin embargo, dado que se trata del mismo tipo de cuestionamientos que todavía se le hacen a la ficción literaria —cómo se define, qué conocimiento se le puede exigir, cuál es la relación que establece con su referente, qué función cumple, etc.—, más adelante se ensayarán algunas repuestas, imbricando imaginación, imaginario, ficción y apocalipsis. Las soluciones a los cuestionamientos planteados en relación a la imagen y a la imaginación se hicieron especialmente esquivas en los intentos por hacer calzar estas nociones dentro de las distintas teorías del conocimiento. No obstante, se puede afirmar que a lo largo de la historia el denominador común ha sido la resistencia, cuando no el rechazo,

a aceptar que la imagen y la imaginación puedan constituirse en conducto regular y fuente acreditada de acceso a 'la verdad'.

Desde una perspectiva fundamentalmente antropológica, ha sido Gilbert Durand, en más de uno de sus estudios dedicados a lo imaginario, quien con influyentes resultados se ha aplicado a reconstruir las fluctuaciones históricas relacionadas con los obstáculos sufridos por la imagen y la imaginación. Ya en la antigüedad, la imagen, explica Durand, fue "desvalorizada como incierta o ambigua" desde el momento en que no pudo ajustarse a la lógica binaria proveniente del método socrático. Al admitir únicamente el argumento formal verdadero o falso, este método se erige sobre el principio del "tercer término excluido", y al ser la imagen irreductible a proposiciones verdaderas o falsas, se convierte en el término excluido de dicha dialéctica (*Lo imaginario* 24).

Un vistazo a las propuestas de Platón y Aristóteles pone en relieve una marginación equivalente con respecto a la imagen y a la imaginación como categorías válidas para certificar verdad. De acuerdo a Platón, sólo lo separado de la materia es real. Las esencias existen apartadas de este mundo, haciendo que surja el impulso por trascender y volviendo inminente la necesidad de abstracción. El alma, estimulada por el mundo sensible, asciende hacia el mundo de las ideas y reconoce las esencias; "reminiscencia" es el concepto clave en el sistema platónico (Viñas Piquer 50). Para que el alma acceda al mundo de las ideas debe operarse un proceso dialéctico del alma consigo misma y una necesaria ascesis del cuerpo lograda mediante mortificación y catarsis. ¿De qué manera están presentes en este sistema la imagen y la imaginación? Dentro de la dualidad del mundo que caracteriza el paradigma metafísico, Platón propone, en el Libro VI de la *República*, la "analogía de la línea" para representar los dos géneros en los que según él se compone la realidad: el visible (o sensible) y el inteligible. Dispone en esta línea los "objetos" que pertenecen a cada uno de estos dos campos y las "operaciones del alma" concordantes con el conocimiento de cada uno de estos objetos. Los cuatro objetos ordenados en esta línea, desde el mundo de lo sensible hacia el mundo de lo inteligible, son las imágenes, los objetos físicos, los entes matemáticos y las ideas; y las cuatro operaciones que les corresponden son la imaginación, la creencia, el pensamiento y la inteligencia. Es decir, en el extremo menos perfecto y menos verdadero de esta línea, extremo

asociado al desacreditado ámbito de las apariencias y las sombras, sitúa Platón a las imágenes (objeto) y a la imaginación (operación): "entiendo por imágenes [escribe Platón], en primer término, las sombras, y en segundo, las figuras reflejadas en las aguas y en la superficie de los cuerpos opacos, pulidos y brillantes, así como todo lo constituido de manera semejante" (434-435). La imaginación es, según esta mirada, un mecanismo reproductor de apariencias, una operación de naturaleza inferior en la medida en que responde a un menor grado de certeza y se aplica a objetos menos verdaderos como lo son las imágenes. Lejano, en el otro extremo de esta línea ha quedado el *topos uranus*, el lúcido mundo de las ideas y de la inteligencia.

Aristóteles coincide con su maestro en el paradigma problemático, es decir, reconoce que la constatación de la multiplicidad no puede excusar la búsqueda de la unidad, pero es menos radical y más empirista que Platón, en el sentido de no hacerle falta la duplicación de la realidad para poder explicarla. En otras palabras, Aristóteles, a diferencia de Platón, no ve la necesidad de proponer una realidad *otra* para comprender *ésta*. A cambio, intenta conocer el mundo a partir del propio mundo y afirma que la esencia no puede postularse separadamente del individuo: la esencia es real, pero sólo *es*, desde una perspectiva ontológica, y sólo la *captamos*, desde una perspectiva gnoseológica, en el individuo concreto. Dicho de otro modo, los inteligibles *están* en las formas sensibles.

Sucintamente, el sistema aristotélico llama *sustancia primera* al individuo. Esta sustancia primera se compone de materia y forma. La materia, movida por un principio de multiplicidad, es lo accidental y lo contingente. Por el contrario, la forma, movida por un principio de universalidad, es lo esencial y lo permanente, el *eidos* (la 'idea') de Platón. La sustancia primera es captada a través de una operación intelectual de abstracción llamada *entendimiento agente*. Pero esta operación racional es posible gracias a la participación del *entendimiento pasivo*, operación ligada a los sentidos. A diferencia de Platón, que desvaloriza el aporte corporal en las operaciones cognitivas, Aristóteles entiende que el ámbito sensorial es constitutivo del conocimiento; el conocimiento es posible por el dato que ofrece la experiencia sensible y se inicia gracias a este material, material sobre el cual opera el entendimiento agente haciendo abstracción de los accidentes. Y a diferencia de Platón, que rompe con la unidad de materia y

forma, Aristóteles reivindica la unidad, siendo la sustancia primera la que recibe reconocimiento ontológico: el individuo es unidad de materia y forma. Es en este sentido que, en su tratado *Acerca del alma*, Aristóteles explica que la actividad de inteligir (el pensamiento o entendimiento agente) es afín a la de percibir sensiblemente (la sensación o entendimiento pasivo), en la medida en que en ambos casos "el alma discierne y reconoce alguna realidad" (223). Pero aunque estas actividades sean afines y necesarias, Aristóteles es riguroso en marcar la diferencia entre ellas. "Es evidente [nos dice] que percibir sensiblemente y pensar no son lo mismo, ... prueba de ello es que la percepción de los sensibles ... es siempre verdadera y se da en todos los animales, mientras que el razonar puede ser también falso y no se da en ningún animal que no esté dotado además de razón" (224).

Ahora bien, al momento de enfrentar la necesidad de vincular estas operaciones cognitivas con las nociones de imagen e imaginación, Aristóteles no establece con absoluta coherencia la posición que deben ocupar el *phantasma* y la *phantasia* –como las llama él– dentro de este diseño. Según Enrique Carretero, "la dificultad fundamental en un intento de categorización de lo que es la imaginación, que Aristóteles fue el primero en percibir, es la inherente resistencia que ésta ofrece a ser plegada en un esquematismo conceptual" ("Imaginario" 41). Esto se hace evidente en la inestabilidad que atrapa a todo este sistema –y especialmente a la *phantasia*– cuando la noción de imaginación se pone en relación con las de sensación y pensamiento. Dispone Aristóteles la imaginación al lado de la sensación y del pensamiento como una de las tres potencias cognitivas en virtud de las cuales el alma conoce. Por un lado, imaginar se encuentra en el mismo nivel de necesidad que inteligir y percibir sensiblemente, las imágenes son imprescindibles para el pensamiento y la sensación y "el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen" escribe Aristóteles (*Acerca del alma* 239). Sin embargo, por otro lado, las imágenes están en el inteligir y el percibir pero sin ser pensamiento ni sensación, la imaginación forma parte de estas potencias pero sin ser ella misma una potencia, "la imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento" (*Acerca del alma* 224). Difiere en aspectos tan relevantes como el hecho de que la imaginación depende de la voluntad, contrariamente a las operaciones de inteligir y percibir sensiblemente que se producen necesariamente. Difiere, igualmente, en que las imágenes pueden aparecer sin la

presencia concreta del objeto, lo que lleva a Aristóteles a considerar que las afirmaciones que se construyen a partir de la imaginación son equívocas e inexactas, mientras que siempre verdaderos los productos de la percepción y del inteligir, ya que informan del objeto con precisión y exactitud: "las imágenes son en su mayoría falsas [apunta Aristóteles]. Amén de que cuando nuestra percepción del objeto sensible es exacta no solemos decir «me imagino que es un hombre»; antes bien, solemos decirlo cuando no percibimos con claridad" (*Acerca del alma* 226). Vacilaciones de la imaginación que no encuentra su lugar fijo entre el pensamiento y la sensación: se erige como una categoría de primera importancia con respecto al conocimiento y simultáneamente se desliza hacia una posición fútil para este mismo conocimiento.

Más allá de las imbricaciones y los deslindes entre estas nociones (que llegan a ser aún más específicos que los arriba mencionados), el sistema sufre, efectivamente, de "fluctuaciones y contradicciones", como han sido llamadas por Cornelius Castoriadis, quien las ha identificado y tratado *in extenso* en *Los dominios del hombre*. Desde una perspectiva filosófica, estas fluctuaciones y contradicciones se explican en la inadecuada e inacabada comprensión del concepto de imaginación en Aristóteles. Afirma Castoriadis que la filosofía rescató sólo uno de los sentidos consignados en el tratado *Acerca del alma* para esta noción, aquella que ha sido banalizada por el 'verdadero' conocimiento y por la cultura de la razón en general, e ignoró un segundo sentido que, de haber sido considerado, habría tenido efectos revolucionarios dentro del paradigma esencialista. Aristóteles descubre esta imaginación hacia el final de su vida pero no la desarrolla ni explicita más porque el hacerlo le habría supuesto reescribir gran parte de su obra para poder insertar en ella esta nueva acepción de la imaginación de manera coherente.

Aristóteles [revela Castoriadis] es el primero que descubre la imaginación... y la descubre dos veces, es decir, descubre dos imaginaciones. Descubre primero la imaginación (*Del Alma*, III, 3) en el sentido trivial que esta palabra llegó a adquirir y que llamaré en adelante la *imaginación segunda*; ese sentido fija la doctrina de la imaginación desde Aristóteles y la hace convencional, de suerte que aun reina hoy de hecho y en su sustancia.

Luego Aristóteles descubre otra imaginación, de función mucho más radical, que guarda con la anterior una relación de homonimia y que en adelante yo llamaré *imaginación primera*. Aristóteles realiza este descubrimiento en la mitad del Libro III del tratado *Del alma*; no la explica en detalle ni la expone como tema; esta imaginación rompe el ordenamiento lógico del tratado y, algo infinitamente más importante, hace estallar virtualmente toda la ontología aristotélica, lo cual equivale a decir la ontología en general. Además, esta imaginación será ignorada por la interpretación y el comentario, así como por la historia de la filosofía que se valdrá del descubrimiento de la imaginación segunda para encubrir el descubrimiento de la imaginación primera (*Los dominios* 150-151).

Desde una mirada contemporánea, esto significa que las aporías atribuidas históricamente a la imaginación no serían inherentes a ella sino derivadas de la mala e incompleta lectura hecha de ella en su origen y en su trayectoria, de una deficiencia interpretativa más que de una insuficiencia en su definición. El problema de esta lectura radica en que la imaginación fue únicamente ligada al mundo sensible: fue concebida no sólo en relación de dependencia con respecto a la sensación sino que también determinada por ésta. Según lo anterior, podría decirse que la imaginación llegó al mundo para heredar y reproducir las limitaciones y los errores propios de la percepción sensorial. Para Castoriadis

fue ocultación del carácter radical de la imaginación, fue reducción de ésta a un papel secundario, tan pronto perturbador y negativo, tan pronto auxiliar e instrumental: la cuestión que se planteó fue siempre la del papel de la imaginación en nuestra relación con lo verdadero/falso, con lo bello/feo, con el bien/mal, como ya dados y determinados. ... Pero en lo esencial la imaginación es rebelde a la determinación (*Los dominios* 150).

Ya se haya tratado del término excluido, del mundo de las sombras y reflejos, de la equivocidad del *phantasma* y de la *phantasia* o, incluso, de una inadecuada interpretación, lo cierto es que

el modelo griego puso en funcionamiento un paradigma cultural en el que la imagen y la imaginación quedaron fuera de la red de nociones y conceptos con los cuales se emprendió la búsqueda metafísica de la verdad. Un paradigma que privilegió argumentalmente la esfera del pensamiento y el uso exclusivo de la razón. Que concibió la imaginación como un remanente sensorial de segundo orden; empobrecedor, deformador y, en el mejor de los casos, meramente reproductor de la realidad. Frente a esta restringida forma de entender la imaginación, Castoriadis rescata de Aristóteles una imaginación alternativa que no reconoce dependencia y que no se concibe como un acto voluntario sino necesario. Subraya como punto de partida algunas proposiciones de Aristóteles que vinculan la imaginación con la intelección y con la condición indispensable de esta última –"El alma jamás intelige sin el concurso de una imagen" (*Acerca del alma* 239), "opinar no depende exclusivamente de nosotros por cuanto que es forzoso que nos situemos ya en la verdad ya en el error" (*Acerca del alma* 225)– para plantear la radicalidad de la imaginación: "*siempre* hay fantasma, imaginamos *siempre*" (*Los dominios* 162). Basándose en que no se puede pensar sin imágenes y que no se puede estar sin pensar, Castoriadis exhibe lo que Aristóteles no explicitó pero sí descubrió: una imaginación esencial, inmanente e ineludible; una dimensión del alma a través de la cual el alma es alma por excelencia, es decir, psique racional, intelectual. Bajo este postulado, la subjetividad (y, atrás de la subjetividad, el alma como pensamiento y la imaginación como soporte del pensamiento) alcanza su razón de ser: la imaginación, así comprendida, es el principio y la condición mediante la cual la concepción de algo se hace posible y, con independencia de lo que ese algo sea, se hace posible su instalación en el mundo.

Siguiendo a Castoriadis, la imaginación primera se podría explicar como un dinamismo que articula y moviliza tanto al ámbito sensorial como el intelectual. Si bien se gesta, al igual que la imaginación segunda, en la percepción, creando una imagen sensible que es remanente de la visión sensorial, la imaginación primera avanza hacia el pensamiento para permitirnos pensar el objeto aún sin la presencia material del objeto. En otras palabras, la imaginación es lo que posibilita realizar una *abstracción*, una separación o una división con respecto a la materialidad concreta. Pero la misma imagen que posibilita la abstracción hace el camino de retorno hacia la sensación, dando soporte corpóreo, haciendo presente y sensible esa abstracción. Es decir,

realizando una *construcción*, una unificación con la materialidad. "La *phantasia* es pues condición del pensamiento por cuanto sólo ella puede presentar al pensamiento el objeto como sensible sin materia. ... Esta función separadora, de abstracción es indisociable (no es más que la otra cara) de su función unificadora, de composición" (*Los dominios* 164). En este sentido, la imagen y la imaginación no son sólo *determinadas* por otras categorías o realidades sino también y sobre todo *determinantes* de otras categorías o realidades. No hay dependencia con respecto al ámbito de la percepción pero tampoco con respecto al ámbito de la intelección, pues la imaginación, así concebida, es la condición de posibilidad de todo pensamiento. En este sentido, la imaginación primera existe y funciona con indiferencia a que se le atribuyan o no categorías de verdad o falsedad, en tanto que es la potencia que proporciona las imágenes para pensar incluso lo verdadero y lo falso. ¿Qué valor tendría, por ejemplo, especular si la imagen que permite pensar lo atemporal es verdadera o falsa si sin esa imagen pensar lo atemporal sería simplemente imposible?

Castoriadis sostiene que la imaginación así entendida hunde sus raíces en un nivel de profundidad mucho mayor comparado con el nivel trivial con el que fue convencionalmente comprendida por la filosofía. Pero, al mismo tiempo, afirma que el impulso de Aristóteles que permitió entrever este nivel más radical y esencial fue limitado. Le faltó dar un paso más para darle categoría ontológica y convertirla en imaginación creadora. Castoriadis se propone dar ese paso adicional y conjuga estos nuevos elementos para desplegar la dimensión 'radical' de la imaginación, fuente de creación ontológica, origen de toda representación y de todas las significaciones imaginarias con las que se instituye una sociedad (véase *infra*).

El silencio histórico que siguió al descubrimiento de la imaginación primera por parte de Aristóteles sólo se levanta en contadas ocasiones. Castoriadis menciona a Kant, a Heidegger y, más contemporáneamente, a Merleau-Ponty, pero en ninguno de estos tres casos la imaginación logró erigirse como una noción libre de aporías de modo tal que diera pie a su inserción lógica y definitiva dentro del binomio sensibilidad-pensamiento de los griegos o, en términos más amplios, dentro de las teorías del conocimiento y la comprensión de la realidad en general. Por tal motivo, siempre a continuación de estos redescubrimientos esporádicos

aparece nuevamente el olvido total. Este silencio explicaría por qué en la Edad Media, a pesar de que se constituyeron líneas de pensamiento inspiradas en las matrices griegas, prácticamente no hay un tratamiento explícito y significativo con respecto a la imaginación. Durante este periodo, es necesario trasladarse a la esfera del arte y de la religión para encontrar un nuevo protagonismo de la imagen, conflictivo y no exento de dificultades, que gira en torno a la eventualidad –sus riesgos, sus ventajas– de que la imagen represente la materia constitutiva de lo sagrado.

Desde la perspectiva de la cultura cristiana y el arte religioso, el mandamiento que interdice la confección de imágenes en el *Antiguo Testamento* –"No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra" (*Éxodo* 20:4-5)– instauró y marcó lo que se ha llamado la 'querrela' entre iconoclastas e iconóduos, entre quienes objetaron (y destruyeron) la utilización de la imagen religiosa como parte del culto y quienes la defendieron, respectivamente (Durand, *Lo imaginario* 23). En esta disputa, la impugnación de la imagen se sustenta en la posibilidad de que la veneración del ícono decline en un culto idolátrico. No obstante esta preocupación, la Iglesia de Roma, hacia finales del siglo VI, con el Papa Gregorio el Grande en el trono pontificio, defiende y adopta la utilización de imágenes como una forma de alfabetizar en la religión cristiana a la gran cantidad de fieles que no sabía ni leer ni escribir (Gombrich 135). La imagen contribuía a recordar las enseñanzas bíblicas, a evocar los grandes episodios de la vida de Cristo y, por lo tanto, servía como modelo de vida a imitar. La habilitación de la imagen alusiva al tema religioso adquiere renovada fuerza hacia la baja Edad Media, con la popularidad de San Francisco de Asís y la expansión del modelo franciscano. La naturaleza irrumpe en la representación pictórica como vestigio de la creación divina y sucesos de la vida de Cristo y estampas de santos y vírgenes permiten a los creyentes encontrar su camino hacia Dios a través de lo que se ha denominado la *Imitatio Christi*.

La *Imitatio Christi* encarna también uno de los caminos posibles de realización de las creencias milenaristas en la Edad Media. En estas creencias se superponen dos vertientes: la que mira hacia el pasado y revela una añoranza por los orígenes (ya sea la época del cristianismo

primitivo o, aún más remota, la del paraíso terrenal) y la que se proyecta hacia el futuro anticipando la llegada de la ciudad celestial (Carozzi 26). El imaginario surgido a partir de la combinación de ambas –el paraíso con su fertilidad y su abundancia, por un lado, y el territorio capaz de satisfacer las esperanzas escatológicas, por el otro– encontró en el continente americano un lugar nutrido para su desarrollo. Efectivamente, tanto la *Imitatio Christi* como la utilización de imágenes para el adoctrinamiento de los gentiles fueron recursos implementados por los franciscanos y por otras órdenes religiosas en América a partir del siglo XVI, aunque en el Nuevo Mundo adquieren un matiz particular, al imbricar aspectos religiosos, culturales, sociales, políticos y hasta raciales⁴.

En la zona oriental del Viejo Mundo, los defensores de la imagen extremaron su valor. Después de haber sufrido más de un periodo de sistemática destrucción, la Iglesia de Bizancio consideró que sus imágenes no eran únicamente útiles para la pedagogía cristiana sino que, además, eran sagradas en sí mismas. La imagen se convierte así en un recurso que viabiliza la manifestación de Dios y de todos los santos, facultando la adoración de los mismos. El ícono se recepciona como el reflejo de la dimensión sobrenatural o, en términos platónicos, como la manifestación del mundo ideal que esclarece y justifica el mundo terrenal. Bajo esta concepción, la creación artística de las imágenes tuvo que seguir estrictamente pautas concernientes a una tradición pictórica que asegurara una correcta y adecuada representación del sujeto representado, no pudiendo aceptarse la libre fantasía del artista. Esto contribuyó, dicho sea de paso, a la conservación de las técnicas del arte griego clásico y helenístico (Gombrich 138).

La querrela entre iconoclastas e iconóduos se vitaliza o atenúa en varios momentos de la historia del arte y de la religión de la Europa medieval y reaparece luego con cierta fuerza a partir de los desencuentros entre protestantes y católicos durante los periodos de Reforma y Contrarreforma. La primera, iniciada por Lutero y Calvino, combatirá la utilización de la imagen y lo que considerará "la extensión sacrílega del culto de los santos" (Durand, *Lo imaginario* 36). Durand explica que si bien hay una destrucción activa de pinturas y esculturas, el culto se

⁴ Junto a los Franciscanos, los Dominicos, Agustinos, Mercedarios y Jesuitas. El tema del imaginario apocalíptico en el período colonial se desarrolla en el Capítulo II.

desliza hacia la valoración potenciada de las *Escrituras* propiamente tal, acompañado de una faceta artística que se canaliza en la música religiosa. La segunda, encabezada por la Iglesia de Roma, ejercerá una resistencia iconódula, confirmando la utilización de las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos como prácticas cristianas válidas y como forma de atraer a los fieles hacia la fe católica. Con idénticas consecuencias prácticas, se continúa la utilización de imágenes apocalípticas como forma de impedir que los fieles se aparten de la fe católica. Artísticamente, la proliferación de imágenes contrarreformistas contribuye a impulsar y cimentar la estética barroca, tanto en Europa como en América.

Es evidente que la noción de imagen involucrada en esta querrela responde a una comprensión convencional e ingenua, si se permite el término, contrastada con la otra concepción de imagen –fruto de la imaginación radical– señalada por Castoriadis. Es decir, la imagen es aquí entendida como un reflejo de la realidad y no como la condición de posibilidad de todo pensamiento. El carácter reproductor de la imagen explicaría que, alternativamente, se censure –como osadía– o se valore –como oportunidad– la tentativa de delegar a la creación humana (a la obra de arte humana) el reflejo mimético de la materia sagrada. Sin embargo, a pesar de que la imagen se entiende bajo la teoría del reflejo o de la reproducción, las consecuencias previstas o derivadas de la proliferación y utilización de las imágenes no parecen explicarse únicamente desde esta teoría. Que las imágenes religiosas hayan sido capaces de incidir en la modelización de la legalidad (de la normalidad) y, por lo tanto, en las prácticas cotidianas en el continente americano, por ejemplo, revela la potencia de los imaginarios en la *construcción* de la realidad, aunque esta perspectiva no haya sido explicitada o considerada por el pensamiento filosófico sino hasta un par de siglos después.

Transferida a la mente divina de Dios, la razón se 'enaltece' durante la época medieval. Más allá del campo artístico, esta es una etapa que se construye principalmente sobre el influjo del paradigma griego, prolongando líneas filosóficas inspiradas en la matriz platónica y en la matriz aristotélica. Según estas corrientes, la época medieval conserva la distinción entre apariencia y realidad, entre esencia y accidente, entre necesidad y contingencia. Conserva también el gran supuesto gnoseológico de que la razón puede conocer la realidad y, adicionalmente, conocer la

estructura última de la realidad, esa estructura que es atemporal, necesaria y universal. Las diferencias, más que ser de fondo, responden a la necesidad de encontrar un complemento que permita hacer compatible la filosofía heredada con el esquema religioso cristiano. Dos elementos son convocados para este propósito: la fe y la revelación. Desde una perspectiva cognoscitiva, la fe había sido desestimada por los filósofos griegos por considerarse una mera 'opinión' (*doxa*) frente al saber verdadero (*episteme*). En el cristianismo, la fe adquiere valor cognoscitivo, aunque distinto al valor que tiene el pensamiento y la racionalidad (Reale y Antiseri 341). La fe es provocadora de la razón y el quehacer filosófico se define por el empeño de explicar por la vía del intelecto lo que se sabe por la vía de la fe. Por la fe, Tomás de Aquino, personaje cumbre de la escolástica, *sabe* que hay un Dios que fundamenta el *ser*, y por la filosofía *fundamenta* esa existencia en términos de razón natural. Pero el conocimiento de la fe no sería posible si ésta no entrara en contacto con la revelación. A diferencia de los filósofos griegos, los filósofos medievales –la mayoría de ellos teólogos consagrados a la vida religiosa– cuentan con este nuevo y trascendental dato, en el que la figura de Dios aparece como explicación del mundo y en el que las ideas platónicas pasan a ser ideas de Dios presentes en el *logos* divino. Platón había explicado el mundo sensible como el reflejo de otro mundo constituido de esencias y patrones eternos que habitan el *topos uranus*. La filosofía cristiana medieval propone la alternativa levemente modificada de un mundo producto del acto de creación divina, gobernado por una inteligencia divina, con ideas y patrones eternos en la mente divina de Dios.

Con la sublimación de la razón y las fórmulas ligadas al pensamiento, las categorías que continúan apartadas de 'la verdad' siguen siendo las relacionadas con el cuerpo, los sentidos y, por supuesto, con la insalvable imaginación. Más aún, con el complemento que a la razón le brinda la fe y la revelación, el puente cognoscitivo establecido entre sujeto y objeto logra articular la *unidad* de la verdad. La confianza en la existencia de una estructura última y esencial de la realidad, sumada a la capacidad del sujeto para establecer un saber en conformidad con esa realidad, asienta un concepto de verdad fuerte y única. El conocimiento vivifica su sentido *especulativo* en el sentido etimológico de esta palabra: conocer significa reproducir especularmente la realidad, reflejar el objeto, pero, eso sí, siempre teniendo como base los supuestos de razón y fe. Lo anterior se puede traducir como una adecuación del objeto

al sujeto cognoscente, pero como una adecuación de la realidad cuyo prisma por el que se la mira no es cuestionado ni puesto a prueba. Dentro de este contexto de unidad y adecuación, el cristianismo nace (y se retroalimenta) con una vocación católica expansiva y una pretensión universalista. Busca la homogenización y el acomodamiento del mundo al sujeto que lo aprehende, para lo cual la filosofía griega presta el instrumental conceptual de unificación intelectual y la filosofía medieval proporciona el patrocinio de la fe y la revelación para hacer extensiva esa unidad a todos los planos de la existencia. En otras palabras, el discurso griego en manos del cristianismo fue una herramienta para construir la unificación de la historia, de la sociedad, de la religión, de la cultura y de la totalidad del mundo conocido y por conocer.

Lo que quedó fuera de esta unidad debió ser combatido o asimilado. En este sentido, otras formas de aprehensión del mundo vehiculadas ya no por la razón divina sino por la intuición, la premonición, los sueños, las visiones, por mencionar algunas, crearon algunos de los epítetos que han acompañado, a lo largo de la historia, a la noción de imaginación en su camino de resistencia frente a la razón. Por supuesto, dentro del conjunto sospechoso quedó también la verdad revelada por otras creencias religiosas o las prácticas populares que se apartaron sutilmente de la oficialidad católica. Este es el caso, por ejemplo, de aquellos grupos que acunaron creencias milenaristas cuya visión apuntaba a un tiempo y a una inocencia original que recuperaba el "mito del mundo antes del pecado" (Carozzi 70). Estos milenarismos fueron considerados heréticos y perseguidos porque, en su rechazo a todo tipo de ministerio carnal, renegaban también de la Iglesia y de la legitimidad de sus sacramentos. Así las cosas, profecía, iluminismo, hechicería, magia negra, delirio, sueño o pacto diabólico se convirtieron en categorías proscritas o confinadas, con un sesgo notoriamente peyorativo, a falsos profetas, artistas, visionarios, hechiceros, posesos, herejes, locos o anticristos, entre otros seres 'malditos' de la sociedad.

En relación a lo anterior, Mijail Bajtín ha mostrado en las primeras páginas del *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, cómo la cultura popular durante la Edad Media se convirtió en un espacio para la pervivencia de formas culturales y artísticas que no tenían cabida en la cultura oficial. Estas formas parodiaban, principalmente bajo el formato de lo

cómico y lo carnavalesco, la institucionalidad social. Justamente este ímpetu hacia la transgresión de la oficialidad, esta vocación subversiva que se adhería a la lógica del 'mundo al revés', fue lo que garantizó, de acuerdo a Bajtín, su continuidad e indestructibilidad a lo largo del tiempo. Aunque más cercano a los ritos de la tragedia que a los de la risa pero en sentido equivalente a lo planteado por Bajtín, el apocalipsis también incuba un potencial subversivo que ha sido lo que ha propiciado su vigencia en la mentalidad popular, según explica Lois Parkinson en *Narrar el Apocalipsis*. Imágenes y narraciones apocalípticas son formas de reacción previsibles y esperables dentro de la cultura popular bajo ciertas condiciones de malestar, intolerancia e incertidumbre políticas y sociales. Esto tiene su explicación en el establecimiento del apocalipsis como género literario: la historia del pueblo hebreo y luego la de los primeros cristianos recoge numerosas situaciones vinculadas al tema de la persecución religiosa, lo que origina en ellos la necesidad de adoptar construcciones imaginarias que ayuden a pensar en una reparación en un futuro inminente, reparación que se debe a las condiciones de intimidación, guerra, amenaza, persecución, etc., a las que estaban sometidos. Así, surgido en contexto de crisis, el apocalipsis anuncia la detención del tiempo y la renovación total del orden social imperante, lo que viene a significar un acto de justicia para las víctimas de los grupos dominantes en dicho contexto social y político. Hay una promesa de compensar a quienes fueron perseguidos y castigar a los que estuvieron encumbrados: una inversión. A esto se suma, afirma Parkinson, que los relatos están contados por un narrador o apocaliptista

que se opone radicalmente a las prácticas espirituales y políticas de su tiempo. Sea judío o cristiano, su narración refleja no sólo su oposición a esas prácticas sino también su impotencia política para modificarlas. Su visión es subversiva: se encuentra al margen de la principal corriente cultural y política (en el caso de San Juan, literalmente en el exilio en la isla griega de Patmos), aguardando la intervención de Dios en la historia humana (12).

Sin embargo, con el ascenso jerárquico de la Iglesia católica en la sociedad de la Alta Edad Media, ésta deja de tener interés (y necesidad) en seguir fomentando cualquier tipo de 'sueño subversivo' que termine con el orden social existente y lo suplante con un paraíso terrenal

renovado. En este sentido, un paso importante en la trayectoria del pensamiento apocalíptico es la idea de San Agustín según la cual el apocalipsis debía ser mejor entendido como "una alegoría espiritual en vez de una descripción política" (Parkinson 31). Frank Kermode, en *El sentido de un final*, ha identificado este giro hacia la alegorización con el surgimiento de la idea de 'crisis' en el sujeto moderno, entendida ésta como el resultado del desplazamiento que se produce desde la significación del propio momento (el tiempo histórico individual) en función de la *parousia* (segunda venida de Cristo anunciada para el S. I) y de las predicciones con respecto al fin, hacia la significación del propio momento en función de la propia muerte o final individual. "Ya en San Pablo y San Juan hay una tendencia a ver el Fin como algo que sucede a cada instante: [escribe Kermode] éste es el momento en que nació el concepto moderno de *crisis*" (33).

El resquebrajamiento de las estructuras medievales conlleva la pérdida de la unidad de la verdad. El pensamiento moderno surge como una reacción a esta pérdida y se podría decir que es un intento por restablecerla. Desde un enfoque epistemológico, el paradigma sobre el cual se construyó el sistema antiguo-medieval fue tratado como ingenuo y dogmático por los modernos por basar su confianza en determinados supuestos y certezas sin haber sometido a prueba tales certezas o cuestionado dichos supuestos. Se trató de un paradigma dentro del cual no hubo crítica ni examen de las condiciones de posibilidad real de las estructuras del pensamiento cuando éstas se orientaron hacia el conocimiento. En un período considerado de gestación de la modernidad, René Descartes toma distancia frente a su tradición, inserta la duda sobre las condiciones del saber y revisa la confiabilidad del instrumental gnoseológico heredado de los griegos y los medievales desde sus bases, en lo que puede considerarse un gesto por terminar con dicha ingenuidad y un intento por restablecer la unidad de la verdad. El restablecimiento se lograría con el encuentro de nuevas certezas que resistan a todo cuestionamiento; en términos cartesianos, que subsistan a la duda metódica. En ese sentido, el paradigma gnoseológico inaugurado por Descartes y llevado a su plenitud por Kant hace girar el objeto de interrogación de la filosofía desde el ser metafísico hacia el conocimiento y la certeza, desplegando un pensamiento que repara en el propio pensamiento y en el propio sujeto como instancia de conocimiento.

En el caso de Descartes, no es de extrañar que dentro de este nuevo paradigma, la razón, en desmedro de la percepción sensorial y la imaginación ligada a ella, vuelva a ser privilegiada como el instrumento por excelencia para leer la realidad: "ni nuestra imaginación ni nuestros sentidos podrían jamás asegurarnos de nada si nuestro entendimiento no interviniera", afirma en el *Discurso del método* (69). Pero no cualquier 'entendimiento'. Dentro de la indagación por la verdad, las matemáticas aparecen como el único referente capaz de ofrecer certidumbre absoluta, como la ciencia exacta por excelencia a través de la cual es posible establecer una secuencia deductiva que se fundamente en los mismos rasgos de distinción y claridad con la que se obtiene la certidumbre irrenunciable de la propia existencia en tanto *res cogitans*, en tanto realidad pensante⁵. De lo anterior se infiere que la razón, en el terreno del conocimiento matemático, se mueve en un territorio indubitable y, por lo tanto, probatorio de la veracidad del conocimiento. La razón que se privilegia es, entonces, la razón en su quehacer de aritmética, de álgebra, de geometría analítica. Para Descartes, estudiar esta disciplina tiene como objetivo comprender el uso que el sujeto hace de su razón cuando ingresa en este campo científico y descubrir por qué aquí sí el espíritu humano logra conquistar certeza. Entender cómo procede la razón en esta ciencia en particular le permitiría a Descartes encontrar y extrapolar un método a través del cual se pueda obtener evidencia de verdad en otros campos del saber.

Pero las matemáticas no sólo se eligen por la radicalidad y la exactitud de sus resultados sino también porque es ahí donde la razón está más a solas consigo misma, esto es, más abstraída e independiente del mundo sensible. En Descartes, el testimonio que entrega la percepción sensorial –y la imaginación vinculada a ella: "imaginar no es sino contemplar la figura o la imagen de una cosa corporal" (*Meditaciones* 158)– no resulta ser una base racional confiable, por lo que de manera extrema sucumbe frente a la aplicación de la duda metódica. Son los

⁵ En el *Discurso del método*, Descartes escribe que la conciencia de uno mismo en tanto ser que piensa es lo único que resiste al cuestionamiento de los saberes heredados y valida esta certeza por los rasgos de "claridad" y "distinción" con los que la percibe. Dice: "habiendo observado que en la proposición *pienso, luego existo*, no hay nada que me asegure de que digo verdad, sino que veo claramente que para pensar es necesario ser, juzgué que podría tomar por regla general que las cosas que concebimos más claras y más distintamente son todas verdaderas" (66).

sentidos conducentes a error los primeros en descartarse como instrumental cognitivo: "en razón de que nuestros sentidos nos engañan muchas veces [escribe Descartes], quise suponer que no había ninguna cosa tal como ellos nos la hacen imaginar" (*Discurso* 64). Esto explicaría por qué el silencio en relación a la noción de imaginación primera de Aristóteles al que hace referencia Castoriadis se verifica aquí una vez más. Junto a este desconocimiento se evidencia nuevamente la desvaloración que afecta a la noción de imaginación cuando se le confina a la percepción y al mundo corporal y sensible. Y en consecuencia a dicha desvaloración, imagen e imaginación quedan fuera del sistema gnoseológico cartesiano.

Siempre en la óptica de la teoría del conocimiento, la filosofía de Immanuel Kant representa una radicalización del cuestionamiento introducido por Descartes al dogmatismo de la gnoseología premoderna y, consecuentemente, una propuesta innovadora con respecto a la relación tradicionalmente establecida entre el ámbito sensible y el inteligible. La radicalización se funda en un examen profundo de las posibilidades cognitivas hasta entonces atribuidas a la razón cuando ésta pretende ir más allá del horizonte de la experiencia o de lo fenoménico. Se pone bajo escrutinio la idea de que la razón tiene ciertas semillas de verdad con las que opera con total autonomía respecto del dato exterior a sí misma y la confianza en que posee ciertos conceptos innatos con los que sería posible trascender las apariencias y acceder a lo esencial, universal y necesario de las cosas en sí mismas. La filosofía kantiana diferencia las facultades racionales de *pensar* y *conocer*, admitiendo que a la razón le es posible *pensar* en cuestiones metafísicas, como la idea del alma o la idea de Dios, pero negándole la competencia de *conocer* a partir del terreno metafísico. Lo anterior no sólo pone en entredicho las condiciones de posibilidad de la filosofía como ciencia sino las condiciones de existencia de la metafísica en general. La razón tendría la *tendencia* –la disposición natural– a pensar metafísicamente y a hospedarse en los dominios de lo suprasensible, como tradicionalmente lo había hecho la filosofía, pero la diferencia está, sin desmedro de lo anterior, en que por primera vez se objeta que de esta reflexión pueda alcanzarse conocimiento alguno. En palabras de Kant, "la razón humana avanza inconteniblemente hacia esas cuestiones, sin que sea sólo la vanidad de saber mucho quien la mueve a hacerlo. La propia necesidad la impulsa hacia unas preguntas que no

pueden ser respondidas ni mediante el uso empírico de la razón ni mediante los principios derivados de tal uso" (55).

Esta razón, más humilde y más consciente de sus propias limitaciones, reconoce en el ámbito del conocimiento las fronteras que le marca la experiencia. No es posible conocer al margen del dato sensible, había planteado la filosofía empirista; el conocimiento precisa de la experiencia pero no se debe todo a ella, agregará Kant. "Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas" (93). Kant supera este antagonismo y propone lo que él mismo llamó una "revolución copernicana": el sujeto se remite a la experiencia pero con una estructura *a priori* con la que organiza la realidad. Su acercamiento no es ingenuo ni inocente, el intelecto conlleva los principios necesarios y universales para filtrar y ordenar lo múltiple, para sintetizar lo diverso y constituir su objeto de conocimiento. El mundo "no es comprensible y razonable porque en sí mismo posea un orden o una estructura causal que lo haga inteligible. Si la realidad en general es razonable, es porque la razón humana impone sobre ella ciertas condiciones que la hacen tal" (Longás 61). Y esto sucede tanto en el ámbito de la sensibilidad donde las intuiciones puras de espacio y tiempo dan forma a la materia múltiple de las percepciones sensibles, como en el ámbito del intelecto donde los conceptos puros o categorías esquematizan la diversidad de la experiencia. La innovación kantiana se funda, entonces, en una concepción más activa del sujeto que conoce, que se vuelve agente del conocimiento y adquiere un rol protagónico en la estructuración de su objeto, al poner sus propias leyes en la naturaleza y al adaptar el objeto a las leyes que él mismo ha puesto ahí⁶. El conocimiento se establece así, por primera vez, de la *suma* de la experiencia y los principios, de las intuiciones y los conceptos, del ámbito sensible y el inteligible.

Nuestro conocimiento surge [escribe Kant] básicamente de dos fuentes del psiquismo: la primera es la facultad de recibir representaciones

⁶ En lenguaje técnico kantiano, teniendo como punto de partida la definición de *juicio analítico* (juicio *a priori* la experiencia, universal y necesario, pero que no amplía el conocer) y *juicio sintético* (juicio *a posteriori* o experimental, que siempre amplía el conocer, pero del cual sólo es posible derivar generalizaciones y no leyes) Kant propone un tercer tipo de juicio, el *juicio sintético a priori*, propio de la ciencia, en el que quedan unificados, por un lado, las leyes provenientes de los juicios analíticos y, por otro lado, la ampliación del conocimiento derivada de los juicios sintéticos. Según esta concepción, el objeto es captado por las intuiciones puras de la sensibilidad (espacio y tiempo), a las que se aplican los diversos modos en que el intelecto sintetiza y unifica lo múltiple (conceptos puros o categorías). Véase Kant (41-61).

(receptividad de las impresiones); la segunda es la facultad de conocer un objeto a través de tales representaciones (espontaneidad de los conceptos). A través de la primera se nos *da* un objeto; a través de la segunda, lo *pensamos* en relación con la representación (como simple determinación del psiquismo). La intuición y los conceptos constituyen, pues, los elementos de todo nuestro conocimiento, de modo que ni los conceptos pueden suministrar conocimiento prescindiendo de una intuición que les corresponda de alguna forma, ni tampoco puede hacerlo la intuición sin conceptos (92).

Si la tarea trazada para estas primeras páginas ha sido la de hacer un rastreo diacrónico de la imaginación (como elemento constitutivo de la posterior noción de imaginario) en su confrontación con la razón en el campo del conocimiento de la realidad y el entendimiento del mundo, la propuesta gnoseológica de Kant representa un lugar de arribo. Que el ámbito de la subjetividad haya sido llamado a formar parte del conocimiento implica haberle concedido a la imaginación un lugar al lado de la razón que nunca antes había tenido, salvo el breve hallazgo aristotélico sin consecuencias para la filosofía como nos lo recordaba Castoriadis. De manera similar a Aristóteles, la imaginación en Kant juega un rol autónomo y trascendental dentro del conocimiento. Si es el sujeto el que desde su subjetividad pone en la realidad sensible la estructura lógica para la representación y constitución de su objeto, es la imaginación la que hace posible esta 'puesta en escena'. Sin ser ella misma ni intuición ni concepto (ni sensación ni pensamiento, en términos aristotélicos) la imaginación es la condición de posibilidad de las actividades de la sensibilidad y del intelecto y, fundamentalmente, la instancia mediadora entre ambos.

Cuatro décadas antes, el empirista inglés David Hume se preguntaba por el origen del conocimiento y atribuía un rol novedoso a la imaginación. Si bien esto no tuvo consecuencias directas en la historia de la filosofía, y el propio Hume no desarrolló extensamente la participación de dicha facultad, resulta importante como antecedente de la noción de "imaginación trascendental" introducida por Kant. Según Hume, los principios de "semejanza",

"contigüidad" y "causalidad" con los cuales asociamos todas las cosas que hay en el universo – principios o ideas que encadenan los distintos acontecimientos del mundo– son propios y se atribuyen, en sus palabras, al "imperio de la imaginación" (10). Con esta afirmación, Hume, en cierto modo, destrona a la razón revelando un papel original de la imaginación en el cimiento del universo. En un resumen del *Tratado de la naturaleza humana* escrito por el propio Hume, éste nos dice:

Muéstranse a lo largo de todo este libro grandes pretensiones de nuevos descubrimientos filosóficos; pero si alguno puede hacer merecedor al autor de un nombre tan glorioso como el de "inventor", trátase del uso que hace del principio de la asociación de ideas, el cual penetra la mayor parte de su filosofía. Posee nuestra imaginación una gran autoridad sobre nuestras ideas, de manera que no existen ideas que siendo diferentes entre sí, no puedan separarse y unirse y componerse según todas las variedades de ficción (259).

Volviendo a Kant, en efecto, la imaginación no sólo permite que la multiplicidad de la materia sensible pueda ser "recorrida" y "reunida" bajo las formas del espacio y el tiempo⁷ (¿acaso nos es dado percibir algo fuera de las dimensiones espacio-temporales?), sino también que una determinada variedad de representaciones de la sensibilidad se reproduzca y se haga identificable y determinable bajo una concepción intelectual⁸. En otros términos –siguiendo la mencionada línea de Hume, *mutatis mutandis*–, la imaginación es la que actúa como intermediaria entre el dato de la sensibilidad y las categorías del entendimiento⁹. Se trata de una facultad mediadora entre ambas fases, de modo tal que la realidad cognoscible queda articulada por la experiencia y la subjetividad. Sin la imaginación no sería posible la representación de los fenómenos y, más importante aún, los conceptos del intelecto no tendrían cómo plasmarse en las impresiones. No habría, en última instancia, posibilidad ni de

⁷ Se trata de la llamada "síntesis de la aprehensión en la intuición". Véase Kant (131-132).

⁸ Se trata de la llamada "síntesis de la reproducción en la imaginación". Véase Kant (132-134).

⁹ En lenguaje técnico, la "imaginación trascendental" es la que está atrás del "esquematismo trascendental". Véase Kant (182-189).

intuir, ni de conocer, ni de pensar. "El punto más fuerte –y veraz– de la concepción kantiana de imaginación [valora Castoriadis] es sin duda la idea del esquematismo como mediación entre categorías y 'datos sensoriales'" (*Hecho y por hacer* 283).

Con esto Kant se distancia de la tradición. Salvo el hallazgo de Aristóteles, la filosofía había entendido la imaginación siempre en dependencia respecto del ámbito sensible. De manera pasiva, la imaginación estaba confinada a la reproducción del objeto sin la presencia concreta del mismo; o, en el mejor de los casos, a la composición de un objeto 'nuevo' proveniente de la combinación de cosas ya existentes. Kant es más radical al concebir la imaginación como una facultad autónoma sin la cual no se constituye ningún objeto. Y tal vez ésta sea su gran diferencia y valor con respecto a Aristóteles, quien va a la caza del objeto trascendente y su verdad, mientras que Kant lo instituye. La imaginación en Kant precede cualquier pensamiento y conocimiento: tiene que haber imaginación, es menester que se realicen las dos síntesis mencionadas para que la conformación de un objeto sea posible, el esquematismo es el único modo que tiene el intelecto para vincular intuiciones y categorías. Y todo esto es actividad propiamente imaginativa: no de la sensibilidad, que es pasiva; no del entendimiento, que trabaja sólo con conceptos, sino de una facultad específica, que se relaciona con las otras pero de manera autónoma. He aquí la innovación.

1.2. El prisma de la subjetividad

Sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño.

Gaston Bachelard

En el momento en que la subjetividad conquista un rol en la aprehensión, constitución y representación del mundo, se abre una puerta para que otras vías no vinculantes a la razón se admitan como instrumentos de objetivación dentro de la reflexión filosófica. Una serie de propuestas teóricas se dieron a conocer en esta línea entre la década del 30 y la del 60, las que reaccionaron frente al excesivo intelectualismo sostenido hasta el siglo XIX y a las que Durand

llama "hermenéuticas instaurativas" de lo imaginario (*La imaginación* 68-92). Uno de los primeros en acogerse a esta nueva tendencia fue el pensador francófono Henri Bergson. Nutriéndose fundamentalmente del espiritualismo francés que favoreció la observación de la vida interior, la introspección y el reconocimiento de la conciencia y la experiencia interna como los cimientos del saber superior, Bergson propone una filosofía en la que se integran aspectos tradicionalmente considerados distantes. Elementos subjetivos o intuitivos del ser humano, como la superstición o la ficción, y otros pertenecientes al ámbito de la razón, como el raciocinio y el juicio, quedan en la filosofía de Bergson indisolublemente unidos. No en vano ha sido llamado el "filósofo de la intuición" y considerado por su intervención dentro de la historia de la filosofía como el que marcó el "fin de la era cartesiana" (Urdanoz 15-85).

Dentro de esta vertiente de integración entre subjetividad y razón, Bergson, en su libro *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932), se refiere a la imaginación como una facultad general y amplia del espíritu que permite tanto los descubrimientos y las invenciones de la ciencia como los de la religión y el arte. No obstante el vasto alcance que atribuye a esta categoría, el autor sugiere marcar diferencialmente una forma definida de imaginación a la que llama *función fabuladora* (también *ficción* y *fabulación*) y que circunscribe principalmente al ámbito de la religión, en el que caben todo tipo de supersticiones, fabulaciones míticas y una variada gama de representaciones fantásticas, amén de otras ficciones tales como la novela, el drama, la poesía y el arte en general (130). Considerada a la luz del vínculo con la religión primaria (correspondiente a los primeros estadios de evolución del ser humano como especie), la función fabuladora se entiende como el resultado de una necesidad antropológica, de una demanda del espíritu incorporada de manera natural y biológica en el ser humano. Su condición necesaria se explica porque la fabulación es una facultad indispensable para contrarrestar los escollos que la inteligencia presenta y las grietas que la razón provoca en la conciencia existencial, poniendo en riesgo incluso la continuidad de la vida individual y colectiva. Los problemas que enfrenta el ser humano merced a su actividad intelectual, según Bergson, están relacionados con la naturaleza imprevisible del futuro, con la incertidumbre de su situación vital en el mundo y con la posibilidad de que el egoísmo intelectual ponga en riesgo la convivencia social. En efecto, "el hombre es el único animal cuya acción es poco

segura, que vacila y tantea, que forma proyectos con la esperanza de realizarlos y el temor a fracasar. ... El hombre no puede ejercer su facultad de pensar sin representarse un porvenir incierto, que despierta su temor y su esperanza" (209). De la misma forma que la experiencia puede derribar un razonamiento puramente intelectual, la fabulación, una especie de alucinación voluntaria, permite prever la realidad como si un ente fantasmal pusiera sobre aviso de los riesgos de entregarse a lo meramente racional.

Lo anterior significa que ante la eventual incongruencia entre la proyección de una acción y su realización, entre el deseo y la satisfacción, entre el futuro y su concreción, la función fabuladora se despliega para impedir que el individuo sufra un descorazonamiento y, a partir de ahí, se forme representaciones deprimentes que pongan en entredicho su apego a la vida. Igualmente, al ser "el único que se siente expuesto a la enfermedad y el único también que sabe ha de morir" (209), la función fabuladora actúa como "una reacción defensiva de la naturaleza contra la representación, por la inteligencia, de la inevitabilidad de la muerte" (149)¹⁰. Por último, siguiendo ejemplos recurrentes en este autor, mientras que la abeja se somete a los intereses superiores del panal o la hormiga a la del hormiguero, el ser humano, por su inteligencia, opta por el beneficio particular poniendo en riesgo la cohesión social. En este sentido, la inteligencia es un posible disolvente para la sociedad y la imaginación el antídoto. Escribe Bergson que "de todos los seres que viven en sociedad, el hombre es el único que puede apartarse de la línea de conducta social cediendo a preocupaciones egoístas cuando el bien común está en peligro: entre los demás el interés individual está inevitablemente coordinado o subordinado al interés general" (209).

Bajo esta perspectiva, la fabulación apocalíptica cumpliría al pie de la letra la función de generar seguridades y certezas frente a la imposibilidad racional de proyectar algún tipo de existencia más allá de la inminente clausura del tiempo, tanto si se trata del tiempo individual como del colectivo. O, al menos, junto a las ficciones que darían forma a los temores con respecto al fin, aparecerían las ficciones que den lugar y tiempo a la concreción de las esperanzas y las compensaciones anheladas para el más allá. Y si la fabulación es un remedo de

¹⁰ Véase *infra* la función eufémica de lo imaginario en Gilbert Durand.

la experiencia y "la imagen es viva y obsesionante [como anota Bergson], una ficción puede sustituir a la percepción y por lo tanto impedir o modificar la acción" (131), según lo cual la fabulación apocalíptica condicionaría el día a día de los creyentes de dicha fábula.

La propuesta bergsoniana gravita en la forma de comprender la relación entre lo subjetivo y lo real, ya que sostiene que la imaginación tiene la facultad para incidir vitalmente en la historia y para reorientar las acciones de la vida cotidiana, de lo que se puede concluir que la imaginación tiene el poder de construir la realidad presente y el devenir también. Esta forma de entender la imaginación se explica porque la filosofía de Bergson ha establecido un vínculo antes no considerado entre la inteligencia y el instinto, entre la razón y la superstición, entre el conocimiento y la imaginación: "el *homo sapiens*, único ser dotado de razón, es también el único que hace depender su existencia de cosas irracionales" (125). El instinto y la inteligencia son formas de conciencia que siendo opuestas se complementan y se compenetran. Ambas son facultades del conocimiento que forman parte de la vida animal, y que insectos y humanos, en los extremos evolutivos opuestos, llevan respectivamente a la perfección, lo que las hace ser interdependientes. La función fabuladora juega en la especie humana, por ser una especie inteligente, el rol que "*habría podido* ser reservada al instinto" (132).

Contrariamente a la línea integrativa entre subjetividad y razón erigida por Bergson, Gaston Bachelard, formado en el campo de la ciencia y de la filosofía francesa, ha delimitado de manera excluyente el ámbito científico positivo (en donde toda intervención de la imagen debe ser proscrita) de un ámbito más subjetivo vinculado a la actividad onírica del ser humano, en donde la imagen y la imaginación juegan un papel trascendental. Hay, en el sistema filosófico expresado en *La poética de la ensoñación* (1960), un divorcio entre razón e imaginación, por lo que el concepto y la imagen se consideran nociones ubicadas en extremos opuestos y contradictorios entre sí, sin que haya posibilidad de síntesis o intercambio. Ambos polos corresponden a "dos líneas divergentes de la vida espiritual" (84) a los que Bachelard ama "con dos amores diferentes" (86). No obstante Bachelard ha preferido mantener alejada la labor intelectual de la imaginaria, sí ha valorizado la ensoñación como un recurso privilegiado para el conocimiento. Efectivamente, Bachelard tiene el mérito de haber descubierto una

sistematicidad en el campo imaginativo de valor equivalente al de la ciencia objetiva y de haber despertado en sus seguidores el reconocimiento de

que las imágenes poseen una coherencia tan pertinente como las largas cadenas de la razón deductiva o experimental. De hecho, Bachelard ha sido para nosotros el primer reconciliador, el primer científico que se dio cuenta de que si existe realmente un cierto orden metodológico, lógico y epistemológico de la ciencia, no menos existe un orden de la no-ciencia, un orden de la poética, del ensueño, de lo imaginario (Durand, *Mitos* 47-48).

El valor de la imaginación y de las imágenes está dado por su vigor gnoseológico: gracias a ellas se logra una ampliación del mundo y de uno mismo ante el mundo, lo que permite un conocimiento más cabal de la realidad. El papel fundamental lo juega la imaginación, dentro del universo onírico, al constituirse en el fundamento de la *ensoñación poética* del ser humano. Dentro de este universo, Bachelard diferencia el sueño nocturno de la ensoñación diurna y diferencia también las imágenes que la imaginación produce en uno y otro caso, las que tienden a cerrar o a amplificar el mundo respectivamente. En el sueño, actividad que se realiza mientras se duerme, la imagen queda reducida a un síntoma que da información acerca de las pulsiones reprimidas en la infancia, postura crítica que Bachelard levanta con el psicoanálisis freudiano en la mira. Por el contrario, en el ensueño, "actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia" (226), la imagen en general y la imagen poética en particular potencian y posibilitan justamente aquello que es característico del ensueño, a saber, la apertura hacia el conocimiento propio y hacia nuevas dimensiones de lo real¹¹. La ensoñación dota de inesperada existencia y riqueza al universo real, por lo que "bien puede recibir el sentido etimológico del término *poético*. La ensoñación [explica Bachelard] acumula ser en torno a su soñador, dándole la ilusión de ser más de lo que es" (229). La invitación que brinda la ensoñación poética para que el conocimiento se dé en más de un plano, como lo son el plano del ser individual –la propia infancia y la propia "historia hasta los límites de lo irreal" (186)– y el del mundo en general, se debe a que es un 'triple lazo' lo que atiza la ensoñación:

¹¹ Véase *infra* la ampliación del mundo posibilitada por la imagen simbólica en Gilbert Durand.

"imaginación, memoria y poesía" (160). La ensoñación, entonces, "parece volver a la vida vidas que no han llegado a tener lugar, vidas imaginadas. La ensoñación es una mnemotecnia de la imaginación. En la ensoñación, tomamos nuevamente contacto con posibilidades que el destino no ha sabido utilizar" (170). Así las cosas, la ensoñación debe ser comprendida dentro de lo que también Bachelard llama la "imaginación creadora" (14): una facultad expansiva y amplificadora del ser humano y de su entorno, una "toma de conciencia", un "crecimiento de conciencia", un "aumento de luz" (15). Según estas características, Bachelard deja establecido que

para dudar de los mundos de la ensoñación haría falta no soñar, habría que salir de la ensoñación. El hombre de la ensoñación y el mundo de su ensoñación están muy próximos, se tocan, se compenentran. Están en el mismo plano del ser; si hay que relacionar el ser del hombre con el ser del mundo, entonces el *cogito* de la ensoñación se enunciará así: sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño (238).

El sentido vertido en las nociones propuestas por Bergson y Bachelard se sustenta en una especial aspiración por resguardar y vitalizar las condiciones existenciales de las personas en su experiencia individual y colectiva, motivo por el cual fabulación y ensoñación arraigan sus potencialidades en una fundamentación antropológica. Para levantar el concepto de imaginario, Durand ha considerado otras dos nociones que también se fundamentan antropológicamente, en la medida en que pretenden explicar y dar forma a los 'universales' del ser humano: las nociones de *arquetipo* y de *inconsciente colectivo*. Carl Gustav Jung, psiquiatra, psicólogo y fundador de la escuela de Psicología analítica, las presenta marcando las diferencias con respecto al concepto de inconsciente de Sigmund Freud, de quien fue colaborador en sus inicios. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1955)¹², Jung explica que el inconsciente freudiano es el lugar de reunión de los contenidos mentales del individuo, fundamentalmente de carácter afectivo, que empiezan a adquirirse desde el nacimiento y se alimentan y aumentan en virtud de las experiencias de vida de cada ser humano. Por distintas razones,

¹² Este libro reúne conferencias dictadas por Jung entre 1933 y 1955.

estos contenidos han sido olvidados o reprimidos y por ello alejados de la conciencia, conformándose un "inconsciente personal" que, según Jung, opera en un nivel "en cierta medida superficial" (10). Distanciarse de Freud significa, entonces, la posibilidad de independizarse de las determinaciones biográficas individuales para enlazarse con diseños y estructuras arcaicas comunes a la especie humana. Es así como Jung plantea que los "arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos. ... No se trata entonces de representaciones heredadas. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia, general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos" (74). Desde la psicología de las profundidades, Jung contribuiría así a desentrañar las potencialidades colectivas que permitirían al ser humano encontrarse con *el otro* en la construcción de un sentido más profundo y 'universal' para su propia experiencia vital. Según este autor, el inconsciente colectivo, como su nombre lo dice, es un sustrato común y consustancial a todos los seres humanos, cuyo contenido está constituido por los llamados arquetipos. De naturaleza "universal" e "innata", el origen del inconsciente colectivo se remonta a estadios remotos de la especie humana, sin embargo, a lo largo de la vida sus contenidos se integran paulatina y progresivamente a la conciencia en lo que Jung llama el "proceso de individuación" (55).

A pesar de que esta propuesta ha sido fuertemente criticada por su carácter 'esencialista', Durand la incorpora críticamente para establecer uno de los polos –pero no el único– por los que transita lo imaginario¹³. Cuando Durand se pregunta por las fuentes de la imaginación simbólica, como se verá más adelante, los 'sustratos inconscientes' se toman en cuenta, pero únicamente si se toman en cuenta al mismo tiempo los factores históricos, culturales y contextuales. En este sentido, más que el arquetipo propiamente tal, que correspondería a una etapa previa a la elaboración del consciente, le interesa a Durand la *representación arquetípica*, que ya mostraría el influjo de la cultura en la que surge: sus restricciones, censuras, elaboraciones, etc. Según el propio Jung, el arquetipo no obedecería a una representación estructurada y fija, sino a la posibilidad de emerger bajo ciertas formas según el contexto en el

¹³ Véase *infra* la presencia arquetípica en la clasificación estructural del imaginario de Gilbert Durand.

que se muestra¹⁴. "Parece probable [explica Jung] que un arquetipo en estado latente y no proyectado no tenga una forma exactamente determinable, sino que sea una estructura formal indeterminable, que tiene sin embargo la posibilidad de aparecer bajo formas determinadas" (79)¹⁵.

Las nociones de arquetipo e inconsciente colectivo han contribuido, también, en la instauración de un prisma subjetivo desde el cual sea posible otear la realidad. Al respecto, Jung postula una relación inversamente proporcional entre el gradual ascenso de la razón –a la que llama "suma de prejuicios y miopías" (21)– en la cultura occidental y la paulatina disminución de la fuerza espiritual. Según este autor, la sistemática iconoclasia de la que ha padecido la cultura occidental –a la que alude reiteradamente Gilbert Durand– ha conllevado la consecuente pérdida del estatuto simbólico y, con ello, el incremento de la pobreza espiritual. Ante el hombre que ha perdido sus símbolos y que no es capaz de sustituirlos con otros, se abre, dice Jung, la experiencia de la nada (23). ¿Cómo situar, entonces, el campo de los arquetipos frente al ámbito racional del conocimiento del mundo? Jung se plantea críticamente ante la idea enraizada por el cientificismo que sostiene que la base esencial del conocimiento viene del exterior, es decir, que los sucesos físicos pre-existen al alma o la psique y que ésta tiene la tarea de identificarlos y reconocerlos. Por el contrario, Jung –como Cassirer (véase *infra*)–, se adhiere, desde su noción de arquetipo, a la idea kantiana de que "el alma provee las imágenes y formas que hacen posible el conocimiento de objetos" (Jung 62). Las imágenes arquetípicas y sus representaciones no responden al ámbito de lo racional, sin embargo, proveen el

¹⁴ Véase *infra* la noción de *trayecto antropológico* de Gilbert Durand.

¹⁵ Mircea Eliade, quien forma parte de las "hermenéuticas instaurativas" de lo imaginario, ha utilizado y productivizado la noción de arquetipo en sus estudios sobre el mito y las religiones, tanto en lo que se refiere al arquetipo como instancia fundante de todas las acciones humanas, como a la hora de formular la búsqueda antropológica por anular el tiempo y retornar con ello a la 'atemporalidad' del tiempo sagrado. En efecto, en *El mito del eterno retorno* (1949), Eliade aborda el carácter repetitivo del arquetipo como la condición ontológica con la que se constituyen las sociedades arcaicas. "Un objeto o un acto [afirma Eliade] no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está «desprovisto de sentido», es decir, carece de realidad" (41). Complementariamente, en este tipo de sociedades, los acontecimientos y los personajes históricos pasan a la memoria colectiva asimilados a las acciones míticas y a los modelos heroicos (50). En lo que representa una búsqueda de trascendencia, se manifiesta la necesidad de sustraerse a la temporalidad profana y la aspiración por conjurar el *terror a la historia* (135-156) que la vida cotidiana produce. La participación en actos rituales renueva la esperanza en la abolición del tiempo y re-vive la consecuente instalación en un eterno presente.

conocimiento desde el interior del ser; hay una proyección de la psique sobre el objeto de conocimiento. Esto le permite a Jung afirmar algo significativo para la conexión entre el estatuto de 'lo real' y el de 'lo subjetivo': "la psique es la más grande de todas las maravillas del cosmos y la condición *sine qua non* del mundo como objeto" (138).

Por último, el espectro de importantes pensadores que contribuyeron con la inserción de una perspectiva subjetiva en el campo de la reflexión filosófica y cognoscitiva estaría radicalmente incompleto sin el trabajo del filósofo de origen alemán Ernst Cassirer. Para este autor, que se relacionó principalmente con la filosofía de la cultura, el ser humano se encuentra inmerso en un universo simbólico en el que organiza significativamente y con sentido su experiencia vital. Según la *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-29) y *Antropología filosófica* (1945), el mito, el lenguaje, la religión y el arte son formas simbólicas particulares en la visualización espiritual del mundo y la comprensión de lo existente. Aún más, dentro de una concepción neokantiana, estas formas (a las que se suma la perspectiva científica) son fundamentales en la constitución activa del mundo. Esto significa que cada una de ellas se aproxima y construye su objeto a partir de un aparato teórico propio, conformado por imágenes interiores y simbólicas, también llamadas "ficciones" (Cassirer, *Filosofía I* 15). Explica Cassirer que este descubrimiento ha implicado la renuncia a la aspiración de aprehender y comunicar de manera directa la realidad, puesto que todo acercamiento al objeto estaría mediado por una estructura conceptual previa y peculiar para dicho objeto. Y de manera equivalente a Kant, que instala la imaginación trascendental como una instancia mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento, Cassirer entiende que las formas simbólicas son agentes de mediación entre el sujeto y su entorno. El ser humano

ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. ... El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que

avanza su actividad simbólica. ... Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial (Cassirer, *Antropología* 47-48).

Esta teoría tiene el valor de no haber limitado el espectro cognoscitivo del mundo a las dimensiones espirituales que residen bajo la circunscripción de la razón. Por el contrario, no obstante el propio Cassirer reconoce su filiación a la gnoseología kantiana, critica el sesgo marcadamente intelectual de su sistema. Como la propuesta kantiana tiene como norte el conocimiento universal y necesario, los conceptos *a priori* con los que se propone organizar y sintetizar la experiencia provienen de categorías propias del sistema físico matemático. Así las cosas, la comprensión de la materia del mundo queda subordinada a principios estructurales que la ordenan y explican únicamente desde una perspectiva científica¹⁶. Frente a esto que considera una limitación, Cassirer introduce otras mediaciones tales como el "lenguaje emotivo" y el "lenguaje de la imaginación poética" al lado de los lenguajes conceptuales, lógicos o científicos (*Antropología* 48). No basta, según Cassirer, con el conocimiento de la ciencia para dar cuenta de una totalidad 'objetiva' del mundo. La realidad se intuye y se percibe con una modalidad propia en cada uno de los ámbitos simbólicos que forman parte del universo humano. Las formas simbólicas propuestas por Cassirer emprenden la mediación por otros caminos distintos a los de los conceptos y las leyes de la lógica y necesitan ser consideradas a fin de tener la visión integral del mundo y del ser humano que lo habita. Lenguaje, mito, religión y arte serían así otros modos de comprensión y representación del mundo tan válidos como el conocimiento científico.

Junto a la función cognoscitiva pura es preciso comprender la función del pensamiento lingüístico, la función del pensamiento mítico-religioso y la función de la intuición artística de tal modo que se ponga de manifiesto

¹⁶ Cassirer desarrolla ampliamente este tema en las introducciones que anteceden a cada uno de los tres volúmenes de la *Filosofía de las formas simbólicas*. En el mismo sentido apunta la crítica hecha por Castoriadis a Kant: "La imaginación de Kant está sometida de punta a punta a los requisitos del 'conocimiento verdadero'" (*Hecho y por hacer* 282).

cómo se lleva a cabo en ellas no tanto una configuración perfectamente determinada *del* mundo, sino más bien *para* el mundo, encaminada hacia un conjunto significativo objetivo y una visión total objetiva (*Filosofía I* 20).

El pensamiento de Cassirer entraña una reflexión profunda y diversificada sobre las creaciones humanas y sus modos de representación, no restringida a métodos asépticamente racionales y a sus productos epistémicos. "La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad" (*Antropología* 49), advierte Cassirer. Al mismo tiempo y por ello, declara que haber definido al ser humano como un 'animal racional' constituye una reducción antropológica y, para subsanarla, traza su conocida nominación del hombre como 'animal simbólico'.

Los actos de apertura y ampliación conceptual llevados a cabo por Bergson, Bachelard, Jung, Eliade y Cassirer, entre otros, suponen el reconocimiento de una pluralidad de fundamentos sobre los cuales sostener los criterios de realidad y los principios de configuración del mundo. A un lado ha quedado la hegemonía de la verdad única, ya venga auspiciada por el monologismo de Dios, de la razón, o por la combinación de ambos. Es más, el triunfo de la razón provocó el hecho de que la modernidad reconociera en el *individualismo* "lo que muchos consideran el logro más admirable de la civilización moderna" (Taylor 38), fenómeno que implicó la conciencia y la valorización de un sujeto autónomo, crítico, libre, juez de sus propias acciones y convicciones, pero independiente de un sistema de creencias que otrora le diera significación a su propia vida y sentido de pertenencia a una colectividad. La reivindicación de formas no racionales a la hora de enfrentar la realidad, hasta el positivismo rechazadas peyorativamente como premodernas o prelógicas, ha logrado que también pueda entenderse el mundo, sus habitantes y sus manifestaciones culturales concretas desde sus energías imaginarias, comunes a todas las personas, rescatando un sentido colectivo de lo humano, más allá de la conciencia y el valor individual. Asimismo, con el ensanchamiento cultural hacia la subjetividad protagonizado por estos pensadores, se alcanzan, en el marco de las ciencias sociales y humanas del siglo XX, las condiciones propicias para que continúen redignificándose los ámbitos ligados al mito, al rito, al ensueño, al símbolo, a la poesía y, en lo que especialmente

concierno aquí, a la ficción literaria, formas de expresión todas ellas propias de lo imaginario. "No es evidente que la filosofía tenga que despreciar todo aquello que la categoría «irracional» encubre: tantos personajes imaginarios, tantos desarrollos oníricos, la disposición para el llanto, la angustia, el éxtasis revolucionario, el rostro plural de la locura o el epílogo unánime de la muerte" (Lanceros 62).

Se trata, no obstante, de una amplitud que ya venía cristalizándose en otras corrientes del pensamiento y del arte desde el siglo XIX, tal como informa Durand: "Romanticismo, Simbolismo y Surrealismo fueron los bastiones de la resistencia de los valores de lo imaginario en el seno del reino triunfante del cientificismo racionalista" (*Lo imaginario* 53). Y aunque parezca contradictorio, en el ámbito del apocalipsis, Ulrich Linse ha mostrado en el contexto europeo cómo durante el siglo de la ciencia positiva, la industrialización y la hegemonía de la razón, el pensamiento 'subjetivo' ligado a los temas del más allá, el fin del mundo y el destino del espíritu (lo que él llama las "vías de búsqueda de salvación") no sólo no retrocede ni se limita a ser un bastión de resistencia sino que se solidifica. En *Videntes y milagrosos*, Linse explica que

el siglo XIX y los primeros años del XX trajeron a Europa la plena industrialización y el triunfo de las ciencias aplicadas de la naturaleza, pero también un rosario de revoluciones políticas, que produjeron formidables cambios espirituales, económicos y sociales que conmovieron el viejo orden. Estos sucesos desencadenaron a su vez curiosos fenómenos concomitantes: movimientos apocalípticos, por ejemplo, en el seno de los cuales la exaltación por los acontecimientos revolucionarios de la época generó la esperanza de una inminente parusía de Cristo. ... Así, la industrialización en el plano cultural corrió pareja con los movimientos, muy emparentados entre sí, del ocultismo, ... el milenarismo, las tendencias apocalípticas, el profetismo, la revitalización del protestantismo y la cura de almas (1).

Lejos de significar una reacción irracional contra la pérdida de valores o frente a la crisis espiritual consecuente de la racionalidad positiva, estos múltiples y variopintos movimientos de salvación procuraron sustento científico. Se propusieron "ampliar precisamente el ámbito de la investigación empírica racional hacia fenómenos hasta entonces considerados sobrenaturales" (Linse 2). Esto explica por qué no tuvieron un carácter y una aceptación social marginal sino que, por el contrario, se desarrollaron principalmente dentro de la élite ilustrada antes de difundirse en la cultura popular¹⁷. Y en su despliegue, no sólo incorporaron los principios de la ciencia a sus paradigmas sino también la matriz del *progreso* como tal. Asegura Linse que

el pensamiento progresista del siglo XIX se encuentra también disfrazado como un estado social perfecto en las utopías milenaristas de la «Nueva Jerusalén», en las visiones apocalípticas de la bajada del Espíritu Santo y en la nueva fiesta de Pentecostés de trascendencia mundial, así como en la idea espiritista de que sólo existe progreso hacia el bien, no hacia el mal: «El espíritu nunca retrocede». Aquí, el cielo y el infierno no existen, sólo la evolución del espíritu (9).

Más que una reliquia de la premodernidad, entonces, el imaginario apocalíptico y las demás vías imaginativas de comprensión del más allá, se alían con los elementos racionales que la modernidad les brinda. Esto sería una muestra –junto con los supuestos teóricos antes estudiados– de cómo se van atenuando, según Durand, las diferencias entre los caminos y los saberes señalados por el *logos* y el *mythos* "en el seno de una epistemología general renovada, unitaria en su diversidad, sistémica y holística a la vez" (*Mitos* 45). Ya entrado el siglo XX, se acercan semánticamente categorías tradicionalmente adversas en las teorías del conocimiento: lo sensible y lo inteligible, la *doxa* y la *episteme*, lo vital y lo teórico, reconciliándose el "'método científico' ... y el que agrupa las otras actividades del pensamiento: bellas artes,

¹⁷ Por ejemplo, "en 1898, el presidente de la Sociedad de psicología Científica de Munich disertó en el III Congreso de la Asociación de Ocultistas Alemanes sobre el siguiente tema: «Ocultismo: una ciencia»" (Linse 2). Para un estudio detallado de los movimientos de salvación que operaron en Europa durante el siglo XIX, principalmente en Inglaterra y Alemania, y sus relaciones con la ciencia, la industria y la política véase Linse.

poesía, mística o religión" (*Mitos* 44). La imaginación había dejado de ser la 'loca de la casa' para entronizarse como la 'reina de las facultades'¹⁸.

1.3. Lo imaginario: una fantástica trascendental

...el irreprimible poder de los fantasmas cuya función es trascender siempre la conciencia de la nada y la muerte.

Gilbert Durand

Con justa razón la obra que Gilbert Durand ha producido desde la década de los sesenta ha sido valorada como aquella que "constituye la mayor ambición teórica por desentrañar la radicalidad cultural de lo imaginario" (Carretero, "La relevancia" s/n). Sin embargo, es innegable que el trabajo de Durand agradece en parte su fecundidad al camino allanado previamente por propuestas tales como la de Bergson, Bachelard, Jung, Eliade y Cassirer, como él mismo lo reconoce a lo largo de su obra. La fundamentación con la que Durand construye el campo de lo imaginario está inspirada en una concepción amplia de lo antropológico en la que "nada humano debe ser ajeno" (Durand, *Las estructuras* 43). Por ello, concita en su trabajo múltiples y diversas disciplinas: la antropología, la sociología, la psicología y el psicoanálisis, la etnología, la historia de las religiones y los estudios sobre el mito, el símbolo y los arquetipos. Incluso la iconografía, el juego del *Tarot*, la reflexología y la anatomía y fisiología humana convergen para organizar y nutrir la complejidad de esta noción. Pero su complejidad es también su riqueza: como categoría antropológica, inserta en el horizonte de las experiencias colectivas, lo imaginario procura una comprensión profunda y holística del ser humano y de sus manifestaciones sociales, artísticas y culturales en general.

Una manera de orientarse con respecto a la noción de imaginario fundada por Gilbert Durand consiste en considerar, a modo de puntos cardinales, cuatro dimensiones involucradas en esta

¹⁸ Expresiones acuñadas por Santa Teresa de Jesús y Charles Baudelaire, respectivamente.

noción que han sido tratadas con insistencia por el autor¹⁹. La primera de éstas demarca el *contenido semántico* del campo imaginario. Para ello, Durand ha explicitado el sentido adecuado en el que debe ser comprendida la noción de imagen, preñándola de un carácter simbólico más que semiológico, y haciéndola portadora de una trascendencia y una epifanía. La segunda de estas dimensiones establece la *génesis* o las *motivaciones* del campo imaginario a partir del deslinde de los aportes provenientes tanto de la psicología como de la sociología. Se propone, en este sentido, superar la limitación derivada de la exclusión de una u otra de estas perspectivas incorporando el concepto dinámico de *trayecto antropológico*. Con el mismo criterio multidisciplinar, Durand presenta las *estructuras* del imaginario, tercera dimensión en la que insiste con respecto a esta noción. Allí clasifica las imágenes simbólicas a partir de dos regímenes –diurno y nocturno– y de tres dominantes corporales –postural, digestiva y copulativa– lo que le permite agruparlas en constelaciones de forma y función equivalente. Por último, en congruencia absoluta con las estructuras del imaginario, Durand instala en la *función* su sentido, su verdadera razón de ser. Atribuye dicha función a la necesidad que tiene el ser humano de equilibrar su situación en el mundo con respecto a su finitud temporal y a su angustia escatológica. Define así no sólo la *función eufémica* de lo imaginario sino que le ofrece un sentido, ligado a lo que denomina *fantástica trascendental*. El imaginario apocalíptico en particular puede ser bastante bien descrito desde el sistema imaginario planteado por Durand, no sólo por la codificación altamente simbólica y epifánica del apocalipsis (de hecho, recuérdese que el término 'apocalipsis' significa 'revelación'), sino también por la estructuración y función que pueden atribuirse a sus contenidos semánticos, como se verá en las próximas páginas.

Esta 'rosa náutica' se completa con la consideración de la *mitodología, método de análisis* presentado por Durand. Este método se aparta de las lógicas racionalistas lineales, inspirándose, más bien, en una lógica *otra*, acumulativa, reiterativa, redundante, cercana a la peculiaridad del pensamiento mítico (de ahí su nombre). La mitodología subyace a todas las

¹⁹ No debe entenderse, no obstante, un ordenamiento ni cronológico ni ontológico en el desarrollo de estos factores en la obra de Durand. Se trata únicamente de una organización en la presentación del campo. Tampoco debe pensarse que son los únicos aspectos tratados en relación a lo imaginario, sino los que son relevantes para este trabajo.

dimensiones arriba mencionadas, desplegando aún más el potencial semántico de lo imaginario.

Para demarcar el *contenido semántico* del campo imaginario, Durand propone una explicación del modo en que la conciencia dispone la presentación y representación del mundo a través de las imágenes. Grafica esta disposición en una escala de gradación en la que los polos opuestos se definen por la adecuación o inadecuación de la imagen con respecto a lo representado. En el primer extremo –siguiendo la línea semiológica saussureana– sitúa el *signo*. En palabras de Durand, los "signos arbitrarios puramente indicativos ... remiten a una realidad significada que, aunque no esté presente, por lo menos siempre es posible presentar" (*La imaginación* 12). Esto quiere decir que el significante –siempre arbitrario– se adecua al significado –siempre anterior al significante–, configurándose entre ellos una relación de equivalencia indicativa, relación que en el dominio del signo (una palabra, un nombre propio, una señal, una sigla, etc.) no es causal sino convencional, es decir, arbitraria (Saussure 144-147). El principio de arbitrariedad del signo lingüístico es precisamente lo que sirve a Durand para instalar el *símbolo* en el otro extremo de la gradación. Lo que caracteriza al símbolo es, por tanto, lo contrario de lo que caracteriza al signo: la inadecuación máxima entre significante y significado y la semantización de lo significado en función de la primacía del significante. En efecto, el símbolo se define como un "signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente e imposible de percibir" (*La imaginación* 13) y por lo tanto cerrado al plano de la experiencia humana. Consecuencia de su inadecuación, es decir, de su lejanía con el significado y con el mundo sensible, el símbolo conduce ya no a una *presentación* del significado sino a la *representación* de un sentido.

El imaginario apocalíptico se ilumina al menos en tres puntos al entender de esta forma el contenido semántico de lo imaginario. El primero tiene relación con la codificación fuertemente simbólica (y alegórica) de las narraciones apocalípticas. Esto se hace comprensible desde las funciones que cumple el narrador apocalíptico como género literario. Por un lado, el énfasis que debe poner en el acto mismo de narrar la historia se convierte en algo tan importante para él como la historia misma: "el Apocalipsis bíblico encarna dos búsquedas

paralelas: una, de un entendimiento de la historia; la otra, de los medios de narrar este entendimiento" (27), afirma Parkinson. Lo anterior se debe a que el apocaliptista es el narrador, pero es también el receptor de los hechos que narra, por lo que debe hacer el doble ejercicio de descifrar (lo que oye, lo que ve) y de volver a cifrar; de revelar y ocultar. Es un canal para que la palabra de Dios se revele pero, al mismo tiempo, nos entrega esa revelación desde su punto de vista personal²⁰. Adicionalmente, para poder dar a conocer el fin del mundo para sus contemporáneos, el apocaliptista debe asumir un punto de vista temporal que esté fuera del tiempo histórico y que le permita tener una visión simultánea sobre la totalidad de la historia. Debe estar situado en una temporalidad ulterior al fin mismo para hablar de éste como un hecho consumado, lo que sólo logra por revelación; "para él, futuro es pasado" (Parkinson 12). La tensión expresiva que supone el estar instalado temporalmente más allá del fin de los tiempos y, a la misma vez, pertenecer a su época y dirigir su discurso a sus coetáneos, hace que su relato esté lleno de simbología e imágenes poéticas que revelan, a su vez, la doble capacidad ya mencionada del lenguaje de revelar y ocultar.

El segundo punto está relacionado con el hecho de que el símbolo, dado el desajuste entre significado y significante, evoca aquello que resulta inalcanzable a través de la percepción, apelando, por tanto, a un sentido más que a un significado. El apocalipsis es justamente la representación imaginaria de aquello que por antonomasia está sustraído de nuestra experiencia sensible y de nuestro espacio y nuestro tiempo. El imaginario apocalíptico remite a la revelación del misterio del más allá temporal, traspasando las barreras de la muerte. Como tal, ha sido valorizado como uno de los grandes relatos de comprensión del sentido de la vida en la cultura occidental. En estrecha relación con lo anterior, el tercer punto: el apocalipsis ha exhibido su influencia en el curso de la experiencia individual y colectiva cada vez que el ser humano, buscando sentido a su existencia, ha interpretado su propio tiempo histórico como el elegido para el cumplimiento de las profecías de término. Esta es una característica propia de este imaginario: en todas las épocas y en todas las sociedades de occidente, las personas se

²⁰ El mismo Juan recibe órdenes contradictorias en el *Apocalipsis*, como "Apenas se hicieron oír su voz los siete truenos, me disponía a escribir, cuando oí una voz del cielo que decía: «Sella lo que han dicho los siete truenos y no lo escribas»" (Ap. 10:4), y "Y me dijo: «No selles las palabras proféticas de este libro, porque el Tiempo está cerca»" (Ap. 22:10).

han sentido llamadas a identificar a los actores protagonistas de la narración apocalíptica y a sus principales símbolos como efectivamente existentes en el momento que les ha tocado vivir. En términos de lo imaginario, han semantizado el significado en función de un significante ya dado.

Por otro lado, el hecho de que el símbolo, en su inadecuación, remita a "algo ausente e imposible de percibir" es también lo que remite, paradójicamente, a un mundo que se amplía con esos elementos ausentes o imposibles de percibir. Los límites de la realidad establecida experimentan así un retroceso para demarcar un universo experiencial más amplio que dé cabida a todo el espectro imaginativo. Este supuesto, subyacente en Durand, es constitutivo de la idea de ensoñación poética de Bachelard, su maestro y amigo personal. Para Bachelard, la ensoñación es una "dilatación psíquica" (159) que no conoce límites. Como ya se había mencionado en relación a su valor cognoscitivo, la ensoñación poética, dirigida hacia las imágenes de la infancia a través de la memoria y de la imaginación, vincula al ser humano con imágenes arquetípicas de la vida y con el mundo en su plenitud; transportándolo a un ámbito irrigado por la "virtud del origen" (191), es decir, por una virtud de creación, de fundación. Por lo tanto, en los escritos del docente y el discente, se percibe una equivalencia entre la forma en que ensoñación y símbolo iluminan nuevos ámbitos de la realidad atrayendo hacia sí originales planos de la existencia y de la experiencia humana. La imagen, entonces, así concebida como símbolo por Durand, asume un carácter centrípeto al concentrar en ella misma una representación de sentido intrínsecamente motivado, que no puede hallarse en el exterior del proceso simbólico.

Si la elección del signo [en el lenguaje] es insignificante porque este último es arbitrario [explica Durand], nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen ... en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria (*Las estructuras* 32-33).

Adicionalmente, el significante de la imagen simbólica nunca es arbitrario ni convencional, sino necesario. Como representación coherente de un sentido, en el símbolo, el significado se revela gracias a su homogenización con el significante, convirtiéndose, a través de la ejecución de un gesto epifánico, en la semilla de una manifestación trascendente. El símbolo "hace aparecer un sentido secreto [afirma Durand]; es la epifanía de un misterio" (*La imaginación* 15). El contenido semántico del imaginario se establece, según estas características, dentro del dominio del simbolismo y bajo la premisa de que la imagen simbólica, generadora de sentido y reveladora de trascendencia, es un producto de la imaginación creadora, tal como la han llamado Castoriadis y Bachelard. Es decir, de aquella concepción de la imaginación que está en la base y es la condición necesaria de todo pensamiento (y de toda ensoñación) y, consecuentemente, de toda manifestación cultural y de toda forma social, incluyendo la ficción literaria. Esto supone la anterioridad cronológica y ontológica del simbolismo frente a otras significaciones y formas de expresión del mundo, lo que le da su carácter universal. En función de estos rasgos, Durand demarca

el dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas «cosas ausentes o imposibles de percibir», por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, «finalidad sin fin», alma, espíritus, dioses, etcétera (*La imaginación* 14).

Si Gilbert Durand rechaza el principio saussureano de arbitrariedad del signo para delimitar el campo semántico del imaginario, para establecer su *génesis* o sus *motivaciones* refuta el segundo principio del signo, aquél que señala el carácter lineal del significante. Este principio plantea que los significantes se desenvuelven en una secuencia temporal, uno tras otro formando cadenas, por lo que pueden ser únicamente aprehendidos en su linealidad (Cfr. Saussure 147-148). Durand registra, en un sentido opuesto al carácter lineal del significante, el carácter plural de las motivaciones de la imaginación simbólica: "como el símbolo no es ya de naturaleza lingüística [afirma], ha dejado de desarrollarse en una sola dimensión. Por lo tanto,

las motivaciones que ordenan a los símbolos no sólo ya no forman largas cadenas de razones, sino que ni siquiera forman cadena" (*Las estructuras* 35). ¿Cómo explicamos, entonces, las imágenes simbólicas? ¿Qué las genera, qué las motiva? ¿Con qué criterios deben clasificarse? ¿Qué es, en última instancia, lo que está en la raíz de lo imaginario? Apartarse de la linealidad del significante implica la renuncia a optar por la deducción lógica o por el determinismo causal a la hora de dar respuesta a estas interrogantes. En este sentido, las explicaciones cosmológicas, astrales, meteorológicas y étnicas, por ejemplo, así como las sociológicas o psicológicas, cada una de ellas unívoca e individualmente considerada, son descartadas por ser responsables de adelgazar la riqueza del imaginario al utilizar juicios deterministas y sistemas causales excluyentes que poco o nada tienen que ver con la propia conciencia imaginante, cediendo consecuentemente a lo que Durand llama la "ilusión semiológica" (*Las estructuras* 36). Especial interés evidencia Durand en superar el viejo debate que enfrenta a las perspectivas sociológicas con las psicoanalíticas. En el primer caso, revisa las teorías de Dumèzil²¹, Piganiol²² y Lévi-Strauss²³, a las que califica como sistemas explicativos utilitarios y lineales y a las que acusa de utilizar datos extrínsecos a lo imaginario, provenientes de la sociología, la historia y la lingüística respectivamente, para determinar la génesis de la imaginación. En el segundo caso, pasa revista a la teoría psicoanalítica freudiana según la cual la imaginación es el resultado de la represión social sobre la pulsión sexual. Este conflicto entre pulsión y represión se resuelve en imágenes simbólicas que desde temprana edad se depositan en el inconsciente y que a lo largo de la vida tienen canales de expresión subjetiva tales como el sueño, los actos fallidos o las neurosis²⁴. Sin embargo, la imaginación "es origen de una liberación [nos recuerda Durand]. Las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan" (*Las estructuras* 42). En suma, ni las

²¹ George Dumèzil realiza una explicación de carácter funcional y social de las motivaciones del ritual y del mito, haciendo una tripartición de los símbolos que explica y hace corresponder con la tripartición de las sociedades indoeuropeas en tres castas según su función social: sacerdotal, guerrera y productora. Véase Durand (*Las estructuras* 39-40).

²² André Piganiol se basa en un hecho histórico –invasiones indoeuropeas– para explicar la constitución sociológica de dos tipos de sociedades distintas y la clasificación simbólica correspondiente para cada una de ellas: sociedades masculinas y estelares, por un lado, y femeninas y telúricas, por el otro. Véase Durand (*Las estructuras* 39-40).

²³ Claude Lévi-Strauss trabaja con el modelo lingüístico en el nivel de la fonología estructural, tomando como punto de partida las relaciones entre los fonemas para establecer relaciones significativas entre los símbolos al interior del mito. Véase Durand (*La imaginación* 60-61).

²⁴ Véase Sigmund Freud (*Introducción al psicoanálisis*).

perspectivas sociológicas ni las psicoanalíticas son capaces de dar cuenta, por sí solas, del fenómeno imaginario, cuyas matrices son irreductiblemente multidimensionales. Durand se ha referido a estas aproximaciones como "hermenéuticas reductivas" pues

con demasiada frecuencia pecan por una secreta estrechez metafísica: unas queriendo reducir el proceso motivador a un sistema de elementos exteriores a la conciencia y exclusivos de las pulsiones; las otras, ateniéndose exclusivamente a las pulsiones, o, lo que es peor, al mecanismo reductor de la censura y a su producto: la represión (*Las estructuras* 43).

En su esfuerzo por franquear la polémica entre las ontologías culturalistas y las psicologistas, Durand aboga no sólo por la no exclusión de ninguna de estas perspectivas sino, contrariamente, por la comprensión de lo imaginario dentro de un campo de interacción entre ambas, poniendo en especial relieve su carácter y su valor dinámico: "hay una génesis recíproca que oscila entre el gesto pulsional y el entorno material y social, y viceversa" (*Las estructuras* 44). En otras palabras, el imaginario habita en un espacio móvil de convergencia cooperativa, de equilibrio entre las "presiones pedagógicas"²⁵ y las energías psíquicas y biológicas, observación que, por cierto, ya había sido anticipada por Jung al establecer la diferencia entre *arquetipos* y *representaciones arquetípicas*²⁶. Durand llama a este dinamismo *trayecto antropológico* y lo define como

el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones objetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social. ... Precisamente en ese intervalo, en esa progresión reversible, debe instalarse, a nuestro juicio la investigación antropológica. Finalmente, el imaginario no es nada más que ese trayecto

²⁵ Durand prefiere el enunciado "presión pedagógica" antes que "presión histórica", ya que, según él, la historia misma es producto de un mito mesiánico y progresista. Véase Durand (*Las estructuras* 391).

²⁶ Patxi Lanceros se refiere al carácter dinámico del imaginario a partir del propio dinamismo de los arquetipos, que, al definirse –siguiendo a Maud Bodkin– como «residuos de innumerables vivencias del mismo tipo» que operan como «determinantes aprióricos de la experiencia», se acrecientan con el incesante incremento de la experiencia colectiva. Véase Lanceros (64).

en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente, ... las representaciones subjetivas se explican por los acomodamientos anteriores del sujeto al medio objetivo. (*Las estructuras* 43-44).

En relación al apocalipsis, sería igualmente empobrecedor y reductivo desvincular sus motivaciones antropológicas –ese estrecho parentesco entre la imaginación creadora y la evidencia de la muerte (véase *infra*)– de las situaciones históricas y sociales en las que se manifiesta (o, en términos de Durand, de las "presiones pedagógicas" a las que se enfrenta o bajo las cuales se modela). La constelación imaginaria apocalíptica se constituye en gran medida de un régimen diurno de combates radicales y universales que reclaman para el fin del tiempo la jerarquización definitiva entre el bien y el mal. Pero, a la misma vez, busca afectar su propio tiempo y lugar de enunciación con esa misma jerarquización; jerarquización que, dado el contexto de crisis en el que aparece el imaginario apocalíptico, demandará una inversión social y política. En otro sentido, es este contexto de crisis el que proporciona las imágenes para dar forma y contenido semántico a las representaciones arquetípicas y simbólicas de su manifestación imaginaria. Es decir, considerar el imaginario apocalíptico en términos del trayecto antropológico releva sus movimientos de ida y vuelta con la historia, movimientos que dinamizan su potencial simbólico en cualquier lugar y tiempo, al mismo tiempo que permite la construcción de un patrón de análisis de las obras literarias en la medida en que define la relación con la historia y la forma que toma la historia en el relato.

Adicionalmente, es necesario tener en cuenta que en toda cultura existen fuerzas de la historia y/o condicionamientos ideológicos que actúan coercitivamente sobre los imaginarios –los arquetipos universales, las formas simbólicas, los mitos trascendentales– y sus regímenes –diurno, nocturno–, los que se afanan por exteriorizarse más allá de las restricciones que reciben de su entorno cultural, generando una oscilación entre lo *latente* y lo *manifiesto* (*Mitos* 138-139), o entre lo *connotado* y lo *denotado*, en términos lingüísticos. Según la naturaleza de las fuerzas externas operantes, un régimen imaginario se verá más favorecido que el otro para pasar de un plano latente a uno manifiesto. Y viceversa. Coexisten junto a estas presiones

pedagógicas imperativos imaginarios y míticos que se proyectan hacia un plano más pragmático, hasta lograr activarse en modos de vida y formas artísticas y culturales suficientemente atractivas como para ser imitadas por una determinada generación, tanto que logran consolidarse como novedosos sistemas pedagógicos, transitando hacia un plano manifiesto y dejando nuevamente en estado latente otras constelaciones imaginarias. Así como en la génesis del imaginario están presentes, junto con las motivaciones psíquicas, los condicionamientos sociales, en las creaciones sociales se exterioriza toda la fecundidad del mito y del simbolismo.

Este dinamismo antropológico, válido tanto para la conciencia individual como para la colectiva, tiende a renovarse cíclicamente y es lo que explicaría las distintas fases culturales por las que pasa una civilización. Las tensiones internas entre corrientes artísticas y literarias, las visiones de mundo enfrentadas en un momento histórico determinado, las modas iconográficas, o el hecho de que artistas y escritores puedan ser reconocidos a través de sus obras como representantes de *su* particular época, son todos fenómenos que podrían ser leídos como los resultados del trayecto antropológico. Mirado con atención, el haber concebido las motivaciones de la imaginación de esta manera supone nuevamente la concepción de lo imaginario como sustrato de toda cultura y, previamente, la conformidad con una facultad inherente a todo ser humano y a toda sociedad: la imaginación creadora. Nada escapa a lo imaginario ni a sus regímenes. Ni el arte, ni la literatura, ni las ideologías, ni las utopías apocalípticas, ni las opciones religiosas, ni las interpretaciones históricas, ni las instituciones sociales, ni las neurosis, ni los sistemas filosóficos o científicos dejan de estar impulsados, de una forma u otra, por lo imaginario²⁷.

Antes de avanzar hacia las estructuras y la función del imaginario, resulta conveniente mirar el método de análisis de Durand –la *mitodología*–, dado que se levanta fundamentalmente atendiendo a la naturaleza del objeto semántico del imaginario y a sus motivaciones. Durand

²⁷ Reiteradamente a lo largo de su obra, Durand da ejemplos de cómo las distintas manifestaciones culturales pueden leerse dentro de tal o cual régimen de lo imaginario. Por citar un par de casos, Durand localiza el paradigma racional del conocimiento bajo el impulso del régimen diurno de la imagen y el movimiento romántico bajo el aliento del régimen nocturno.

ha hecho hincapié en las características de la imagen simbólica principalmente a partir de sus diferencias con respecto al signo lingüístico. La primacía del significante sobre el significado imposible de aprehender y las plurales motivaciones de la imaginación simbólica demandan, en este contexto, un método que pueda responder justamente a estos rasgos particulares: una metodología que sea capaz de incidir sobre las múltiples formas de 'decir' el sentido del símbolo, las incontables 'traducciones' de un mito, los ilimitados 'significantes' de un imaginario o las variantes ficcionales de un mismo arquetipo. Un método alejado de las lógicas racionales científicas y más cercano a la lógica del mito, que "ni razona ni describe: intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices ... posibles. La contrapartida de esta particularidad, es que cada mitema –o cada acto ritual– es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito" (*Lo imaginario* 106). Símbolos, mitos, imaginarios que, al no encadenarse linealmente, necesitan ser alternativamente revelados a partir de sus redundancias. Esta redundancia es precisamente el *quid* de la mitología.

La redundancia [observa Durand] es la clave de toda interpretación mitológica, el indicio de todo procedimiento mítico. ... No siendo el *sermo mythicus* ni un discurso demostrativo, del tipo silogístico o hipotético-deductivo, ni un relato narrativo, una descripción para mostrar el encadenamiento positivo de los hechos debe utilizar la persuasión por la acumulación obsesiva de "paquetes", de "enjambres" o de "constelaciones" de imágenes. A partir de ahí, más allá del hilo obligatorio de todo discurso (la diacronía), esas redundancias, muy cercanas al espíritu musical de la variación, pueden ser reagrupadas en series sincrónicas, que nos proveen los "mitemas", es decir, las más pequeñas unidades semánticas señaladas por redundancias (*Mitos* 163).

La riqueza semántica y simbólica del imaginario apocalíptico, permite que en los distintos soportes en los que éste aparece se manifiesten diferentes aspectos o sentidos del mismo. En algunos casos de la literatura peruana, por ejemplo, son imágenes y símbolos sobre la necesidad de justicia los que redundan en un texto en particular. En otros casos, son imágenes

que insisten sobre la culpa y el temor al castigo; o, por el contrario, sobre el perdón y la redención. Algunas narraciones reiteran la condición carnal de los pecados con los cuales los personajes desacralizan su camino. Y en otras, son las señales del término y de la destrucción, con la consecuente angustia escatológica y 'sensación de final', las que se acumulan en sus páginas. En relación a esto último, el repetido incumplimiento en la historia de las profecías de fin de mundo y la consecuente frustración que generan las expectativas simples no consumadas (la *peripeteia* es el término que utiliza Kermode, siguiendo a Aristóteles), ha causado que el fin deje de ser un hecho 'inminente' para convertirse en algo 'inmanente'. Esto quiere decir que se alojan en el mundo los signos y malestares propios del final pero, como éste no llega, se perpetúen sus señales, perpetuando también los sufrimientos y la necesidad de paciencia. Es decir, el ser humano vive la decadencia pero no la renovación, la desigualdad y marginación pero no la justicia, las plagas exterminadoras pero no los ángeles que las combaten, los terrores escatológicos pero no el consuelo misericordioso. Esta condición de inmanencia parece expresar con especial cercanía al imaginario apocalíptico de la literatura peruana.

Por otra parte, la metodología establecida por Durand es la suma de la mitocrítica y el mitoanálisis aplicado a un nuevo espacio. Por una parte, la mitocrítica se define como un "método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente" ("Metodología" 728). El mitoanálisis, por su parte, aborda al análisis a partir de los condicionamientos sociales y culturales de la época en la que una obra fue producida ("Metodología" 731), lo que complementa la mitocrítica. La suma de estos dos métodos, válidos ambos para un texto literario, se desliza hacia el ámbito más amplio de la cultura, "el de las prácticas sociales, el de las instituciones, el de los monumentos e incluso el de los documentos" (*Mitos* 171), dando origen a la metodología. Todas las manifestaciones culturales, entonces, se convierten en un texto legible, pero la legibilidad está siempre enfocada a la identificación de latencias o connotaciones míticas obsesivamente presentes en el texto (literario o cultural). Este método apela, en sintonía con la teoría de la recepción, a un proceso de lectura cooperativa que debe en los niveles profundos del texto el universo mítico subyacente. Los elementos míticos se hacen notorios para el lector y adquieren plenitud

semántica únicamente a partir de su reiteración insistente, a partir de su redundancia, "cualidad esencial del mito", como lo advirtió Lévi-Strauss (*Mitos* 163).

Las redundancias semánticas que emergen de la lectura de un imaginario conducen al lector a las *estructuras*²⁸ del mismo. Para establecer las estructuras del imaginario, Durand apela nuevamente a un criterio multidisciplinario y dinámico que se expresa en un "doble plan, bipartito y tripartito" a la vez (*Las estructuras* 69). Por un lado, desde una perspectiva sociológica y simbólica²⁹, "muy cerca de las biparticiones habituales de los historiadores de la religión" (*Las estructuras* 59), Durand realiza una estructuración de las imágenes simbólicas emparentada con las polaridades clásicas día-noche, masculino-femenino, solar-lunar, estelar-telúrico, apolíneo-dionisiaco, *animus-anima*, etc. Incluso, la división de funciones de los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro humano participa de la base de esta bipolaridad. Según esto, se oponen estructuralmente los dos regímenes ya mencionados antes, el diurno y el nocturno, oposición que diferencia una región del imaginario cercana a una caracterización social y simbólica masculina y "uraniana", de otra región más próxima a una caracterización femenina y "ctónica-lunar" (*Las estructuras* 59). Por otro lado, el plan tripartito de estructuración tiene una raíz biológica y proviene de la reflexología. En este caso, las imágenes se clasifican según "tres grandes series de gestos dominantes (postural, digestivo, copulativo) en los cuales la mayoría de los psicofisiólogos y los psicólogos, ... han visto los esquemas matriciales de las grandes categorías de re-presentación" (*Lo imaginario* 62-63). Al realizar una intersección de estos dos criterios, Durand constata que el *régimen diurno* de la imagen coincide con la dominante postural, la que provoca representaciones estructurales *esquizomorfas* o *heroicas*, a partir de los esquemas verbales³⁰ de *distinguir* o *separar*; y que el *régimen nocturno*, por su parte, coincide con las dominantes reflejas digestiva y copulativa, las que generan representaciones estructurales *místicas* y *sintéticas*, a partir de los esquemas

²⁸ Para una descripción exhaustiva y completa de la estructuración de la imaginación simbólica y sus fundamentos véase *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Durand, texto que en su totalidad está dedicado a este tema.

²⁹ Véase Piganiol en nota 33.

³⁰ El esquema, según Durand, es el nexos entre el gesto biológico instintivo y la representación simbólica (*Las estructuras* 62).

verbales de *incluir* y *relacionar*, respectivamente. En un lenguaje más amable, Durand los describe como

dos grandes regímenes simbólicos: el primero gravita alrededor de los esquemas ascensionales y diairéticos [de separación] y promueve imágenes purificadoras y heroicas; el otro, por el contrario, se identifica con los gestos del descenso y del acurrucamiento, concentrándose en las imágenes del misterio y de la intimidad, en la búsqueda obstinada del tesoro, del reposo, de todos los alimentos terrenales (*Las estructuras* 274).

No obstante esta clasificación, es necesario tener en cuenta que no se trata de una estructuración estática de los objetos simbólicos sino dinámica: pueden configurarse tejidos imaginarios en los que se entrelacen más de una dominante o régimen. Este dinamismo se acrecienta cuando se considera que Durand no piensa las estructuras del imaginario aisladamente sino en relación a su *función*, a la que adjetiva *eufémica* porque le atribuye una necesidad irrenunciable de todo ser humano de exorcizar, de suavizar, de edulcorar, de hacer un eufemismo sobre la finitud del tiempo y la inevitabilidad de la muerte. Recuérdese que ya Bergson se había referido a la función fabuladora como una resistencia a la representación inteligente de la muerte. En un sentido similar, Durand afirma que el eufemismo es

el sentido supremo de la función fantástica. ... Todos aquellos que se inclinaron de una manera antropológica –es decir, a la vez, con humildad científica y amplitud de horizonte poético– sobre el campo de lo imaginario están de acuerdo en reconocer a la imaginación, en todas sus manifestaciones: religiosas y míticas, literarias y estéticas, ese poder realmente metafísico de alzar sus obras contra la podredumbre de la muerte y del destino (*Las estructuras* 411).

Por lo tanto, la función eufémica es la explicación que subyace a la estructuración de lo imaginario y le da razón de ser a su organización. Son las distintas maneras que tiene el

individuo de responder a la descomposición temporal, a su condición finita, a su destino mortal, las que se disponen en los diferentes regímenes del imaginario. En este sentido, parece ineludible plantear la perspectiva imaginaria para abordar el paradigma apocalíptico. ¿O no es el apocalipsis uno de los grandes relatos con el que la cultura occidental ha eufemizado históricamente la muerte y el fin del tiempo?

El sociólogo francés Edgar Morin no sólo ha constatado idéntica función de lo imaginario sino que ha situado ahí su génesis. Después de analizar las tumbas del hombre de Neandertal, las que testimonian los primeros rituales funerarios conocidos, Morin postula lo que él llama una "brecha antropológica" en el *homo sapiens*, es decir, la bifurcación de la conciencia ante la evidencia de la mortalidad: el *sapiens* desarrolla un pensamiento realista u objetivo que reconoce la muerte y las transformaciones que obran a partir de ella, así como también un pensamiento imaginario o subjetivo que asevera la existencia de algún tipo de vida después de la muerte corporal. Con esto, "hace su aparición en escena lo imaginario como una de las formas de percepción de la realidad" (115), afirma Morin, imaginario que consigue que la muerte, con sus mitos y rituales, irrumpa en la vida modificando la vida misma.

Todo parece, pues, indicarnos que el *homo sapiens* siente el problema de la muerte como una catástrofe irremediable que le provocará una ansiedad específica, la angustia o el horror ante la muerte, y que la presencia de la muerte se convierte en un problema vivo, es decir, que modela su vida. Asimismo, parece claro que este hombre no sólo rehúsa admitir la muerte, sino que la recusa, la supera y la resuelve a través del mito y de la magia (Morin 116).

Es tomando en cuenta, entonces, tanto los criterios estructurales como el sentido de la función dados por Durand como los regímenes del imaginario despliegan toda su significación. En el primer caso, en el régimen diurno, el hecho de que esta constelación imaginaria esté marcada por el reflejo dominante postural justifica que el dinamismo simbólico opere en un sentido *vertical*, promoviendo esquemas que *distingan* principalmente el "subir" del "caer", donde "la

caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo" (*Las estructuras* 117) y la subida reúne la fórmula para huir de sus terroríficas caras. Esto, además, se ve fortalecido por una condición propia del régimen diurno: Durand nos recuerda que "semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin tinieblas, mientras que lo inverso no es verdadero: porque la noche tiene una existencia simbólica autónoma. El régimen diurno de la imagen, por lo tanto, se define de una manera general como el régimen de la antítesis" (*Las estructuras* 69). Según lo anterior, este régimen se compone, por un lado, de una zona oscura y tenebrosa, de tinieblas que "constituyen el primer símbolo del tiempo" (*Las estructuras* 95), en la que se manifiestan todo tipo de símbolos que representan las distintas caras del horror temporal: símbolos *teriomorfos* (animales devoradores, fauces, monstruos, reptiles), *nictomorfos* (tinieblas, bramidos, sangre menstrual) y *catamorfos* (abismos, infiernos, miasmas). El imaginario apocalíptico apoya gran parte de su simbología en el ámbito tenebroso del régimen diurno, específicamente, las señales del fin del tiempo dadas por el diablo y sus secuaces: las distintas representaciones de la bestia, el Anticristo, las plagas, el pozo del abismo, la caballería infernal, la prostituta de Babilonia, etc.

Por otro lado, este régimen se compone también de una zona luminosa en la que, por oposición, una figura heroica se alza para vencer el terror ante la muerte que todo lo devora. Los símbolos que se manifiestan en esta zona son, consecuentemente, *diaréticos* (espadas, armas cortantes, escudos protectores), *ascensionales* (escaleras, cimas, flechas, alas, gigantismo) y *espectaculares* (símbolos de luz, coronas, sol, palabras de fuego, color dorado). En esta zona luminosa se despliegan las figuraciones resplandecientes del apocalipsis tales como la mujer vestida de sol, el trono blanco de Dios, el fulgurante Arcángel Miguel y los múltiples ejércitos angélicos con sus respectivos instrumentos de lucha: alas, espadas, lenguas de fuego, trompetas, pestes que chorrean hacia abajo. El imaginario de la zona luminosa responde a un esfuerzo de separación, de segregación de la tiniebla tenebrosa, lo que determina pares de arquetipos opuestos: el héroe frente al monstruo, lo puro contra lo mancillado, el ángel contra la bestia. Y, por supuesto, la "noción de justicia, ... esquema de la separación tajante entre el bien y el mal" (*Las estructuras* 166). Moralizadamente, lo espiritual frente a lo carnal, la virgen frente a la prostituta, la santidad frente a la herejía, los justos frente

a los pecadores, los elegidos frente a los condenados. De ahí el nombre de estructuras *esquizomorfas* o *heroicas*. En palabras de Durand, se trata de

esquemas y arquetipos de la trascendencia [que] exigen un procedimiento dialéctico: la reserva mental que los guía es una reserva polémica que los enfrenta con sus contrarios. La ascensión es imaginada *contra* la caída, y la luz, *contra* las tinieblas. ... La luz tiende a convertirse en rayo o en espada, y la ascensión, a pisotear a un adversario vencido. Ya se dibuja entre líneas, bajo los símbolos ascensionales o los espectaculares, la figura heroica del luchador afianzado contra las tinieblas o el abismo (*Las estructuras* 165)³¹.

En el segundo caso, en el régimen nocturno, el hecho de que esta zona esté marcada por dos reflejos dominantes genera dos estructuras distintas en su interior, según se trate de una eufemización plena del tiempo y sus caras tenebrosas, o de un esfuerzo directo por dominarlo. Por una parte, la dominante digestiva motiva un dinamismo simbólico representativo de la *profundidad*, a partir de esquemas verbales de *inclusión* que propician principalmente el acto de "descender" o "penetrar". El vencimiento del tiempo ya no dependerá, como en el régimen diurno, del ascenso heroico que ambiciona trascender la miseria humana, sino del descenso iniciático hacia las profundidades, las esencias puras, tranquilizadoras e íntimas. Esto genera una estructura *mística* de ocultamiento y reposo, favoreciendo la aparición de arquetipos relacionados con el centro, la morada, la noche benéfica, y desplegando símbolos de *intimidación* (sepulcro, cuna, copa, caverna) y símbolos de *inversión* de todos aquellos valores lúgubres atribuidos a la noche por el régimen diurno (la lentitud del descenso frente a lo vertiginoso de la caída, el vientre materno frente a las mandíbulas trituradoras, talismanes y piedras preciosas que contrarrestan la oscuridad total).

En el lenguaje místico [explica Durand] todo se eufemiza: la caída se convierte en descenso, la manducación, en engullimiento; las tinieblas se

³¹ Ahora podría entenderse mejor por qué Durand ha afirmado que "al *Régimen Diurno* de la imagen corresponde un régimen de expresión y de razonamiento filosóficos que podría imputarse de racionalismo espiritualista" (*Las estructuras* 186), racionalismo que se erige *en contra* del *régimen oscuro* de la subjetividad. Véase nota 38.

suavizan en noche; la materia, en madre, y las tumbas, en moradas bienaventuradas y cunas. Así es como en los grandes místicos el lenguaje de la carne encubre la semántica de la salvación, es el mismo verbo el que expresa el pecado y la redención (*Las estructuras* 281).

El imaginario apocalíptico ha generado y difundido una tradición a partir de uno de los episodios de su trama. En el capítulo veinte, dice que un ángel descenderá del cielo con la llave del pozo del abismo y atará a Satanás con unas cadenas por un periodo de mil años, periodo tras del cual, el demonio será liberado de su prisión y se dedicará a engañar a las naciones preparándolas para la gran batalla final. Dentro de las posibilidades exegéticas apocalípticas, los mil años referidos dieron forma a los distintos movimientos milenaristas. Éstos basaron sus creencias en la instauración intrahistórica del reino escatológico de Cristo, reinado caracterizado por la paz, tranquilidad y espiritualidad de los justos, quienes serían los elegidos para acompañar a Cristo en el milenio. Algunos estudiosos han identificado, incluso, el milenarismo con las profecías de Joaquín de Fiore en lo que se refiere a la tercera edad del espíritu santo propuesto por el abad calabrés y sus hombres contemplativos que encontrarían a Dios en sus meditaciones³². Este idealizado periodo de mil años podría pensarse en términos del régimen estructural nocturno-digestivo y sus inversiones eufemizantes: tras el encierro de la bestia en las profundidades del abismo, se experimenta el reposo del espíritu, el misticismo que implica la vida íntima con Cristo, la profundidad de la inmersión meditativa, la centralidad de una existencia sin mal, sin pecado. De esta forma, por ejemplo, tras la derrota de los moros en territorios ibéricos –y tras la coincidencia de este suceso con los descubrimientos geográficos–, se potencia esta voluntad mística que ve en el territorio de América el lugar ideal para instalar un modelo de vida acorde a la realización milenarista.

Por su parte, la dominante copulativa subyace a una constelación imaginaria que busca explícitamente conquistar el tiempo y subyugarlo, ya se ponga el acento sobre su repetición cíclica, sobre el *retorno circular* (el *eterno retorno* trabajado por Eliade), o sobre el avance progresivo hacia un devenir, el *retorno definitivo*, el ciclo final y último. Lo que tienen en común

³² Véase Ana de Zaballa Beascoechea ("Joaquinismos, utopías").

estas dos modalidades es que suelen desarrollarse según un relato temporal. Tienden a construir una narración cimentada sobre el hilo del tiempo. Se inclinan por contar, en última instancia, un mito. Consecuentemente, crean una estructura *sintética*, una *dramatización*, en la que se confronta la angustia del tiempo que fluye y la esperanza del tiempo que concluye. Este régimen está potenciado por esquemas verbales de *relación* vinculados principalmente con el "madurar", el "progresar" y el "volver", se nutre de arquetipos relacionados con la historización del tiempo y el destino, como el árbol, la rueda, la cruz, y construye sus representaciones a partir de símbolos *cíclicos* (calendario agrícola, caracol, espiral, resurrección de los muertos) y símbolos de *progreso* (ritos de iniciación, figuras mesiánicas, el Hijo).

La relación entre el régimen estructural nocturno-copulativo y el imaginario apocalíptico es estrechísima. No sólo por la presencia del Mesías o del Hijo como el gran símbolo del progreso ligado a la historización del tiempo. O por la necesidad de conciliar en una síntesis el terror y la esperanza sobre el fin del tiempo. Ya se ha visto también el carácter dramático que adquiere la revelación apocalíptica desde el punto de vista de su narrador, que debe narrar desde una perspectiva ulterior al fin temporal para poder tener la visión del todo, y debe compartir su revelación desde el exterior del tiempo presente con la gente de su propio tiempo. A todo esto se suma que el apocalipsis es el relato del fin del tiempo por excelencia y, como tal, contiene múltiples evidencias que exhiben el énfasis en la narración de la temporalidad y, principalmente, el acento en la concurrencia de la temporalidad narrada y el hilo de la narración propiamente tal. Es decir, el *Apocalipsis* de Juan relata el fin del tiempo, reforzando este contenido final con la posición final que ocupa en el texto bíblico. Lo anterior responde a una visión de mundo y de tiempo lineal, con un inicio y un final irrepetibles. Dentro de esta linealidad, lo que se espera como meta final es el apocalipsis mismo. Y el avance continuo hacia esa revelación reviste una modalidad teleológica donde "el tiempo se vuelve el vehículo del propósito divino" (Parkinson 25). Esto hace que el relato adquiera un tono apremiante y urgente pues el final hacia el cual se avanza celebrará inminentemente el cumplimiento de las metas prometidas para todos aquellos que permanecieron fieles a la palabra de Dios (una renovación radical del contexto histórico mediante la aplicación de la justicia divina y la reivindicación de los que sufren en nombre de Dios, y la restauración definitiva de su reino en

la tierra metafóricamente llamada la Nueva Jerusalén), haciendo coincidir –y es aquí donde enfatiza Parkinson– significado y final. Aún más, "la narrativa apocalíptica tiene por tema [escribe la autora– la conjunción de significado y final" (26), por lo cual habrá que entender siempre el concepto del fin como finalidad y como término.

Habría que agregar, desde la perspectiva de Durand, que si bien el imaginario cumple la función de "eufemizar" la irreversibilidad del tiempo, no es un "mero opio negativo" con el cual disimular las máscaras de la muerte. Por el contrario, se trata de un "dynamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo" (*La imaginación* 127). Esto implica eufemizar también las pérdidas y fracturas propias de toda experiencia vital, tanto en términos individuales como colectivos. En este sentido, el imaginario apocalíptico no estaría dando, únicamente, una posibilidad expresiva e interpretativa a la finitud temporal 'real', sino también a una finitud 'simbólica', expresada en la descomposición de la vida social y de sus instituciones. Es así como en la literatura apocalíptica peruana, no se observan finales o cataclismos absolutos que determinen –ingenuamente– la desaparición total de la nación peruana. Más bien, en ella parecen revelarse fines culturales o históricos en relación a la posibilidad de construir una nación con destino. Es decir, se constata en sus novelas el deterioro, cuando no la cancelación, de particulares fracciones de su territorio simbólico, mostrando la dificultad de proyectar un futuro con sentido y el no siempre exitoso esfuerzo por remediar esa situación.

Pero el dynamismo de lo imaginario implica, sobre todo, trascender la realidad en su facticidad, en sus objetivaciones cotidianas y en sus elementos establecidos, función en la que la novela suele desarrollar un papel de excelencia. Y la trascendencia de la realidad se constituye a partir de la facultad creadora y radical de la imaginación, de su soberanía y su autonomía para ensanchar el mundo social y construirlo desde sus elementos fantasmagóricos, desde sus sueños, desde sus ficciones literarias y sus significaciones simbólicas e imaginarias. "La sociedad real es tanto los fantasmas y las imágenes como los instrumentos de producción", nos dice

Raymond Ledrut (43)³³. Si figurar la muerte es un modo de dominarla y de cimentar vida a cambio, imaginar el mundo es una manera de trascenderlo e instituirlo. Es esta *fantástica trascendental* la que "desborda en gran manera la simple aventura mortal y prohíbe la alienación del espíritu en una acomodación objetiva" (*Las estructuras* 411).

En un sentido similar y al mismo tiempo complementario puede interpretarse la función de *lo imaginario social* propuesta por Castoriadis en *Los dominios del hombre*. Según el filósofo griego, toda sociedad se mantiene cohesionada gracias a la "institución de la sociedad como un todo" (67), lo que hace referencia al conjunto de sus instituciones particulares, sus valores, sus normas, su lenguaje, sus individuos, etc.; en suma, a una "urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen" (68)³⁴. Al igual que Durand se pregunta por la génesis de lo imaginario, Castoriadis se interroga por la fuente de este tejido al que llama "*magma de las significaciones imaginarias sociales*" (68); y de manera equivalente a la respuesta de Durand, que sitúa a la imaginación creadora en la base de toda cultura, Castoriadis responde "sencillamente: por creación" (74), es decir, ubica también a la imaginación creadora en la base de toda sociedad. En efecto, Castoriadis niega que sean los propios "sujetos" o las "ideas" o las "cosas" con las cuales los individuos se relacionan al interior de una sociedad dada los que generen este magma. "Son ellos mismos [dice] productos de un proceso de socialización y su existencia presupone la existencia de una sociedad instituida" (69). La sociedad se conserva unida porque sus componentes están determinados por la ley y por las instituciones que la propia sociedad engendra, y en este sentido una sociedad instituida más bien busca insistir sobre el conjunto de sus instituciones particulares y sobre los términos de su ley. Es más, se asegura de que los "elementos" que la ley promueva incorporen, reproduzcan y perpetúen la ley (68).

³³ "La société réelle c'est aussi bien les fantômes et les images que les instruments de production" (la traducción es mía).

³⁴ Ejemplos de estas significaciones serían los "espíritus, dioses, Dios, *polis*, ciudadano, nación, estado, partido, mercancía, dinero, capital, tasas de interés, tabú, virtud, pecado, etc. pero también hombre/mujer/hijo según están especificados en una determinada sociedad" (*Los dominios* 68).

Pero toda *sociedad instituida* presupone y se opone a una *sociedad instituyente* en la que adquiere forma y función la imaginación radical. La sociedad instituyente sí tiene capacidad de crear en pleno ejercicio de su *autonomía*, a través de un acto de apertura en el que "pone abiertamente en tela de juicio su propia ley de existencia, su propio orden dado" (77). La sociedad instituyente es la que inventa y se inventa, la que cuestiona su ontología y genera un nuevo orden y nuevas *formas de ser* sociales, poniendo un sello identitario y haciendo avanzar la historia. En efecto, Castoriadis entiende lo social siempre dentro del campo histórico, estableciendo el dominio *históricosocial* como el más propio del hombre. Para este filósofo, la sociedad es únicamente una *forma* y cada sociedad responde a una organización particular, a una forma única, a una identidad. La dimensión histórica de lo social es lo que permite y gatilla las alteraciones sociales e identitarias y los cambios del "orden/desorden" dado (66). La imaginación creadora y la sociedad instituyente se despliegan, entonces, en la historia; la historia es creación de formas sociales. Castoriadis se refiere a estas sociedades como aquellas que

cuestionan su propia institución, su representación del mundo, sus significaciones imaginarias sociales. ... Llevan a poner en tela de juicio una y otra vez no sólo la forma *dada* de la institución social y de la representación social del mundo, sino los posibles fundamentos de *cualquier* forma de este tipo. La autonomía toma aquí el sentido de una autoinstitución de la sociedad (77).

A esta facultad creadora y renovadora del mundo es a la que Castoriadis ha llamado *imaginario social*, nombre que justifica de la siguiente manera: "llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos 'racionales' o 'reales' y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por *creación*, y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo" (68). La función de lo imaginario social es, entonces, trascender el mundo en su contingencia, como en Durand, pero trascenderlo al punto de instituirlo en su esencia. Tal es la radicalidad de la imaginación creadora de Castoriadis. Cada sociedad

imaginada, cada época cultural en particular, es consecuencia de un determinado imaginario (y habrá que recordar aquí el trayecto antropológico de Durand), ya se exprese, desde una perspectiva socio-histórica, en el conjunto de instituciones sociales o, desde una perspectiva antropológica-arquetípica, en un sistema de representaciones simbólicas. Representaciones simbólicas que alcanzan, por cierto, a la institución de la sociedad como un todo. Toda cultura es expresión de un régimen imaginario que ha logrado solapar las coerciones pedagógicas de su tiempo, nos recordaba Durand; Castoriadis nos recuerda ahora que

toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese "sistema de interpretación", ese mundo que ella crea. Y esa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma (69).

Esta definición de imaginario social, abre a la literatura un abanico de múltiples posibilidades de construcción o modelización de una realidad social. Siempre desde la perspectiva de Castoriadis, el apocalipsis sería uno de los imaginarios que ha participado del proceso *instituyente* o constructivo de la nación peruana y sería también uno de los imaginarios que mantiene a su sociedad cohesionada. La primera idea dice relación con la presencia del imaginario apocalíptico en el Perú desde el periodo de conquista y con el rol aculturador que dicho imaginario jugó en sus habitantes nativos. La segunda idea más bien está vinculada al hecho de que un conjunto de "cualidades" con las que las personas se relacionan generando "identidad" (Tugendhat) y que, por lo tanto, podrían haber cohesionado a los peruanos –como las cualidades de "clase", "etnia", "nación", "religión", "lengua", etc.–, en el Perú más bien han funcionado desidentificatoriamente, disgregando y violentándolos entre sí. Sin embargo, una cualidad identitaria *otra* los reúne y, aunque parezca paradójico, es la del apocalipsis peruano. Justamente porque las novelas del *corpus* mostrarán a un país que se halla desintegrado y desidentificado en las mencionadas cualidades, su condición apocalíptica resulta ser un factor de identificación: los peruanos se reconocen en la crisis, en la perpetuación de los síntomas del

mal y, en algunos casos, en la proyección de utopías y mesianismos restauradores, aunque unos desde la añoranza de tiempos mejores y otros desde el anhelo de tiempos mejores. En *Réquiem por Perú, mi patria*, Herbert Morote ha escrito:

los signos prodigiosos, podría decir un estudioso de la Biblia, aunados a las plagas que nos afectan, son muestras palpables de que en el Perú se cumple el Apocalipsis. Preferiría creer que todo esto sucede porque nuestro pueblo está desesperado por creer en algo. Unos creen en lo de siempre³⁵, otros en los carismáticos, éstos en los mormones, aquéllos en la Cruz de Chalpón, éstos en Sarita Colonia, los de más allá en el Señor de los Milagros y los de más acá son evangelistas. Pero, todavía, la mayoría de los peruanos no cree ni en la madre que los parió (236).

Según el recorrido realizado e intentando no hacer peligrar el grosor de las nociones, se podría compaginar en una síntesis las propuestas de Durand y Castoriadis con el propósito de extraer una definición y un sentido tanto para la noción de imaginación creadora como para el campo de lo imaginario. Aquella, la imaginación creadora, sería la facultad antropológica con la cual es posible instalar imaginarios en el mundo y construir mundos a partir de imaginarios. Lo anterior se consigue porque la imaginación creadora es una categoría que se mantiene al margen de los esquemas de determinación y de los principios tradicionales de la lógica científica –desde donde fue históricamente denostada–, configurándose, más bien, en el mínimo común de todo pensamiento y de toda representación. Adquiere su grandeza, en este sentido, al ser un fundamento para el encuentro de todos los seres humanos en la aspiración de lo permanente y lo universal. Lo imaginario, por su parte, es el fruto de la imaginación creadora y se erige como el dominio simbólico que todo individuo y toda sociedad posee inalienablemente, redefiniéndose de manera continua en los actores de la historia. A su vez, lo imaginario funge de sustrato cultural y social, y, como tal, se le puede reconocer en todo lo creado e instituido, basculando entre lo sincrónico y lo diacrónico, retroalimentando los arquetipos y las sociedades históricas. Por último, ya sea de manera individual o colectiva, la

³⁵ En la primera edición de este libro, en 1992, esta frase era: "Unos creen en el terrorismo".

revelación semántica que germina en lo imaginario otorga al ser humano la comprensión necesaria para permanecer en el mundo, la fuerza para modificarlo y la creatividad para inventarlo. ¿No suelen confiarse estas tareas a la ficción literaria? ¿Acaso los imaginarios apocalípticos que estructuran y dan vida a la literatura no revelan estas inquietudes legítimamente humanas? Permanecer, modificar, crear; en estos tres sentidos lo imaginario se constituye como una fantástica trascendental.

1.4. Imaginarios y ficción literaria

Te doy un corazón sabio e inteligente, tal como antes de ti no ha habido otro ni lo habrá en adelante después de ti.

I Reyes 3:12

El epígrafe con el que se abre este acápite recoge las palabras que Dios pronunciara en el *Antiguo Testamento* en atención a las plegarias de Salomón. Sin embargo, según el sentido que se la dará a la ficción literaria en las próximas páginas, bien podría corresponder al insumo que el Dios en un 'Moderno Testamento' le asignara a la novela. Hay en ellas una condensación de racionalidad y sensibilidad, de lucidez y afectividad, que impulsa tanto la sabiduría de Salomón como un tipo de conocimiento comprensivo que es el que la ficción literaria ostenta como don. Entonces, antes que una ansiedad pragmática por atribuir categorías de verdad o falsedad a proposiciones verbales según un marco de referencia determinado, se evidenciará en las líneas finales de este capítulo, más bien, una mesurada ansia por mostrar la apertura privilegiada de la novela hacia la comprensión de la experiencia humana en toda su complejidad. La muerte de la novela pronosticada por Roger Caillois para hace unas décadas atrás ya no se concretó. Todo lo contrario. El nuevo impulso de los imaginarios –y de la ficción narrativa como una de sus expresiones– es un indicador, en parte, de la necesidad del ser humano por ampliar sus horizontes de sentido en el mundo actual.

A este nuevo impulso, que tiene su correspondencia en el plano teórico, se refiere Antonio Garrido cuando afirma que "durante los últimos decenios se ha asistido a un vigoroso resurgimiento de una de las cuestiones más inquietantes y seductoras para el pensamiento científico en general, la reflexión filosófica y, más específicamente, la teoría literaria. Se trata de la vieja y revitalizada noción de ficción" (11). Con esta afirmación, Garrido da inicio a una serie de estudios publicados en 1997, compilados por él bajo el título *Teorías de la ficción literaria*. ¿Qué razones están en la base de esta revitalización? Probablemente, no sólo sea la aceptación del beneficio existencial recién mencionado lo que ha renovado el interés, sino también y más recientemente la proliferación de escenarios, intercambios y productos imaginarios tales como la realidad virtual y las ficciones digitales, los juegos de rol y los video juegos, los *reality shows* y la cibercultura en general (véase Schaeffer). En cualquier caso, se ha instalado en un lugar central la necesidad de comprender la función que cumplen los imaginarios en el mundo contemporáneo, así como también, y de manera particular en la teoría literaria, la necesidad de demarcar el territorio de la ficción en contraposición con la no-ficción, con todas las definiciones y convenciones que esa demarcación involucra: el fingimiento y la verdad, lo lúdico y lo serio, el simulacro y el conocimiento, la representación y la referencia, lo posible y lo factual, entre otras. Pero estas discusiones no son nuevas en la teoría de la literatura. Es dable seguirle el rastro a una práctica teórica –aunque de poéticas heterogéneas– que se inicia con Platón y Aristóteles y avanza hasta el Romanticismo, que hizo suyos estos problemas dentro de una concepción de 'literatura' más bien referencial y representacional y cercana a lo que se suele llamar las 'bellas letras', práctica que en gran medida fue acallada por el cientificismo estructuralista y su propuesta radicalmente inmanentista.

Durante el siglo XX, desde enfoques tan diversos (aunque complementarios) como los semánticos, pragmáticos o estilísticos, han surgido nuevas teorías para abordar y refrescar las preguntas históricamente reiteradas acerca de la ficción literaria. En este contexto, informa Garrido, "ha venido desarrollándose durante las últimas décadas una corriente con hondas raíces románticas y en las teorías del psicoanálisis que bien podría denominarse acercamiento *antropológico-imaginario*" (36). Garrido menciona a Bachelard y a Durand pero no alcanza a

hacer, en el estrecho margen que admite un estudio introductorio de los paradigmas de las teorías de la ficción, ni una descripción fuerte de cómo esta corriente entra en la ficción literaria ni cómo responde a algunos de los problemas clásicos planteados por las otras corrientes 'consagradas' dentro de la disciplina. La reflexión hecha más arriba sobre las propuestas de Durand y Castoriadis tiende a satisfacer la primera necesidad, en la medida que esclarece los fundamentos sobre los que se edifica lo imaginario. En las siguientes páginas, entonces, se tratará de satisfacer la segunda necesidad: explicitar la manera en que se abordan, desde la perspectiva de lo imaginario, los problemas más debatidos y recurrentes en las discusiones sobre la ficción (de paso que se retoman indirectamente las preguntas abiertas en los párrafos iniciales de este capítulo sobre la imagen y la imaginación). En esta ocasión, tres de ellos: el problema del conocimiento, el de la referencialidad y el de la función.

Antes de avanzar hacia los tres temas mencionados, tal vez convenga subrayar la argumentación ya sugerida a favor del estudio de los imaginarios en el campo de la ficción literaria. Al respecto, el respaldo más evidente viene dado por el lugar generativo que ocupa la imaginación en relación a la ficción. Así lo entiende Garrido cuando consiente que "el estudio del despliegue imaginario del texto se justifica plenamente en un trabajo sobre la ficción en cuanto que lo ficcional implica como rasgo básico la construcción imaginaria de mundos" (37). Pero, aunque este "rasgo básico" sea ya conocido, el argumento deviene en algo novedoso por la densificación semántica que adquieren las nociones de imaginación y de imaginario concebidas al interior de la línea teórica que encabeza Durand. En este sentido, al ser la ficción literaria una instancia particularmente pertinente para que se manifieste lo imaginario —en tanto que producto de la imaginación creadora—, corresponde extrapolarle e imprimirle toda la adjetivación y la caracterización antes atribuidas a lo imaginario. Dicho en pocas palabras (para no redundar sobre lo ya expuesto), la ficción puede cobijar el amplio espectro de las significaciones imaginarias y simbólicas —desde sus instituciones sociales hasta sus arquetipos, mitos y fantasmas— y, como tal, desbordar la realidad factual, introduciendo nuevos ámbitos de realidad en interacción con los contextos históricos y culturales, de modo tal que la situación del ser humano en el mundo adquiera un sentido más pleno y sea más comprensible su *praxis*.

En relación a las distintas aproximaciones y problemáticas asociadas a la ficción literaria, Thomas Pavel, en *Mundos de ficción* (24-25), sugiere distinguir tres tipos de cuestionamientos con sus correlativos argumentos, con el objeto de asegurar la cobertura de toda la complejidad involucrada en este terreno. Un primer tipo corresponde a las *preguntas metafísicas*, es decir, a aquellas que inquietan por la naturaleza ontológica de la ficción en relación a su estatuto cognitivo, en otras palabras, por la definición de ficción en su estrecho vínculo con el orden de la verdad y el conocimiento. Las *preguntas sobre la demarcación*, un segundo tipo, apuntan a delimitar el campo semántico de la ficción por lo que indagan fundamentalmente en los problemas de la referencialidad y la representación. Por último, las *preguntas institucionales* serían las que procuran establecer la función de la ficción en el plano cultural, escudriñando las convenciones que cada sociedad pacta en un determinado momento histórico. Los problemas alrededor de los cuales se plantea enfocar aquí la postura de los imaginarios frente a las teorías de la ficción se ajustan a las tres series conceptuales propuestas por Pavel. Efectivamente, estos problemas no pueden formularse ni discutirse de manera desvinculada entre sí. El enfoque principalmente semántico de la perspectiva imaginaria realza una interrogación sólo en apariencia ingenua: ¿de qué habla la ficción y qué valor se le otorga a aquello de lo que habla? Y la respuesta dada desde lo imaginario enfatiza la indisociabilidad de las posibilidades que la ficción ofrece y adopta para expresar y construir el mundo, es decir, para relacionarse con la realidad, de las que ofrece y adopta para conocerlo y hacerlo comprensivo, es decir, para desplegar el quehacer que se desprende de suyo. Dicho de otra manera, la integración conceptual ingresada por Pavel es especialmente ineludible en la línea de lo imaginario puesto que cada uno de los niveles explicitados incluye a los otros dos: entender la ficción literaria como uno de los resultados de la imaginación creadora involucra necesariamente pensar en su ontología cognitiva, en sus relaciones con lo existente y en un campo de sentido para lo humano.

Esta perspectiva integradora de los distintos niveles involucrados en la ficción literaria puede visualizarse mejor si consideramos que la integración también ha sido expuesta en función de sus 'efectos negativos'. Cuando Platón, en *República*, se refería a la poesía mimética como "fabulas ficticias", "mentiras" o "falsedades" y expulsaba a los poetas de la ciudad ideal (Libro

II, III y X), le estaba atribuyendo a la ficción características nocivas en los tres niveles arriba mencionados. "¿Diremos, pues [preguntaba mayéuticamente Sócrates], de todos los poetas, empezando por Homero, que cuando en sus ficciones hablan de la virtud, o de cualquier otro asunto, no hacen otra cosa que imitar su apariencia y no alcanzan nunca la verdad...?" (*República* 589-590). Según Platón, sí. El arte mimético refleja las cosas alejadas en tercer grado de las ideas esenciales y verdaderas, adjudicando a la divinidad y al artesano los dos primeros grados respectivamente. En este sentido, su facultad referencial apunta únicamente a sombras, apariencias, simulacros, copias de copias, lo que menoscaba, sin lugar a duda, la potencia cognoscitiva de la mimesis. Más aún, si Platón confiere a la mimesis alguna función en la experiencia humana cotidiana, ésta se acuña sobre el temor a que la ficción produzca un "efecto de arrastre" (Schaeffer 19), un contagio de conductas reprensibles y una ingerencia perniciosa en los comportamientos de la vida real. "No sea que la imitación los induzca a ser en la realidad aquello que imitan [advierte Platón]. ¿No has observado que las imitaciones, cuando se las practica desde la infancia, modifican el carácter y la manera de ser, y llegan a cambiar el aspecto físico, la expresión y hasta la misma forma de pensar?" (*República* 239).

La segregación platónica aplicada a la mimesis se convirtió en la matriz de un discurso antimimético argüido a lo largo de la historia. Según Jean-Marie Schaeffer, quien da cuenta de este rechazo en los primeros capítulos de *¿Por qué la ficción?*, la alta probabilidad de que las imitaciones difuminen las fronteras entre la realidad y la representación mimética de la realidad, generando un extravío con respecto al conocimiento y a la verdad, por un lado, y la eventualidad de que la poesía pervierta la moral de los individuos, por el otro, serían los dos argumentos en la base de esta aversión. A esto suma Schaeffer, desde el punto de vista de la crítica filosófica, una actitud ambivalente generalizada, "mezcla de fascinación y desconfianza" —dice—, cuando estamos dispuestos a entregarnos al juego del fingimiento y, simultáneamente, percibimos que el paradigma de la razón retrocede frente a la ficción: "¿no hay algo inquietante en el hecho de que podamos dejarnos subyugar así por los simulacros?", ¿por "esa capacidad que tienen las apariencias de neutralizar nuestras instancias de «control racional»"? (3).

La reacción en defensa de la mimesis se inicia en la propia antigüedad. Ya Aristóteles en la *Poética*, al establecer la diferencia entre la poesía y la historia, objetaba las acusaciones levantadas en la *República* en contra de los poetas y sus actividades miméticas. Con esto en mente, Aristóteles inscribió la poesía en el orden de lo posible y lo verosímil, frente al orden de lo factual y lo verdadero que asignó a la historia: "no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido [afirma], sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad" (157). Aristóteles dio, además, un mayor crédito a la mimesis al establecerla como un elemento constitutivo y diferenciador del ser humano y, en ese sentido, como instancia mediadora entre el individuo y su entorno en el proceso de adquisición del conocimiento: "el imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos" (135).

Desde un enfoque pragmático y a favor de la mimesis, Schaeffer utiliza otros criterios para demarcar los límites entre la realidad y la ficción pero, de manera similar a Aristóteles, emprende la defensa de las posibilidades cognoscitivas de esta última y la reivindica eliminándole la etiqueta de 'ilusión engañosa' o 'mentira'. Adicionalmente, le asigna una "función trascendente" específica³⁶. En orden de demarcar dichos límites, define la ficción como un "fingimiento lúdico compartido" (128), lo que implica un "acuerdo intersubjetivo" (129) entre emisor y receptor: por parte de uno, la intención lúdica explícita y pública; por parte del otro, la aceptación del juego y sus reglas. En caso contrario, la actividad mimética se transformaría en un "fingimiento serio", lo que equivale simple y llanamente a la ilusión engañosa o a la mentira. Para lograr este acuerdo, Schaeffer decreta "la regla constituyente fundamental de toda ficción: la instauración de un marco pragmático adecuado a la inmersión ficcional" (128). No hay cómo diferenciar, según él, la representación ficcional de la referencial en cuanto a sus contenidos representacionales, porque cada una de éstas se establece según un campo de referencia determinado. Lo que equivale a decir que no es posible distinguir las desde una perspectiva semántica. Instaurado el marco pragmático adecuado, la diferencia entre un tipo de representación y otra se instituye gracias a que el fingimiento lúdico induce a

³⁶ También se refiere a su "función inmanente" en el orden estético (Véase 312 y ss.).

la inmersión ficcional salvaguardando la conciencia reflexiva con respecto a dicha inmersión: "la función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real" (Schaeffer 138).

Mantener la conciencia sobre la inmersión, sobre el 'como si' implicado en el fingimiento lúdico compartido, da la clave para valorar la mimesis como instancia de conocimiento y, fundamentalmente, para establecer la función de la ficción. El modo del 'como si' de las artes miméticas despliega la capacidad para marcar y percibir tanto la semejanza como también la diferencia entre el objeto imitado y el producto de la imitación, entre la realidad y la ficción. Percibir la semejanza, por un lado, permite a Schaeffer legitimar los procesos cognitivos que operan por imitación y se interiorizan por inmersión (100). Según él, el reconocimiento de similitudes es un requisito crucial en los procesos de aprendizaje, es lo que permite construir "un modelo fundado en una parrilla selectiva de similitudes entre imitación y cosa imitada" (73), por lo que "la construcción de una imitación es siempre una forma de conocer la cosa imitada" (72). Por otro lado, percibir la diferencia expresa una competencia ficcional universal, una capacidad de distanciamiento que todos los seres humanos poseen para distinguir la realidad de la simulación. Con el reconocimiento de esta competencia, Schaeffer anexa a su régimen el fundamento antropológico en donde anclar la función de la ficción. Ésta reside en la posibilidad que tenemos todas las personas de reorganizar "los afectos imaginarios en un terreno lúdico, su escenificación, lo que nos da la posibilidad de experimentarlos sin que nos agobien. El efecto de esta reelaboración ficcional ... es el de ... una desidentificación parcial" (309). Es decir, opera aquí, según Schaeffer, un tipo de desdoblamiento del yo que nos separa de nuestras propias representaciones, levantando una plataforma para el ensayo y el error. La expresión y experimentación de nuestros afectos, nuestras percepciones y nuestros recuerdos pueden tomar vida en la ficción de manera mucho más mesurada e inocua de lo que lo harían en la vida real, hasta el punto de permitirnos la fruición estética. El acuerdo pragmático que la ficción exige supone, entonces, un marco de conciencia racional como condición necesaria para la inmersión ficcional. Esto significa, en última instancia —y contrariando al cura y al barbero de

la Mancha–, que la ficción es un salvoconducto para transitar sin extraviarse por la lúcida ruta de la cordura.

Desde el punto de vista de lo imaginario, el diseño de ficción defendido por Schaeffer está fundado en una serie de supuestos que entran en contradicción con dicha perspectiva. Si, como hemos visto, lo imaginario está en la base de toda manifestación cultural y social, no se sostiene ni se justifica la diferenciación que intenta hacer Schaeffer entre "universo imaginario" y "universo real", ya que es la imaginación creadora –y no la reproductora– la que inventa tanto la ficción como la realidad. Es decir, es la misma operación imaginativa la que está en el origen de ambas. El "universo real" es también resultado de los sueños, las significaciones simbólicas, los mitos, las imágenes, etc., como se ha explicado a partir de la línea filosófica seguida en este capítulo³⁷. Pero parece más contradictorio aún intentar hacer depender la inmersión ficcional de un marco de racionalidad. Esto significa volver a situar a la razón en un lugar jerárquico de predominio y control sobre las formas de la imaginación, cosa que Cassirer –entre otros– en su momento refutó, incorporando la imaginación simbólica al paradigma filosófico. Adicionalmente, el marco racional que actúa como condición de la inmersión ficcional no necesariamente refleja las prácticas culturales de la ficción. Justamente la noción de trayecto antropológico introducida por Durand muestra cómo no siempre es posible conservar la conciencia sobre los sustratos imaginarios que modelan nuestras formas sociales y culturales, ni hacer la distinción entre los imaginarios latentes y los manifiestos. En este sentido, la propia invención del marco de racionalidad concebido por Schaeffer lleva un sello imaginario: el régimen diurno de la imagen aprueba momentáneamente la inmersión en la oscuridad de la ficción, a condición del pronto re-encumbramiento hacia la lucidez no-ficcional.

Por otro lado, la perspectiva pragmática de Schaeffer, que constriñe los contenidos semánticos de la ficción a un marco referencial determinado, dificulta la posibilidad de establecer referencias que transversalicen los marcos sin riesgo de romper con las convenciones de la lectura. Esto limitaría, por ejemplo, la valorización de representaciones arquetípicas que, por definición, sobrepasan todo marco convencional, o que insisten en aparecer al margen de toda

³⁷ Véase también la perspectiva constructivista de Nelson Goodman expuesta a continuación.

convención. Ahora bien, es innegable que los límites establecidos por estos marcos son saludables en el sentido de que recuerdan no exigir a la ficción aquello que no le corresponde (equivalencia fáctica con la no-ficción, referencialidad lógica causal). Sin embargo, limitar la referencialidad de la ficción a un marco cerrado resulta demasiado empobrecedor cuando se quiere entender la ficción literaria como imaginario, esto es, en toda su amplitud para la comprensión del sentido de las experiencias universalizables, más que para su explicación objetiva³⁸. Al respecto, señala Paul Ricoeur:

contrariamente a la tradición del *cogito* y a la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por intuición inmediata, hay que decir que sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el *yo*, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura? (*Del texto* 109).

Finalmente, la concepción mimética del arte y de la literatura adoptada por Schaeffer parte de la base de que sólo existe un único mundo real –el mundo en que vivimos, el que podemos ver y experimentar– que, por lo tanto, se constituye como el fundamento y punto de referencia de toda creación artística. Según esto, la operación imaginativa propia de las actividades miméticas de la ficción sería propia de la imaginación que Castoriadis llamó imaginación segunda, la misma que el paradigma metafísico entendió como meramente reproductora y desdeñó por más de veinte siglos por no ser conducente al conocimiento. La perspectiva imaginaria entiende esto en sentido contrario: es la imaginación creadora o primera el fundamento de todo lo existente, la que está en la base del mundo que día a día construimos.

Nelson Goodman, en su estudio *Maneras de hacer mundos*, se posiciona en más de un sentido en un lugar opuesto al de Schaeffer. Desde un enfoque semántico y constructivista, rechaza la perspectiva monádica del mundo, *imitable* y *representable* en el amplio sentido de estas

³⁸ Para una exposición sobre el debate entre *explicación* y *comprensión* véase José María Gómez-Heras.

palabras. Goodman adopta, más bien, la idea de que existen múltiples mundos reales que se erigen como "versiones de mundos" (131), sin jerarquía entre ellos, lo que puesto en términos literarios (y filosóficos) nos ubica en el ámbito de los "mundos posibles"³⁹. Asimismo, frente a la concepción más pulcra de Schaeffer, que se encarga de limpiar la noción de mimesis de sus efectos de arrastre, Goodman sostiene las influencias recíprocas entre los distintos tipos de mundos: "es obvio que los trabajos de ficción literaria y los trabajos correspondientes en otras artes juegan un papel sobresaliente en la construcción de mundos, y los mundos que habitamos no son en menor medida herencia del trabajo de novelistas, autores de teatro o pintores que el resultado de las ciencias, las biografías o la historia" (142). Esta demarcación implica que los mundos, tal como Goodman los asume, no provienen de la nada sino que están hechos teniendo como modelo otros mundos previamente existentes, por lo que la construcción de cada uno de ellos incorpora siempre el anterior, proceso al que algunos autores han llamado *modelización* (Garrido 18). Un mundo posible "parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer", afirma Goodman (24).

Las maneras de hacer mundos de acuerdo a este autor son múltiples y variadas⁴⁰. Debido justamente a la diversidad en su hechura y en sus resultados, la valoración de la composición y de las fronteras de cada uno de ellos no puede ser dada por un criterio único de verdad, sino –y en esto sí es coincidente con Schaeffer– en relación a su propio marco referencial. Su validez tiene que ver con un "ajuste a aquello a lo que de una manera u otra se refiere" (185) y su verdad con aquello que podemos rehacer y construir más que encontrar. Efectivamente, y en coincidencia con lo imaginario, ya en el siglo veinte, como se ha visto, se hicieron distintas propuestas que libertaron a la noción de verdad de sus obligaciones objetivas y racionales, dándole más bien fundamentos y criterios plurales para su establecimiento. De acuerdo a lo anterior, el conocimiento al que postula la literatura a partir de los mundos posibles es el que

³⁹ Tampoco Lubomir Dolezel esconde su rechazo frontal a la perspectiva mimética: "la función mimética es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real. La semántica mimética se enmarca en un modelo de mundo único. Una alternativa radical a la mimesis sería una semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples. La semántica mimética será reemplazada por la *semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles*" (77).

⁴⁰ Es posible crear nuevos mundos a partir de la *composición, descomposición, ponderación, ordenación, supresión, complementación, deformación, etc.*, de elementos de mundos previamente existentes. Véase Goodman (25-37).

transita por construcciones reconocibles de la experiencia, o, como diría Goodman, *re-cognoscibles* (144). Ahora bien, no obstante la modelización y la "re-cognoscibilidad", al tratarse de construcciones, estos mundos han logrado emanciparse de la dependencia mimética con respecto a la realidad y, por lo tanto, de una función únicamente reproductora. En este sentido, este autor reivindica para los mundos así concebidos y emancipados, especialmente para los del arte y la cultura, una función que no opera "menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer". Por el contrario, según él, la ficción nos abre a un "sentido más amplio de promoción del entendimiento humano" (141), de lo que se podría deducir una coincidencia con la concepción del conocimiento que se ha anunciado en estas páginas para la línea imaginaria⁴¹.

En términos generales, el diseño de Goodman es más sintónico que el de Schaeffer con el punto de vista de lo imaginario, fundamentalmente porque ambos enfoques, mundos posibles e imaginario, se adscriben a una perspectiva semántica de la ficción. No obstante, habría que hacer algunos apuntes a dos de las ideas de Goodman consignadas aquí. En primer lugar, este autor trabaja dentro del universo de los mundos posibles, por lo que es necesario precisar la noción de 'mundo' y el potencial aporte del mundo posible para la lectura imaginaria de la ficción. Al respecto, conviene adoptar la noción de mundo que ofrece Ricoeur para referirse a la literatura: un mundo que ha sido eximido de su referencia en primer grado, la de los objetos concretos y manipulables, razón por la cual puede desplegar una referencia en segundo grado que vincule al lector con un campo de sentido para la existencia (*Del texto* 107). Es esta noción de mundo la implicada en lo que Ricoeur ha llamado el "mundo del texto", esto es, el mundo ofrecido por el discurso literario toda vez que éste ha sido liberado de su dimensión de *acontecimiento*⁴² para prevalecer como *significación*. Más específicamente, cuando el discurso escrito suprime la realización temporalmente fugitiva del *decir* para permanecer en *lo dicho* y cuando se despeja de las limitaciones de la "referencia ostensiva", concreta, del confinamiento

⁴¹ Sin embargo, esta deducción se origina en una intuición personal porque Goodman, lamentablemente, no ahonda en este aspecto.

⁴² *Acontecimiento* y *sentido* corresponden en la hermenéutica de Ricoeur a los niveles del habla y de la escritura respectivamente. El acontecimiento traspasa al sentido (cuando el discurso se pone por escrito) de cuatro maneras distintas (además de las dos que se señalan en el cuerpo central de este trabajo): cuando la intención del emisor deja de tutelar el significado textual y cuando el destinatario original y concreto queda desplazado por un destinatario universal.

del mundo circundante, para abrirse a "modos de ser posibles" o, en la terminología de Heidegger utilizada por Ricoeur, a "nuevas dimensiones de ser-en-el-mundo" ("Acontecimiento" 157). Según Ricoeur, a través de estos nuevos mundos o modos de ser posibles creados por los textos, es permisible acceder a la *comprensión del sentido* de los mismos.

En segundo lugar, Goodman defiende la reciprocidad de influencias entre los distintos tipos de mundos no jerarquizados. En este sentido, admite que la ficción puede incidir en el mundo real con la introducción de nuevos mundos *re-hechos* a partir de mundos ya existentes. El énfasis en la modelización que este operativo supone es lo que podría contrariar la línea imaginaria. Según Durand y Castoriadis, trascender el mundo en su facticidad –crear mundos a partir de imaginarios– es una operación propiciada por la imaginación creadora que no tiene por qué limitarse a lo previamente existente. Por el contrario, la imaginación creadora es lo previamente existente, es lo que escapa a toda determinación y, como tal, es el sustrato de lo creado e instituido y garante de nuevas creaciones e instituciones. Por otro lado, el que los mundos no estén jerarquizados, según Goodman, disputa con la forma en que Durand ha presentado la alternancia de los regímenes imaginarios según los condicionamientos sociales e ideológicos de las distintas épocas. Si el régimen diurno y el régimen nocturno de la imagen oscilan entre lo denotado y lo connotado en las manifestaciones culturales, entre lo manifiesto y lo latente, es porque se establecen jerarquías entre los mundos más allá de nuestra intención o nuestra decisión.

La propuesta de Thomas Pavel, en cierta forma, representa una integración de las dos perspectivas anteriores. Por un lado, desde un enfoque semántico, Pavel reconoce la existencia de dos niveles de mundos, el de la ficción y la no-ficción, aunque advierte sobre "la movilidad y la poca determinación" de sus fronteras (*Mundos* 105). Por otro lado, desde un enfoque pragmático, postula que no son criterios ontológicos los pertinentes para demarcar estas fronteras sino, más bien, culturales e históricos, ocasionando que "la ficción, en la mayoría de los casos [sea] una propiedad históricamente variable" (*Mundos* 101). Debido a esto, en vez de instalar el texto de ficción en un marco referencial, como Schaeffer y Goodman, Pavel

establece un *marco convencional* ("Las fronteras" 175) para su validación y contextualización, ponderando, por encima de cualquier demarcación técnica y severamente rígida, las prácticas y los usos culturales de la ficción. En este sentido, la propuesta de Pavel no sólo representa una síntesis de las otras dos, sino que se organiza con un grado aún mayor de sintonía con respecto a lo imaginario. Aún más, Pavel se refiere a la estructura binaria que sostiene la división entre los dominios de la ficción y la no-ficción como un producto cultural, a la que Durand únicamente tendría que recordarle su irrenunciable condición imaginaria:

quiero proponer que la estructura ontológica en dos niveles es un rasgo general de la cultura humana, que nos da las claves tanto de los mitos como de las ficciones, y ese tránsito entre los dos niveles ha sido y sigue siendo la regla que rige las relaciones entre ellos. Generalmente, los dos niveles se diferencian en peso e importancia. Uno de ellos es percibido en tanto que dominio de la realidad inmediata, mientras que el otro nivel, que proporciona las claves de las proyecciones míticas o ficticias, sólo es accesible por mediación cultural: leyendas, tradiciones, textos, representaciones, obras de arte ("Las fronteras" 175).

Según lo expuesto por Pavel, la permeabilidad de las fronteras entre la realidad y la ficción promueve no sólo la convivencia sino también la transferencia semántica entre ambos niveles. En este sentido, el marco convencional coincide en gran medida con el trayecto antropológico de Durand, al establecerse como un conjunto de criterios y mecanismos que, en un determinado momento histórico y cultural, regulan el flujo referencial desde un dominio al otro, generando "campos de ficción unificados" en la terminología de Pavel (*Mundos* 121) o "cuencas semánticas" en la terminología de Durand (*Mitos* 49). De esta manera, mientras que acontecimientos históricos quedan en la memoria colectiva convertidos en leyenda o relatos míticos se convierten en ficción, los elementos ficcionales influyen seriamente en la vida real pero sin que ninguno de estos nuevos productos del intercambio se anquilosen o se osifiquen en el tiempo. Explica Pavel

cómo las sociedades tienden a desarrollar espacios característicos imaginarios que dan forma tanto a la vida social como a la producción cultural. Los miembros de la sociedad juzgan a los textos de ficción según las leyes predominantes de lo imaginario; por otra parte, la ficción literaria contribuye en el desarrollo de lo imaginario, ya sea otorgándole una poderosa confirmación o bien ayudando en su transformación gradual (*Mundos* 121-122).

Adicionalmente, la propuesta de Pavel integra una concepción funcionalista de la ficción (*Mundos* 173-180) sustentada principalmente en su empresa referencial y dentro de la flexibilidad dada por el marco convencional. El tema de la referencia en la ficción, según Pavel, descansa sobre dos principios fundamentales: el *principio de distancia* y el *principio de pertinencia*. En relación al primero, Pavel considera que el distanciamiento es la actividad teleológica por excelencia de toda operación imaginaria. Este principio supone la creación de una distancia simbólica y ejemplar, a través de la transferencia hacia el ámbito de la ficción de todas las posibles frustraciones, tensiones, intolerancias, etc., de la vida cotidiana, con la finalidad de que sean exorcizadas y sanadas en el proceso de exposición pública. "Pero esta cura no tiene efectos a menos que, de cierto modo, se demuestre que tiene cabida en lo existente" (*Mundos* 175), añade Pavel, para indicar la necesidad de complementar el principio de distancia con el de pertinencia. En este sentido, el tránsito entre un mundo y otro es de doble dirección y los acontecimientos de la vida real buscan reflexivamente una vez hechos ficción incidir "vivamente en el mundo de quien los contempla" (*Mundos* 175). Según estos principios, el tipo de conocimiento al que la ficción tendría acceso –una vez más– dice relación con un nivel de comprensión más amplio de la experiencia vital, a partir de la incorporación al plano de la experiencia práctica de todos aquellos temas existenciales que de manera esencial preocupan al ser humano, tanto en su individualidad como en su sociabilidad. Se explicarían así tópicos recurrentes de la literatura de todos los tiempos como "el nacimiento, el amor, la muerte, el éxito y el fracaso, la autoridad y la pérdida de autoridad, la revolución y la guerra, la producción y la distribución de los bienes, la posición social y la moralidad, lo sagrado y lo profano" (*Mundos* 178), que retornan desde la ficción al plano de la realidad concreta para

hacer menos sombría y menos intolerable la vida. Tal vez lo más notablemente coincidente de este autor con respecto a la teoría de lo imaginario sea haber puesto los principios funcionales de distanciamiento y de pertinencia en un lugar central de la ficción, tal como Durand centró en la función eufémica de lo imaginario su sentido de trascendencia.

Traer a colación los trabajos de estos tres autores no ha tenido otro fin que el de mostrar la primera capa de las múltiples que aparecen en los estudios sobre la ficción, incluso cuando el acercamiento se hace únicamente a partir de tres preguntas —conocimiento, referencialidad y función— como ha sido en este caso. Tomando esto en consideración, el examen de Schaeffer, Goodman y Pavel se ha realizado con dos objetivos específicos. El primero, contrastar la respuesta de estos autores con los fundamentos sobre los cuales se ha construido la noción de imaginario. En este sentido, la aproximación pragmática y la semántica, la perspectiva mimética y la constructivista, las nociones de modelización y de representación, entre otras, se han supuesto polos opuestos con una intención metodológica más que una convicción ontológica, para desplegar los matices intermedios y diferenciadores, logrando así más insumos para el contrapunto. El segundo objetivo —que aún falta redondear— está relacionado con la necesidad de explicitar y remarcar las coincidencias en las respuestas dadas a estos problemas, a pesar de los distintos enfoques y los matices diferenciadores. Estas coincidencias se explican porque en ellas convergen, en última instancia, las inquietudes más significativas y propiamente humanas. Se podría decir que la perspectiva antropológica-imaginaria, como la ha llamado Garrido, le da precisión y especificidad al núcleo de este universo común, recordándonos no obliterar la necesidad de mantener los ojos más abiertos hacia el campo imaginario y la visión más comprensiva hacia lo cultural y antropológico de lo que demandaría un análisis estrictamente técnico o teórico a la hora de abordar un texto de ficción en particular.

¿Cuál es este universo común sobre el cual la perspectiva antropológica-imaginaria ha puesto el foco? Las teorías expuestas se encuentran en tres aspectos gruesos. Primero —en relación a la referencialidad—, la ficción es el lugar en donde instalar aquello que de alguna forma u otra perturba la experiencia vital; es el espacio para escenificar lo oculto, lo frustrante, lo

inmanejable, lo inexplicable. Al respecto, se ha visto cómo Durand explicitaba lo que él considera la mayor de estas perturbaciones: la angustia producida por la certidumbre sobre la irreversibilidad del tiempo. En ese mismo sentido escriben Bergson y Morin y van a pronunciarse también Wolfgang Iser y Lancersos. Segundo –en relación a lo cognitivo–, ficcionalizar estos elementos perturbadores e inexplicables proporciona un mayor grado de conocimiento sobre ellos y, por ende, sobre uno mismo y sobre el mundo. Sin embargo, la finitud del tiempo, el requerimiento inapelable de la muerte, el destierro original con respecto a la eternidad, no son heridas a las cuales pueda accederse de manera directa: es necesaria su conversión simbólica. En este sentido, implican un tipo de conocimiento particular que es únicamente aprehensible desde la *escena imaginaria*, como la ha llamado Lancersos. Tercero –en relación a la función–, los efectos de este tipo de conocimiento no sólo permiten tener un mejor manejo de los elementos perturbadores sino también –y especialmente– trascender, corregir, reinventar la realidad que los origina. Esto es algo a lo que ya se ha referido Durand como la función eufémica de lo imaginario que, puesto en términos de ficción literaria, alude a su virtud comprensiva, orientada fundamentalmente hacia la angustia esencial, hacia la herida trágica.

Habla Iser: "sólo se puede transgredir realidades que, si no, resultan inaccesibles (origen, fin y estar en el centro de la vida) poniendo en escena lo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer ir más allá de uno mismo, no con un deseo de trascendencia ... sino para hacerse accesible a uno mismo" (62). Según el teórico alemán, es la visibilidad del fin lo que despierta el afán de encuentro con el propio ser y la comprensión del sentido de estar instalados *in media res* del tiempo personal lo que motiva la escenificación en el plano imaginario de las posibilidades alternas a la realidad. Este es uno de los puntos que Frank Kermode ha relevado con respecto a las ficciones apocalípticas. Ellas se construyen sobre una visión de mundo que organiza la vida en función de una específica ordenación temporal, que manifiesta el momento propio de la existencia humana como un período intermedio entre el principio y el fin, y orienta sus metas en relación a este fin imaginado y esperado. El final supone un principio que lo contiene en potencia, siendo, a su vez, el resumen de toda la estructura. Lo anterior determina una concordancia entre principio, medio y fin, en la medida

en que cada una de las partes de la estructura y las relaciones internas que se establecen están en conformidad con el todo. La importancia de la concordancia es que ésta es el agente principal en otorgarle sentido a la existencia humana y a las ficciones narrativas que el ser humano construye a partir de este modelo. Según Kermode, el modelo paradigmático de las ficciones concordantes es la *Biblia*, al responder a una estructura completamente armónica entre principio (*Génesis*), medio y fin (*Apocalipsis*). Esta es la razón por la cual el apocalipsis, como tipo de las ficciones vinculadas al tema del fin, ha sido interpretado siempre a partir del parentesco de los símbolos y las señales que ahí se manifiestan con las del propio tiempo presente. Asimismo, el apocalipsis ha influido en las tramas ficcionales en las que "el mismo medio" sostiene una fuerte expectativa sobre el final y este final confiere duración y significado al todo. Otra manera de decirlo es como lo hace Iser: con la ficción "estamos luchando incesantemente para retrasar nuestro propio final" (65). Con este convencimiento, Iser trae al plató el vaticinio de Alcmeón para exhibir la gravitación del tema de la muerte en la ficción y para poner ahí su sentido: "la ficcionalización ofrece respuesta al problema que Alcmeón consideraba insoluble: unir principio y fin para crear una última posibilidad a través de la cual el final, incluso aunque no puede ser sobrepasado, al menos pueda ser postpuesto de manera ilusoria" (65).

Por su parte, Lanceros adhiere a la certeza de la muerte para colocarla en el centro de lo imaginario: "bien podría apostarse que, desde el principio, se construye, se canta y se cuenta (en el doble sentido del término) contra la muerte y bajo su manto, que la muerte es el punto del que surgen, no sólo la mitología y la religión, sino la arquitectura, el relato, la música y el cómputo" (65). La ficción, así concebida, demarca un campo específico de conocimiento dentro del ámbito epistemológico. Para definirlo, Lanceros diferencia tres *escenas*. La primera de ellas y la más acotada es la *escena normativa*, que corresponde a los saberes y discursos técnicos y operativos. Éstos se expresan en fórmulas, decretos, códigos, y se agotan en lo que él llama el *límite de la acción*. La segunda, que comprende a la anterior y la sobrepasa, corresponde a la *escena especulativa*, la de los saberes y discursos teóricos. Éstos se expresan en investigaciones, pruebas, hipótesis, y se agotan en el *límite de la comprensión*.

El límite de la comprensión significa el ocaso de los conocimientos propios de la escena hipotético-teórica: no cabe operar con los mismos instrumentos, no es posible extender la vigencia de la hipótesis. El «más allá» del límite de comprensión se experimenta como caos o amenaza. Las palabras «*enigma*» o «*misterio*» aparecen como formas de respetuosa reserva para designar aquello que se intuye tras el límite de comprensión (63).

El «más allá» es lo que atañe a la *escena imaginaria*. Ésta comprende a las dos escenas anteriores y no mengua cuando se perfecciona la técnica o se descubren nuevas teorías. Por el contrario, el carácter dinámico de lo imaginario entiende sus contenidos semánticos en permanente diálogo y redefinición con la sociedad y la historia, por lo que la escena imaginaria adiciona siempre nuevas significaciones. Esta condición de la escena imaginaria es inherente al imaginario apocalíptico. Si bien las narraciones apocalípticas cifran sus contenidos últimos en un más allá del tiempo, su dependencia con los contextos críticos en las que aparecen logran que la comprensión se vuelque sobre su propio contexto: ofrecen subvertir o invertir el orden social y político establecido, demandan el advenimiento de la justicia, recogen las señales extremas de destrucción o corrupción de su tiempo histórico, denuncian las prácticas de quienes ostentan el poder arbitraria, abusiva y opresivamente.

Ahora bien, Lanceros explica que aunque la escena imaginaria contenga a las dos anteriores, el conocimiento de lo imaginario no está al alcance ni de los saberes operativos ni de los saberes teóricos. El ámbito imaginario de la ficción se ubica donde termina la *explicación* y comienza la *comprensión*, y esto implica un saber que "se expresa en símbolos, dibuja horizontes de sentidos, juega con los miedos y las esperanzas colectivas y se organiza en discursos y prácticas no exentos de un cierto carácter conmemorativo y ritual" (63). Este es *el saber de los fantasmas* aludido al inicio de este capítulo. Un saber que ofrece una voluntad comprensiva del mundo al cimentarse en recursos imaginarios tales como la literatura o el arte. Un saber que sobrepasa las fronteras excluyentes –a veces entorpecedoras para la comprensión– de la historia, el sentido común, la literatura, la cultura popular. Un saber que se enfoca en una de

las preocupaciones más expandidas entre los seres humanos, como es el sentido que adquiere la vida cuando se la observa con los ojos de la muerte. Un saber, finalmente, que se despliega con especial sabiduría cuando se 'escriben' juntos los imaginarios, la literatura y el apocalipsis.

Obras citadas

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Aristóteles. *Metafísica*. Barcelona: Océano, 2002.

_____. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 2003.

_____. *Poética*. Madrid: Gredos, 1999.

Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bajtín, Michael. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2005.

_____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bergson, Henri. *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Buenos Aires: Sudamericana, 1962.

_____. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1953.

Caillois, Roger. *Acercamientos a lo imaginario*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Carretero, Enrique. "Imaginario y utopías". *Athenea Digital*, Nº 7 (2005): 40-60. Disponible en <http://ddd.uab.es/pub/athdig/15788946n7a3.pdf>.

_____. "La relevancia sociológica del imaginario en la cultura actual". *Nómadas*, Nº 9 (2004). Disponible en www.ucm.es/info/nomadas/9/ecarretero.htm.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vols. I, II y III. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Castoriadis, Cornelius. *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

_____. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2000.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos, 2002.

- _____. *Discurso del método*. Madrid: Edaf, 2003.
- Dolezel, Lubomir. "Mímesis y mundos posibles". *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arco/Libros, 1997. 69-94.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- _____. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- _____. *Mitos y sociedades*. Introducción a la mitología. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- _____. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. "Metodología, mitocrítica y mitoanálisis". *Teorías literarias del siglo XX*. José Manuel Cuesta y Julián Jiménez, ed. Madrid: Akal, 2005. 728-733.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 2003.
- _____. *Mito y realidad*. Bogotá: Labor, 1996.
- Ette, Ottmar. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad".
Disponibile: www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette19.htm.
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 2004.
- Garrido Domínguez, Antonio. "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arco/Libros, 1997. 11-40.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Gómez-Heras, José María. "Explicación y comprensión". *Diccionario de Hermenéutica*. Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, dir. Bilbao: Universidad de Deusto, 2006. 130-134.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- Hume, David. *De la moral y otros escritos*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1982.
- Iñigo-Madrigal, Luis, ed. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arco/Libros, 1997. 43-65.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. México: Taurus, 2006.

- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Lagos, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto propio, 1996.
- Lanceros, Patxi. "Conocimiento". *Diccionario de Hermenéutica*. Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, dir. Bilbao: Universidad de Deusto, 2006. 60-66.
- Ledrut, Raymond. "Société réelle et société imaginaire". *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. LXXXII (1987): 41-56.
- Linse, Ulrich. *Videntes y milagros. La búsqueda de la salvación en la era de la industrialización*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Longás, Fernando. *La moderna condición humana. Una introducción al pensar crítico de Kant*. Santiago de Chile: UMCE, 2003.
- Morin, Edgar. *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós, 2000.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Parkinson, Lois. *Narrar el Apocalipsis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pavel, Thomas. *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1995.
- _____. "Las fronteras de la ficción". *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arco/Libros, 1997. 171-179.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Edaf, 2003.
- _____. *República*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Vols. I, II y III. Barcelona: Herder, 2005.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. "Acontecimiento y sentido". *Política, sociedad e historicidad*. Buenos Aires: Docencia, 1986. 151-172
- Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar y Alberto Colunga. Madrid: La Editorial Católica, 1960.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2005.

- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo, 2002.
- Tahir, Richard C. S. *Utopias and utopians: an historical dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- Taylor, Charles. *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Tugendhat, Ernst. "Identidad: personal, nacional, universal". *Persona y Sociedad*, Vol X, Nº 1 (Abril 1996): 29-40.
- Urdanoz, Teófilo. *Historia de la Filosofía*. Vol. VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, EDICA, 1978.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa, 1996.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Zaballa Beascochea, Ana de. "Joaquinismos, utopías, milenarismos y mesianismos en la América Colonial". Josep Ignasi Saranyana, dir. *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 613-687.