



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

THELEMA
LIBRO ALTERNATIVO DESDE
LA INTUICIÓN Y LA PERCEPCIÓN

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
OCTAVIO DEMIAN CRUZ JARAMILLO

DIRECTORA DE TESIS
MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA (FAD)

SINODALES
DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL (FAD)
MTRO. ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ (FAD)
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (FAD)

CD. MX., JUNIO 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





THEEL

**LIBRO
ALTERNATIVO
DESDE LA
INTUICIÓN
Y LA
PERCEPCIÓN**

LEMA



THELEMA
LIBRO ALTERNATIVO DESDE LA INTUICIÓN Y LA PERCEPCIÓN

Octavio Demian Cruz Jaramillo

Primera edición

junio, 2017.

México D.F.

Corrección de estilo

Angélica Vargas Anaya

Asesora de diseño editorial

Anabell Estrada

Hecho en México

Queda prohibida la reproducción
parcial o total de esta obra por
cualquier medio, sin la autorización
previa por escrito del autor.

A mis padres,
hermanos
y amigos

**AGRA-
DECI-
MIEN-
TOS**

Deseo expresar mi reconocimiento a la Mtra. María Eugenia Quintanilla Silva por su permanente estímulo, a la Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel por sus valiosas sugerencias, al Dr. Julio Chávez Guerrero, al Mtro. Roberto Caamaño y al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, quienes desde su particular punto de vista señalaron las correcciones para hacer posible la conclusión de mi tesis.

También agradezco a quienes en su momento fueron los maestros del taller de Investigación y Producción Gráfica Carlos Olachea, Luisa Estrada, Vicente Jurado y Marco mejor conocido como “Charcos”, a Sergio, a “George”, a Juan, a Paco y a José, quienes compartieron su conocimiento y de algún modo me influenciaron para continuar por este camino.

Agradezco también a José Antonio Navarrete Martínez por su incondicional amistad, a Nuria López por hacer que la locura sea más interesante, a Abigail Martínez Guerrero por su infinita e invaluable confianza y a Omar Ovalle por su admiración.

A mi padre por haberme inculcado el amor a los libros, a mi madre por confiar en mi talento, a mis hermanos por su constante desafío, y en especial agradezco a mi sobrino Nahum porque con su presencia volví a sentirme niño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....

Capítulo 01

FUNDAMENTOS BÁSICOS

DE LA INTUICIÓN Y LA PERCEPCIÓN

1.1 El caballo o de la representación.....

1.2 El caballo desbocado o de la voluntad.....

1.3 Doma al caballo desbocado o de la contemplación.....

Capítulo 02

LA EXPERIENCIA FANTÁSTICA

2.1 El fantasma de Pegaso.....

2.2 El acontecimiento fantástico de Pegaso.....

2.3 A imagen y semejanza de Pegaso.....

Capítulo 03

DESARROLLO DE LA PROPUESTA Y RESULTADO

Proemio.....

3.1 La quimera virtual.....

3.2 Como fluidos sanguíneos.....

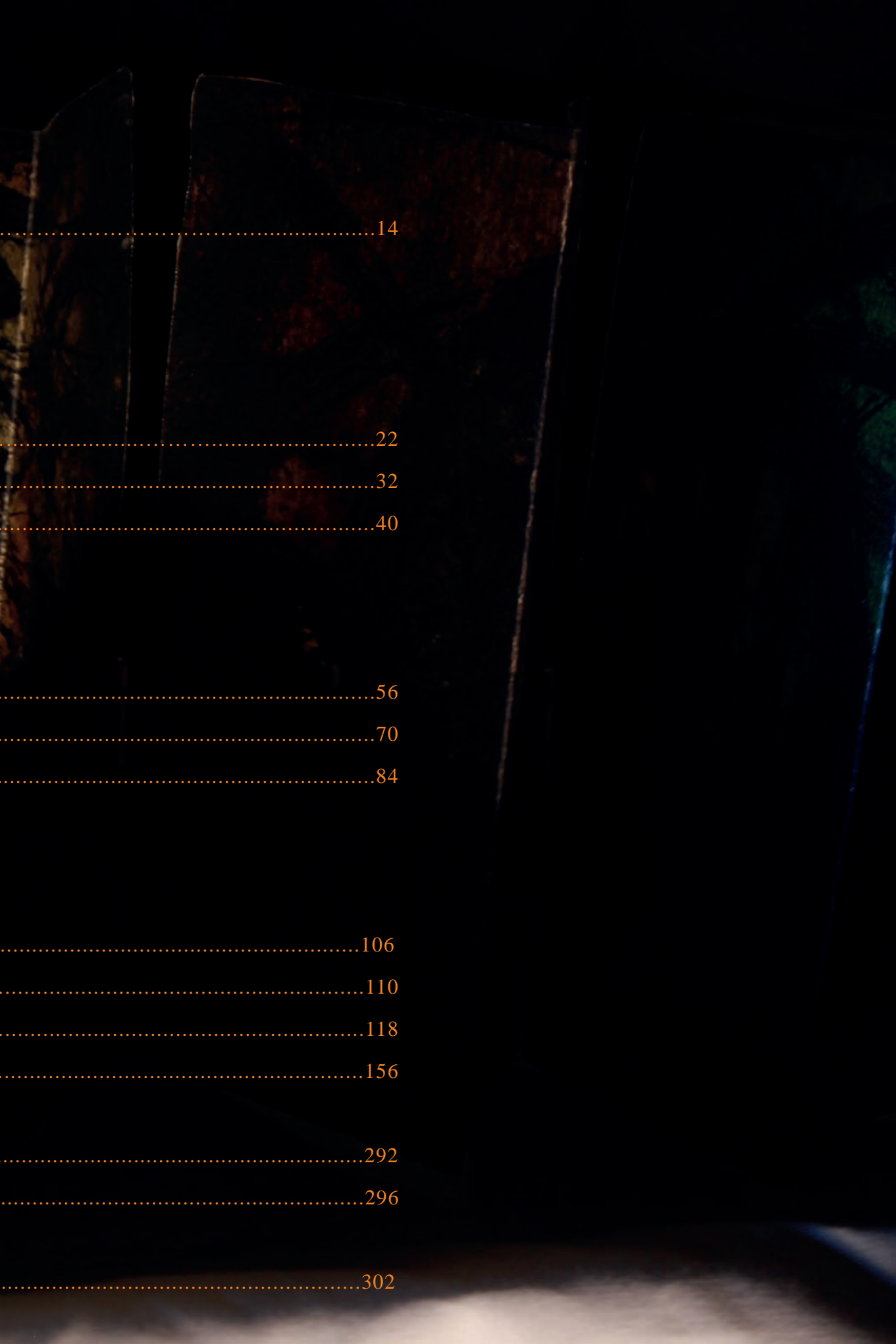
3.3 El ensamble de Thelema.....

CONCLUSIONES.....

BIBLIOGRAFÍA.....

ANEXO

El jinete sin cabeza.....



.....	14
.....	22
.....	32
.....	40
.....	56
.....	70
.....	84
.....	106
.....	110
.....	118
.....	156
.....	292
.....	296
.....	302

El libro es como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras. Una vez se han inventado, no se puede hacer nada mejor. El libro ha superado la prueba del tiempo [...] Quizá evolucionen sus componentes, quizá sus páginas dejen de ser de papel, pero seguirá siendo lo que es.

Umberto Eco

Nadie acabará con los libros



IN- TRO- DUC- CIÓN

El presente trabajo es el desarrollo de una investigación teórico práctica respecto a la intuición como forma de conocimiento. Para ello se han estructurado tres capítulos a fin de obtener un panorama más amplio del tema a tratar.

Más familiarizados con cierta lógica de la conciencia se piensa que toda operación mental es efectuada por la razón y según la época de la que se trate, para algunos pensadores percibimos la realidad por una sucesión de pensamientos descriptivos, pero para otros existen formas diferentes de aprehender la realidad con base en los sentidos. Por ejemplo, para los partidarios de la razón como en la Ilustración, la intuición era un proceso "irracional". Mientras que en el Romanticismo los entusiastas de la intuición exaltaron la sensibilidad. Los detractores de la intuición no dudaron en afirmar que las principales disciplinas del aprendizaje se basaban únicamente en operaciones intelectuales, confiados sólo en la observación miraron de lado el conocimiento intuitivo como si éste no requiriera de un esfuerzo mental. Y como casi siempre, fue más fácil despreciar lo incomprendible hasta eliminarlo por completo que abrir la mente a otros ámbitos del conocimiento humano.

Hoy en día se sabe que el conocimiento no es producto exclusivo de la razón porque aunque existen procesos que se realizan a partir de modelos adquiridos con los que se construyen discursos por medio de conceptos, el proceso cognoscitivo implica que conjuntamente la intuición y la razón, en sus formas de fenómenos y conceptos respectivamente, realicen desde el más elemental registro de sensaciones hasta el pensamiento más abstracto de la experiencia humana. Y debido a que no pueden funcionar la una sin la otra, ambas facultades realizan las operaciones indispensables para el conocimiento.

Como se verá en el primer capítulo, mientras el saber es el conocimiento propio de la razón, la sensibilidad es el punto de partida para el conocimiento intuitivo y el concepto, que además no se intuye, no es más que la conclusión de las intuiciones, por lo tanto, puede decirse que sin la intuición del fenómeno la razón no tendría el material con el cual determinar el concepto, porque los conceptos sólo se piensan, mientras que la intuición, por medio de la sensibilidad, suministra el contenido real en el proceso cognoscitivo.

Para ello, esta investigación se apoya principalmente en el pensamiento de Schopenhauer, tomando como referencia su obra máxima *El mundo como voluntad y representación*, así como su obra anterior, *La cuádruple*

raíz del principio de razón suficiente, no sin antes mencionar —como el mismo autor reconoce— que su pensamiento está influenciado por la filosofía de Kant, Platón y los textos sagrados de los indúes.

Ahora bien, como una forma de continuar con el proceso cognoscitivo, en el segundo capítulo se expone el tema de la experiencia fantástica. Intentando buscar sus posibles orígenes, se recurre a los textos platónicos y aristotélicos, se continúa con el pensamiento de Santo Tomás de Aquino y de algún modo, se cierra el círculo de investigación volviendo al pensamiento de Kant y Schopenhauer. Se prosigue con la exposición del concepto denominado como *acontecimiento fantástico*, y se concluye este capítulo con la presentación de la *simulación virtual* como un acontecimiento fantástico contemporáneo, que debido a su característica de ambigüedad entre lo verdadero y lo falso, para algunos autores la virtualidad es una herramienta eficaz de representación, mientras que para otros no es más que un instrumento de alienación.

Con la intención de relacionar la teoría con la práctica en el tercer capítulo se presenta un ensayo visual como un personal proceso creativo y su resultado en el ámbito del *libro alternativo*. Mismo que se describe a través de un lenguaje plástico y metafórico, mezclando experiencias personales con ficciones, a fin de compartir la experiencia sensible con el espectador.

De este modo y en primera persona, se inicia este capítulo describiendo la percepción personal que se tiene de la simulación virtual. Luego se describe el desarrollo del proceso creativo de los grabados que dieron lugar al libro alternativo, y finalmente se concluye este capítulo presentando el libro alternativo que se produjo en esta investigación teórico práctica.

Se dice, pues, que el conocimiento intuitivo inicia con el dualismo mente-cuerpo, espíritu-materia, la sensibilidad contenida en el cuerpo que, como entidad subjetiva, ha sido ignorada a través de la historia, celebrando la supuesta superioridad de la razón. Así, con la intuición subestimada, esta investigación y producción pretende reivindicarla, señalando que con la sensibilidad se inicia el proceso de intuir, porque intuir es conocer.



**FUNDAMEN-
TOS BÁSI-
COS DE LA
INTUICIÓN Y
LA PERCEP-
CIÓN**

01

[...] nosotros inventaremos una razón nueva, que no piensa, sino que intuiciona ideas [...] que intuiciona ideas vivas, o que también percibe, percibe inmediatamente, lo que los otros sólo consiguen demostrar, o que, especialmente en aquellos que se contentan con poco, presienten.

Arthur Schopenhauer

La cuádruple raíz

del principio de razón suficiente



EL CABALLO O DE LA REPRESENTACIÓN

1.1

En su *Crítica de la Razón Pura*, Kant afirma que todo conocimiento tiene como fuentes la sensibilidad y el entendimiento. Es decir, con los sentidos se percibe un caos de impresiones, cuyos datos son el material que luego es ordenado por el entendimiento para llevar a cabo el proceso cognoscitivo. Lo que hace a este hecho una de las mayores contribuciones de Kant, es haber sintetizado las teorías del conocimiento según el empirismo y el racionalismo. En el primer caso el conocimiento se posibilita por medio de los sentidos, y en el segundo por la razón, pero en ambos casos se trata de dos formas distintas de realismo, en las cuales lo determinante es el objeto o la cosa que conocemos. En cambio, para Kant lo determinante es el sujeto cognoscente, por lo que el mérito revolucionario de su filosofía es afirmar que no se conoce la realidad como un reflejo de la misma, sino que se construye en la mente del sujeto conforme a lo que percibe. En sus propias palabras:

Cualesquiera sean la manera y los medios por los que un conocimiento se refiera a objetos, aquella [manera] por la cual se refiere a ellos inmediatamente, y que todo pensar busca como medio, es la *intuición*. Ésta, empero, sólo ocurre en la medida en que el objeto nos es dado; pero esto, a su vez, sólo es posible —al menos para nosotros, los humanos— en virtud de que él afecta a la mente de cierta manera. La capacidad (receptividad) de recibir representaciones gracias a la manera como somos afectados por objetos, se llama *sensibilidad*. Por medio de la sensibilidad, entonces, nos son *dados* objetos, y sólo ella nos suministra *intuiciones*; pero por medio del entendimiento ellos son *pensados*, y de él surgen *conceptos*, todo pensar, empero, debe referirse en último término, sea directamente (*directe*) o por un rodeo, por medio de ciertas características (*indirecte*), a intuiciones, y por tanto, en nuestro caso, a la sensibilidad, porque ningún objeto nos puede ser dado de otra manera.¹

Kant sostiene que la *sensación* es el efecto de un objeto sobre la sensibilidad, y la intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación es *empírica*. Cuando habla del *fenómeno* se refiere al objeto indeterminado de una intuición empírica, y para este autor la *materia* de dicho fenómeno corresponde a la sensación, y su *forma* es la multiplicidad de datos sensibles que pueden ser ordenados en ciertas relaciones. En este sentido, la forma

¹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, pp. 87-88.

está contenida *a priori* en la mente del sujeto cognoscente, mientras que la materia se percibe *a posteriori*.²

Según lo anterior, Kant no niega la existencia de la realidad externa, lo que niega es que las cosas se encuentren en ella tal como son construidas en la mente del sujeto que las percibe. Por ejemplo, se conoce el caballo porque de éste se estructuró en la mente su concepto, pues lo que hay en la realidad es la *cosa en-sí* de lo que se ha determinado como caballo, que además, según Kant, la *cosa en-sí* es incognoscible para el sujeto. Es oportuno retener esta idea a la que se volverá más adelante con el pensamiento de Schopenhauer.

Schopenhauer está de acuerdo con Kant en cuanto se refiere al conocimiento de la realidad por medio de estructuras mentales *a priori* y la experiencia sensible, sin embargo, le contradice respecto a la función del entendimiento. En varios pasajes de su *Crítica de la razón pura*, Kant sostiene que el entendimiento no es una capacidad de la intuición sino de la razón, pues según este autor los conceptos se originan en el entendimiento. Con esto Kant limita la intuición a la experiencia sensible, y afirma que el proceso cognoscitivo se concluye en el intelecto cuando escribe:

Todas las intuiciones no son nada para nosotros, y no nos conciernen en lo más mínimo, si no pueden ser acogidas en la conciencia, ya confluyan en ella directa o indirectamente, y sólo gracias a esto es posible el conocimiento.³

En cambio, para Schopenhauer la experiencia sensible y el entendimiento constituyen la facultad intuitiva; la primera porque suministra los datos iniciales para el conocimiento, y el segundo porque es el modo en que se relacionan las causas y los efectos entre los objetos que integran la realidad que se percibe. Por eso Schopenhauer sostiene que el pensamiento abstracto proviene de los contenidos de la intuición, por lo que no cabe admitir ninguna forma determinada *a priori* para los conceptos, que son función exclusiva de la *razón*.⁴

Se puede comprender que, para Kant, se conoce la realidad como un fenómeno psíquico que se agota en su perceptibilidad, pero según Schopenhauer, Kant presentó desde otra nueva faceta la misma verdad que ya Platón había repetido constantemente en sus diálogos: *la realidad que aparece a los sentidos no tiene un verdadero ser, sino un incesante devenir, y su*

² *Ídem*.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ Arthur Schopenhauer, "Crítica de la filosofía kantiana", Apéndice a *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, p. 750.

percepción, más que un conocimiento, es una ilusión. Por ejemplo: en el libro VII de la *República*, Platón lo describe con la siguiente metáfora:

En una caverna, en la que sólo puede filtrarse la luz por su extensa entrada, están unos hombres que, desde niños, viven encadenados de piernas y cuello, de modo que sólo pueden mirar delante de ellos. Más arriba y lejos se halla la luz de un fuego que brilla a sus espaldas, de modo tal, que sólo pueden ver las sombras proyectadas por el fuego sobre el muro, toda clase de utensilios y figurillas de hombres y animales, hechos de piedra y de madera y de diversas clases, y mientras unos hablan y otros callan, aquellos hombres piensan que tales sombras son la realidad.⁵

Y en el *Filebo* apunta:

SÓC.— «¿Qué será eso que se aparece de pie junto a la roca de un árbol?»
¿No te parece que cualquiera podría decirse eso al ver que se le aparecen cosas de este tipo?

PRO.— ¿Y bien?

SÓC.— ¿Y no es verdad que al contestarse tras esto, el tal podría decirse: «eso es un hombre», y acertaría al decirlo?

PRO.— Y tanto.

SÓC.— Y, en cambio, si se despistara podría decirse que lo que ve es una estatua, obra de unos pastores.⁶

La misma metáfora pero formulada de otro modo es la base de la filosofía de los *Vedas* y *Puranas*, en la cual Schopenhauer encontró el concepto de *Maya*, mismo que interpreta como el fenómeno de Kant, pues *Maya* se refiere al aspecto ilusorio de la realidad como una manifestación fenoménica, es la realidad visible, que se presenta como una ilusión inconsistente e insustancial, es como un velo que envuelve la conciencia humana, así que da lo mismo decir lo que es, y lo que no es. Schopenhauer lo ejemplifica con el siguiente pasaje:

Maya, el velo de la ilusión, es quien cubre los ojos del mortal y le hace ver un mundo del cual no puede decirse lo que es ni tampoco lo que no es; pues Maya se asemeja al sueño, se asemeja a ese resplandor del sol sobre la arena

⁵ Platón, *República* VII, 514 a-515 c.

⁶ Platón, *Filebo* 38 d.

que hace al caminante tomarla desde lejos por agua o a esa cuerda arrastrada por el suelo que el caminante confunde con una serpiente.⁷

Con lo anterior, se entiende que para Schopenhauer se conoce la realidad y sus objetos como un fenómeno psíquico, como una apariencia, como una representación o imagen mental de carácter intuitivo. Y en este sentido distingue dos tipos de intuición: una en el plano de las relaciones para el conocimiento práctico de la ciencia y de la vida cotidiana, y otra en la esfera de la contemplación estética. La primera está constituida por las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad (*principio de razón*), y la segunda por el carácter de la liberación a través del desinterés. En sus propias palabras:

Ninguna verdad es por tanto más cierta, tan independiente de todas las demás y menos necesitada de una prueba que ésta, a saber, que todo lo que existe para el conocimiento, el mundo entero por tanto, sólo es objeto en relación con el sujeto, intuición del que intuye, en una palabra representación.⁸

Y la representación en Schopenhauer tiene dos mitades esenciales, necesarias e inseparables, una es el *objeto* en tanto representación para un *sujeto*, y la otra es el sujeto como condición de posibilidad de cuanto se manifiesta; es decir, todo objeto que existe en la realidad está inevitablemente condicionado por el sujeto y para el sujeto, por lo que basta un sólo sujeto que perciba la realidad para completarla como representación. Con otras palabras, sin la existencia de un ser humano desaparecería la realidad como representación puesto que no habría nadie que pudiera testificar la existencia de la realidad percibida.

Schopenhauer divide las representaciones en intuitivas y abstractas, éstas últimas están constituidas por los conceptos que son función exclusiva de la razón, porque como objetos pensados y universales se apprehenden mediatamente. Todo objeto pensado sirve para compendiar el resultado de la intuición, a fin de poder conservarlo y aplicarlo con mayor facilidad tanto en la ciencia como en la vida cotidiana. Pero para dar mayor concisión a esta investigación, sólo se expondrá lo referente a las *representaciones intuitivas*, las cuales comprenden tanto la sensibilidad como el entendimiento y son una pieza clave para el conocimiento de la realidad; además, porque las representaciones intuitivas constituyen el origen para el conocimiento,

⁷ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, p. 120.

⁸ *Ibid.*, p. 114.

puesto que todo objeto existe en y para la intuición, ya sea por medio de la experiencia sensible o, en su ausencia, por la fantasía.⁹

Para Schopenhauer las representaciones intuitivas se oponen a lo meramente pensado, es decir, a los conceptos. Pero conforme a la división de Kant,¹⁰ contienen tanto lo *formal* (los pensamientos) como lo *material* (las sensaciones) del fenómeno, y no brotan de puras relaciones del pensamiento, sino que se originan por una impresión de los sentidos como testimonio de su existencia, a condición de las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad. Dice Schopenhauer que:

Todas nuestras representaciones son objetos del sujeto, y todos los objetos del sujeto son nuestras representaciones. Pero luego encontramos que todas nuestras representaciones, en su forma ordinaria, se nos hacen perceptibles relacionadas unas con otras, y que se pueden determinar *a priori* en lo que se refiere a la forma, según lo cual nada se nos presenta independiente y con existencia propia, aislado o separado.¹¹ Las formas de estas representaciones son las de la sensibilidad interior y exterior: el tiempo y el espacio. Pero éstos sólo son perceptibles por su contenido. Su perceptibilidad es la materia.¹²

Schopenhauer sostiene que si el tiempo fuera la única forma de las representaciones intuitivas no habría *simultaneidad*, *permanencia* ni *duración*, ya que el tiempo se percibe a través de los cambios que se presentan en la materia de los objetos, y la permanencia de éstos en el espacio se advierte conforme a los cambios que presentan los demás objetos que lo rodean. Por otro lado, si el espacio fuera la única forma de estas representaciones, no se podría percibir ningún cambio o variación de estado en los objetos. En consecuencia, la sucesión es al tiempo, como la simultaneidad al espacio, y debido a la unión de estas dos formas del conocimiento *a priori* sumado a la percepción sensible *a posteriori*, es como se capta el fenómeno de la realidad y su perceptibilidad que es la materia, esto es, como una representación de la conciencia, o como una imagen que aparece en la mente del sujeto cognoscente.

Este fenómeno tiene lugar en el entendimiento por medio del cual es posible relacionar tanto lo formal como lo material de la intuición, pues como facultad cognoscitiva posibilita la representación de infinito número de objetos. Porque aún con la inestabilidad del tiempo la materia permanece y a pesar de la permanente inmutabilidad del espacio también se percibe que

⁹ *Ibid.*, pp. 742-743.

¹⁰ Kant, *Op. cit.*, p. 88.

¹¹ Schopenhauer, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 30.

el estado de la materia cambia. La intuición, por lo tanto, es un proceso cognoscitivo que se inicia por medio de la experiencia sensible, luego, el entendimiento refiere las sensaciones a su causa externa y la materia se presenta en el tiempo y el espacio como el objeto de la experiencia, el cual permanece en el espacio a través del tiempo, es así como se integran en la conciencia las formas de la intuición, tanto las del conocimiento *a priori* (tiempo, espacio y causalidad), como *a posteriori* (sensibilidad externa) que siempre aparecen tan sólo como una imagen mental o representación de la conciencia.

Según se entiende, la intuición es el origen del conocimiento de la realidad, la cual se percibe por medio de la sincronía entre estructuras mentales *a priori* y a través de la experiencia sensible. Esto es muy significativo en el pensamiento de Schopenhauer porque, a diferencia de otros filósofos que le preceden, para este autor el cuerpo es fundamental en la conformación de la subjetividad ya que considera que el intelecto es secundario porque está subordinado y condicionado; en cambio el cuerpo y su sensibilidad es el instrumento a partir del cual se intuye la realidad, por lo tanto, el cuerpo es el punto de partida que a través de los sentidos suministra los primeros datos para el conocimiento, y éste a su vez es representación, y la representación un proceso intuitivo.

Si bien es cierto, las sensaciones que operan en el cuerpo no son más que simples datos que pueden ser agradables o no, y por lo tanto son meramente subjetivas, pero también es cierto que si el intelecto no estuviera en sincronía con la sensibilidad, en el intelecto no podría llevarse a cabo el proceso que testifica la existencia de la realidad que se percibe. De hecho, Schopenhauer sostiene que se conoce el cuerpo como una representación intuitiva en el espacio, y que a través de los sentidos se percibe inmediatamente: *el ojo ve, lo que la mano palpa*. De este modo se conoce el cuerpo por medio de la representación que lo presenta como algo extenso, estructurado y orgánico. Por ejemplo, dice Schopenhauer que:

Si un ciego de nacimiento adquiere esta representación mediante los datos que le da el tacto; un ciego sin manos nunca aprendería nada sobre su figura o a lo sumo la inferiría o la reconstruiría a partir de la actuación de otros cuerpos materiales sobre él.¹³

Pero aún con estas limitaciones, se entiende que la sensibilidad ocupa un

¹³ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 138.

lugar privilegiado para el conocimiento intuitivo de la realidad.

Al estudiar los postulados de Kant en torno a su crítica a la filosofía dogmática, Schopenhauer determina que el intelecto se interpone entre el sujeto y la realidad que percibe, por lo que la realidad existe para el sujeto tan sólo como algo subjetivo. En este caso, el conocimiento de la realidad no tendría sentido si en ella existieran únicamente la naturaleza vegetal y los seres inorgánicos, sin un ser humano que tenga representaciones para confirmar que la realidad existe. Por eso Schopenhauer afirma que:

Soles y planetas sin un ojo que los vea y un entendimiento que los conozca se dejan ciertamente expresar con palabras, pero estas palabras son para la representación un hierro de madera.¹⁴

Conforme al pensamiento de Kant, Schopenhauer tampoco pretende negar la existencia de la realidad ni su perceptibilidad que es la materia, sino corregir la noción popular que se tiene: *la realidad existe como independiente de la representación*. En consecuencia, la realidad que se percibe está condicionada por el sujeto, y los objetos materiales existen para él tan sólo como representación porque aparecen en la conciencia como un fenómeno psíquico. Al respecto, Franz Brentano sostiene que:

No estamos autorizados, por consiguiente, a creer que los denominados objetos de la percepción externa realmente existen como se nos aparecen. De hecho, no puede demostrarse que existen fuera de nosotros. En contraste con lo que existe real y verdaderamente, no son más que fenómenos [...] Por consiguiente, nadie realmente puede dudar que un estado psíquico que percibe en él exista, y que existe así como lo percibe.¹⁵

En este sentido y respecto a la *ley de causalidad*, Schopenhauer afirma que pierde sentido decir que un objeto es la causa de otro: primero, porque los objetos además de forma y cualidades contienen la materia, la cual por su naturaleza no se crea ni se destruye; segundo, porque la ley de causalidad se refiere exclusivamente a los cambios, es decir, al aparecer y desaparecer de los estados en el tiempo. Por lo que un cambio fenoménico en la percepción o la aparición de un nuevo estado en la materia es un constante devenir, así que todo *efecto* es un cambio que se produce por otro anterior llamado

¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵ Franz Brentano, *Psicología desde un punto de vista empírico*, p. 28.

causa, y así sucesivamente, por lo tanto el proceso carece de principio. Este proceso de *sucesión* se refiere únicamente a los cambios en el estado de los objetos, donde a un nuevo estado siempre le precede otro, por lo que el primer estado se llama *causa* y el segundo *efecto*, y su relación necesaria es una consecuencia.

La ley de causalidad, pues, se refiere a los cambios de estado en la materia de los objetos según el orden del tiempo: su movilidad e inmovilidad, su forma y cualidades conforme a la experiencia exterior, todo cambio siempre se presenta como consecuencia de otro anterior a él y que lo produce. A esta necesidad Schopenhauer la determina como “nexo causal” y aclara que no se puede llamar causa al objeto, sino a su estado, por lo que un objeto no puede ser causa de otro, pues los objetos contienen la forma y sus cualidades en la materia, que por su naturaleza no se crea ni se destruye.¹⁶ Por eso afirma que:

[...] toda causa es un cambio en el cual hay que preguntar por un cambio anterior del cual proviene, y así *in infinitum, in infinitum!* Tampoco se puede imaginar un primer estado de la materia, del cual, puesto que ya no es, hayan salido todos los cambios ulteriores, pues si hubieran tenido su causa en él mismo, éstos hubieran existido siempre y no sólo ahora.¹⁷

Conforme a lo anterior, se comprende que en la realidad todo objeto existe por una causa que tiene como consecuencia un efecto. Y lo que se percibe de la realidad son fenómenos que operan en la conciencia como representaciones, las cuales son ordenadas por el entendimiento en cuanto relaciona los efectos a sus correspondientes causas. Es un error, insiste Schopenhauer, pretender relacionar al sujeto con el objeto en términos de causalidad, pues el sujeto no puede ser la causa del objeto, ni el objeto del sujeto, porque dicha relación se da únicamente entre objetos. Por eso, para Schopenhauer el *realismo* que ve al objeto como la causa y el efecto en el sujeto, así como el *idealismo* que ve al objeto como efecto del sujeto, caen en el extremo y en el error. Pues la ley de causalidad se refiere únicamente a los cambios de estado en la materia en el orden del tiempo.

En conclusión se tiene por un lado, a los objetos reales como cosas, que según Clément Rosset son idiotas, “ya que no existen más que en sí mismas, es decir, son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde

¹⁶ Schopenhauer, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, p. 35.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 36.

están y tales como son”.¹⁸ Y por el otro lado, a los objetos como fenómeno, es decir, lo que se hace de ellos en cuanto son intuitos conforme a las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad, que no afectan a la *cosa en-sí*, esto se expone con más profundidad en el siguiente subcapítulo.

Con lo expuesto hasta aquí, se entiende que *la realidad es una conformada por el sujeto y el objeto*. Y lo que se conoce de ella es un conjunto fenoménico, el cual se percibe en cuanto los objetos ocupan un lugar en el espacio y en el tiempo. Con otras palabras, primero se percibe un caos de sensaciones que luego son ordenadas por el entendimiento como un proceso de carácter intuitivo.



¹⁸ Clément Rosset, *Lo real, Tratado de la idiotéz*, p. 61.

EL CABALLO DESBOCADO O DE LA VOLUNTAD

1.2

Como ya se mencionó, para Kant el fenómeno es la manera en que se presenta la realidad y sus objetos ante el sujeto, y según este autor, para conocer la *cosa en-sí* (o el *noumeno*) debe precisarse otro tipo de conocimiento distinto al de la intuición sensible.

En este sentido, Kant distingue entre *fenómeno* y *noúmeno* para sostener que la *realidad* y sus *objetos* es una constituida por el sujeto cognoscente, cuyas facultades son la *intuición* y el *entendimiento*: la primera ordena de forma *a priori* los objetos de la experiencia sensible en un campo espacio-temporal y el segundo, categoriza los contenidos de esa intuición según los conceptos de cantidad, cualidad y relación, produciendo conocimiento, y cuyo objeto es el *fenómeno*. Por lo tanto, el conocimiento de la realidad es susceptible a una *intuición empírica* o un ente sensible (*phaenomena*), y todo aspecto que no sea susceptible a dicha intuición es un ente inteligible fuera de la sensibilidad, o lo que él llama el *noúmeno* o la *cosa en-sí* de la realidad. En sus propias palabras:

Si entendemos por noúmeno una cosa, en la medida en que no es objeto de nuestra intuición sensible pues hacemos abstracción de nuestro modo de intuición de ella, entonces esto es un noumeno en sentido *negativo*. Pero si entendemos por tal un *objeto* de una *intuición no sensible*, entonces suponemos una particular especie de intuición, a saber, la intelectual que no es empero, la nuestra, y de la cual no podemos entender ni siquiera la posibilidad y eso sería el noumeno en sentido *positivo*.¹⁹

Según esto, para Kant, por medio de la intuición no es posible conocer la *cosa en-sí* de la realidad y sus objetos sino sólo su fenómeno. Sin embargo, para Schopenhauer, el fenómeno es sólo el modo en que se oculta la realidad de las cosas, que aquí se entiende como una apariencia que "recubre" la realidad y sus objetos. Pues como se verá enseguida, para Schopenhauer es posible traspasar las apariencias y conocer la *cosa en-sí* de la realidad por medio de la intuición, pues cabe recordar que para este autor el entendimiento forma parte del proceso intuitivo.

Por esta línea de pensamiento el fenómeno no agota lo que la realidad es, y puesto que ésta se integra con lo que el sujeto percibe de ella, la realidad no es sólo aquello que se capta con los sentidos, sino también lo que se percibe por medio de lo que se siente como *algo* que mora en el interior

¹⁹ Kant, *Op. cit.*, p. 342.

del sujeto, y que Schopenhauer determina como *voluntad*, que significa el *querer*. Por eso dice "si miramos dentro de nosotros mismos, nos vemos siempre queriendo".²⁰ En este sentido, Schopenhauer sostiene que cualquier movimiento interno que se manifiesta en el sujeto en forma de sentimiento es un estado de la voluntad. Y como el *querer* se presenta inmediatamente a la conciencia, por medio de la voluntad se pueden traspasar las apariencias de la realidad y conocer la *cosa en-sí* de lo que se percibe. Y aunque no se puede definir ni describir qué es la voluntad porque carece de razón, sí puede decirse que es el más inmediato de todo conocimiento, porque arroja luz a todos los demás conocimientos que son más mediatos.²¹ Entonces se tiene, que el *fenómeno* y el *noúmeno* o la *cosa en-sí* de Kant, equivalen a la *representación* y *voluntad* en Schopenhauer.

Según lo anterior, se entiende que con la voluntad la intuición es más significativa porque el proceso cognoscitivo ya no consiste sólo en lo que se percibe de "fuera hacia dentro", sino también con lo que se capta de "dentro hacia fuera". Puede decirse que con la sola representación se percibe únicamente la cara externa de la realidad, pero ésta tiene otra cara distinta: la interna, la *cosa en-sí* del fenómeno y aunque está mediada por el cuerpo, no es una extensión de la conciencia, sino el tránsito para llegar a ella.

Y debido a que la percepción de todo objeto implica un fenómeno, y todo fenómeno es representación, el cuerpo, como materia orgánica, también es un objeto que se representa, es decir, se conocen sus movimientos y acciones del mismo modo que los cambios fenoménicos que se presentan en cualquier otro objeto intuido. Por ejemplo, el hecho de ver el cuerpo reflejado en un espejo es una forma de representación subjetiva. Y en este caso, la voluntad produce dicho fenómeno que se presenta conforme al mecanismo interno del cuerpo, en otras palabras, lo que se siente cuando se mira su reflejo, así como la conducta que se manifiesta a través de sus movimientos físicos. De aquí que exista un lenguaje corporal que se expresa según lo que se siente, inclusive de forma inconsciente.

En este caso, Schopenhauer sostiene que el cuerpo es percibido de dos maneras distintas: como representación en cuanto es un objeto sometido al tiempo, el espacio y la causalidad; y como voluntad porque el acto volitivo y la acción corporal son una y la misma cosa dadas en la intuición para el entendimiento, incluyendo los movimientos involuntarios del cuerpo que resultan de meros *estímulos*, ya que todo acto de la voluntad lo es también del

²⁰ Schopenhauer, *Op. cit.*, p. 112.

²¹ *Ídem.*

cuerpo, así como cualquier influencia sobre el cuerpo lo es también sobre la voluntad, dolor en cuanto *no querer* y placer en cuanto *querer*.

Si se comprende que la voluntad no puede dissociarse del cuerpo, puede decirse que mientras la voluntad es *corporal*, la representación es *intelectual*, sin embargo, cabe recordar que para Schopenhauer el intelecto es secundario, ya que de algún modo está condicionado por la sensibilidad y a su vez, la sensibilidad está condicionada por la voluntad. Por lo tanto, la voluntad posibilita la representación de la realidad y sus objetos, y las acciones del cuerpo son actos de la voluntad que aparecen como representaciones, de aquí que la voluntad sea el agente de las funciones orgánicas del cuerpo tanto internas como externas, así, cualquier incidencia sobre el cuerpo afecta inmediatamente a la voluntad.

La *causa*, continúa Schopenhauer, es el estado de la materia que origina algún otro cambio en ella, el cual puede expresarse por la regla de "la igualdad entre acción y reacción." Además la causa que actúa en todos los fenómenos de los cuerpos inorgánicos de la ciencia es medible. Sin embargo, no puede decirse lo mismo en cuanto al *estímulo* que como causa reciben los cuerpos orgánicos, es decir, la intensidad del estímulo no necesariamente es paralela a su efecto; antes bien un pequeño estímulo puede ocasionar un gran efecto, o a la inversa suprimir completamente el efecto. Así, todo efecto sobre cuerpos orgánicos se debe a estímulos y no a meras causas. Como el cuerpo humano es un objeto orgánico sometido a la ley de causalidad como cualquier objeto inorgánico, a diferencia de los cambios que se manifiestan en los cuerpos inorgánicos producidos por medio de causas, en el cuerpo a las causas se les llama *motivos* cuando son conscientes, y *estímulos* cuando son inconscientes, y ambos determinan el comienzo de la exteriorización de la voluntad, y lo que se reconoce como movimientos del cuerpo conforme a motivos o estímulos son manifestaciones de la voluntad.²² Este concepto de voluntad es una de las máximas aportaciones de Schopenhauer a la filosofía, el cual se dice que influiría a Sigmund Freud para desarrollar su teoría del subconsciente, y que también inspiró a Friedrich Nietzsche en su noción de la *Voluntad de poder*.

Con la voluntad Schopenhauer afirma que el conocimiento de la realidad opera con la percepción sensible, tanto externa como interna: la primera a condición de leyes universales como son el tiempo, el espacio y la causalidad, y la segunda como una forma de conocimiento individual. En sus

²² Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, pp. 274-275.

propias palabras, con la voluntad se da "el paso más original e importante de mi filosofía, a saber, el tránsito del fenómeno a la cosa en sí declarado imposible por Kant."²³ Conforme a ello la realidad no se conoce sólo por medio del intelecto, sino en sincronía con la sensibilidad externa e interna, o de "fuera hacia dentro" como de "dentro hacia fuera". Con otras palabras, no se conoce sólo a través de lo que se ve y se toca, sino que además con lo que se siente cuando se ve lo que se toca, se escucha, se huele. Con lo dicho aquí, el tacto y los demás sentidos ajenos a la vista adquieren mayor importancia, pues cabe recordar que la sola percepción visual puede conducir a error.

De hecho —afirma Schopenhauer—, si el investigador no fuera otra cosa que puro sujeto cognoscente (alada cabeza de ángel sin cuerpo), el significado de indagar el mundo que se haya frente a mí exclusivamente como representación, o el tránsito desde ella, en cuanto simple representación del sujeto cognoscente, a lo que el mundo pueda ser aparte de esto, no serían hallados jamás. Pero el propio investigador tiene sus raíces en ese mundo, encontrándose en él como *individuo*, esto es, su conocer, el cual es el portador que condiciona al mundo entero como representación, está sin embargo mediatisado por un cuerpo cuyas afecciones, como se ha mostrado, suponen para el entendimiento el punto de partida de la intuición de ese mundo.²⁴

Con lo expuesto, se comprende que el conocimiento de la *cosa en-sí* de la realidad y sus objetos es la voluntad, la cual muestra el mecanismo interno de los fenómenos. En este sentido, el cuerpo es dado de dos maneras distintas: como representación, en cuanto se considera un objeto sometido a las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad; y como voluntad, porque cualquier movimiento del cuerpo es un acto volitivo, de este modo la acción corporal y la voluntad son una y la misma cosa, pero que no se hallan en la relación de causa y efecto sino de motivos y/o estímulos. Cabe recordar que la causalidad sólo se aplica para la relación de los objetos en la representación, pero no para el sujeto. "Por eso también cabe decir en cierto sentido que la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo y el cuerpo es el conocimiento a posteriori de la voluntad."²⁵ Porque así como los cuerpos inorgánicos están sometidos al tiempo, el espacio y la causalidad, el cuerpo como materia orgánica está condicionado por la voluntad. Todo acto genuino e inmediato de la voluntad, automáticamente es un movimiento del cuerpo;

²³ *Ibíd.*, vol. 2, p. 251.

²⁴ *Ibíd.*, vol. 1, pp. 251-252.

²⁵ *Ibíd.*, p. 253.

en correspondencia cualquier influencia sobre el cuerpo automática e inmediatamente lo es también sobre la voluntad.

Y como la voluntad no puede dissociarse del cuerpo, la sensibilidad es tan importante como las operaciones intelectuales para el conocimiento, que de hecho se da de modo individual, por eso a la voluntad sólo le corresponde la forma *a priori* del tiempo, porque el cuerpo ocupa un lugar en el espacio, y como ya se mencionó, la voluntad opera desde el interior. Por lo tanto, la *cosa en-sí* de la realidad no hay que buscarla en el exterior sino al interior de uno mismo. Con otras palabras, la *cosa en-sí* se encuentra en la conciencia humana y a partir de sus formas que le son idiosincráticas porta dentro de sí misma la concepción de la realidad; o bien, se asume que el cuerpo esencialmente difiere de todos los demás objetos, porque es el único objeto que es al mismo tiempo representación y voluntad, mientras que los demás objetos son sólo representación. Por ello, el cuerpo es el único objeto que no es una ilusión, sino la única manifestación real e inmediata de la voluntad.²⁶

Así pues —afirma Schopenhauer—, si el mundo corpóreo debe ser algo más que nuestra mera representación, entonces hemos de afirmar que, al margen de la representación, o sea, en sí y según su esencia más íntima, es aquello que hallamos inmediatamente en nosotros mismos como voluntad.²⁷

Toda acción del cuerpo, continúa Schopenhauer, es una manifestación del acto volitivo, que a su vez es una expresión del carácter subjetivo. El placer o el dolor, así como la pasión y el afecto son sensaciones que estremecen y se manifiestan en acciones externas. Y aunque la fisiología insista en reducir tales acciones a causas meramente implícitas al organismo, no podrá suprimir que todo movimiento corporal, incluyendo los arbitrarios, son manifestaciones de la voluntad. Lo mismo sucede con la explicación fisiológica de la vida animal y vegetal, que por mucho que se desarrolle en explicaciones, no puede suprimir que tal desarrollo se debe a la voluntad, como ese *algo* que se manifiesta en el universo.

En general, la ciencia sólo ha podido explicar lo que sucede en el universo a través de las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad, pero no puede explicar la *cosa en-sí* de todo fenómeno por medio de dichas leyes. Lo más lejos que ha llegado es a argumentar ese algo que se manifiesta en el universo utilizando expresiones tales como "fuerza" o "ley de la naturaleza",

²⁶ *Ibíd.*, p. 258.

²⁷ *Ibíd.*, p. 260.

por lo cual vuelve dicho conocimiento en abstracto, pero el conocimiento que posee cada individuo concretamente y que se presenta a través de la sensibilidad, y cuyo sustrato es el cuerpo, no es otra cosa que la *voluntad*.

Solo a partir de la comparación de lo que pasa dentro de mí cuando mi cuerpo ejecuta una acción al moverme un motivo, lo cual supone la esencia íntima de mis propios cambios determinados por razones externas, puedo llegar a penetrar en la índole y el modo como aquellos cuerpos inanimados se modifican por mor de las causas, y comprender así lo que sea su esencia más íntima, de cuyo manifestarse el conocimiento de las causas sólo me procura la simple regla de su ingreso en el tiempo y el espacio, y nada más que eso. Yo puedo lograr esto porque mi cuerpo es el único objeto del cual no conozco simplemente un flanco, el de la representación, sino también el segundo, que se llama *voluntad*.²⁸ Afirma Schopenhauer.

Conforme a lo expuesto anteriormente con la voluntad se percibe la *cosa en-sí* de los fenómenos, por ser lo más íntimo e individual que se manifiesta al interior nuestro y del universo. Ya que la voluntad es una con la realidad, y sólo le incumbe la *cosa en-sí* y el modo en que ésta es conocida individualmente. De modo tal, que todas las partes del universo se ajustan entre sí, porque es una voluntad la que se manifiesta en ellas. Así, la realidad es *voluntad y representación*, pero en esta última su conocer es relativo, como una ilusión de los sentidos; mientras que la voluntad que mora en cada ser humano encuentra en sí mismo la *cosa en-sí* de la realidad que percibe.

En concreto, de la realidad se aprehende inmediatamente una existencia subjetiva, es decir, un ser para uno mismo, una conciencia del propio yo; que mediante procesos ulteriores tiene una relación sólo con el *intuir*, y el intuir con el ser en sí de las cosas. De este modo, detrás de las apariencias de la representación se encuentra la *cosa en-sí*, que se conoce por medio de la voluntad, como un órgano interno del cuerpo para la conservación de la especie humana.

Pero, como sostiene Schopenhauer, puesto que la voluntad es el *querer*, el sujeto siempre está sometido a ella. No obstante, el conocimiento puede liberarse, aunque sólo sea por un momento, de la servidumbre de la voluntad y subsistir por sí mismo, libre de todos los fines del *querer*; es decir, como un espejo nítido del conocimiento intuitivo de la realidad a través del

²⁸ *Ibid.*, p. 289.

desinterés de la contemplación estética. Tema que se expone en el siguiente y último apartado de este capítulo.



**DOMA AL
CABALLO
DESBOCADO
O DE LA
CONTEMPLACIÓN**

1.3

De acuerdo con lo expuesto en los subcapítulos anteriores, se comprende que tanto el *fenómeno* de Kant, como *lo que deviene y nunca es* de Platón, el *velo de Maya* de los hindúes y la *representación* de Schopenhauer es conocimiento subordinado al principio de razón con el cual nunca se alcanza la esencia interna de la realidad y sus objetos sino puras apariencias que pueden manifestarse como una ilusión de los sentidos.

Conforme a las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad (*principio de razón*), cabe recordar también que la realidad es un complejo fenoménico cuyo conocimiento está sometido al principio de razón, con base en sus relaciones de causa y efecto, su situación espacio-temporal, los cambios naturales, la comparación de las formas, etcétera. En sí, es el conocimiento propio de la ciencia y la vida cotidiana.

Según esto, en principio se conocen los objetos de la realidad como cosas individuales o como fenómenos de la realidad visible, por eso la ciencia sintetiza dicho conocimiento en conceptos que faciliten su aplicación en la vida cotidiana. Pero la voluntad es el contenido interno, lo esencial de la realidad y sus objetos. De este modo se conoce y luego se re-conoce, por ejemplo, un caballo, y del cual por medio de la voluntad se conoce la *cosa en-sí* de ese caballo. Y aunque dicho conocimiento pertenece al ámbito de lo subjetivo, a la vista de Schopenhauer el ser humano también tiene la posibilidad de la *contemplación estética*, logrando que la comprensión de la realidad se vuelva trascendental.

Para Schopenhauer la intuición de la realidad y sus objetos en la vida cotidiana suele considerarse conforme a simples relaciones. Por ejemplo, se piensa en las máquinas como un objeto útil por su mera función; se percibe a las personas pensando en su relación con nosotros mismos en cuanto a su conducta y actividad, según su estatus y profesión enjuiciando sus capacidades. Se consideran las cosas en sus relaciones según el principio de razón. Sin embargo, pueden experimentarse excepciones como una momentánea elevación de la inteligencia intuitiva y percibir las cosas "con otros ojos" y no según sus relaciones de causa y efecto sino conforme a lo que son en sí y para sí mismas. Es decir, pueden conocerse las *ideas* de las cosas, superando sus meras relaciones. Inclusive el mismo individuo sale de las relaciones y se convierte en un puro sujeto del conocer. Lo que conlleva este estado son procesos psicológicos internos que elevan la actividad del cerebro.²⁹

²⁹ *Ibid.*, vol. 2, pp. 490-491.

En el tránsito del conocimiento de las cosas individuales al conocimiento de las *ideas*, debe operarse una transformación del sujeto en la cual tiene que alejarse de su individualidad. Para ello el sujeto debe desprenderse de las relaciones conforme al principio de razón. Con otras palabras, debe liberarse por un momento de la servidumbre de la voluntad, o sea, el *querer*, sus pasiones y deseos, pasando de ser un sujeto cognoscente a un desinteresado y sujeto puro del conocimiento. Con lo cual la conciencia se concentra en la contemplación del objeto que en ese momento se presenta.

En un intento por relacionar el pensamiento del "divino Platón" con el del "asombroso Kant", a quienes Schopenhauer consideraba los dos máximos filósofos de occidente, la teoría de las ideas del filósofo griego con la teoría kantiana del conocimiento, si bien no son idénticas, sí son afines. Y aunque la *idea* platónica y la *cosa en-sí* kantiana no son una y la misma cosa, en el fondo el sentido de ambas es el mismo, debido a que uno y otro filósofos interpretarían la realidad como algo insustancial. Al respecto, y volviendo al ejemplo del caballo, según Schopenhauer, Kant diría algo así:

Este animal es un fenómeno inmerso en el tiempo, el espacio y la causalidad, todo lo cual constituye conjuntamente las condiciones *a priori* de posibilidad de la experiencia que subyacen en nuestro conocimiento, no las determinaciones de la cosa en sí. Por eso este animal, tal como lo percibimos en este tiempo determinado y en este lugar dado como un individuo necesariamente transitorio en el contexto de la experiencia, esto es, en la cadena de causas y efectos, no es ninguna cosa en sí, sino sólo un fenómeno válido con respecto a nuestro conocimiento. Para conocerlo según lo que pueda ser en sí, por consiguiente independientemente de todas las determinaciones subyacentes al tiempo, el espacio y la causalidad, se requeriría otro modo de conocimiento distinto al único que nos es posible a través del sentido y del entendimiento.³⁰

Cabe recordar que para Kant la *cosa en-sí* es incognoscible, por eso Schopenhauer lo contradice sosteniendo que la *cosa en-sí* es la voluntad, como "algo" ulterior que se manifiesta en el organismo y que se exterioriza en los movimientos del cuerpo, el cual se relaciona con otros objetos que se presentan ante el sujeto como interesantes según sus múltiples propiedades. Pero es precisamente este interés la forma de conocimiento que excluye las *ideas*.

³⁰ *Ibid.*, vol. 1, p. 354.

Por eso Schopenhauer dice que el tránsito del conocimiento común de las cosas individuales (como representación y como voluntad) al conocimiento de las *ideas* (en un estado contemplativo) ocurre sólo en cuanto el sujeto se libera por un momento de la voluntad. Es decir, cuando el sujeto se desinteresa por las relaciones entre causas y efectos, quedando el sujeto absorto en la contemplación del objeto intuido. Continuando con el ejemplo del caballo, según Schopenhauer, Platón lo expresaría de este modo:

Este animal no posee una verdadera existencia, sino sólo una aparente, un continuo devenir, una existencia relativa que tanto puede llamarse ser como no-ser. Lo único realmente existente es la idea que se refleja en ese animal, o el animal en sí mismo, el cual no depende de nada, sino en sí y por sí, sin nacer ni morir, sino siempre de la misma manera. En la medida en que reconocemos en este animal a su idea, da totalmente igual y carece de significado si nosotros tenemos ahora delante de nosotros a este animal o a su antepasado que vivió hace mil años, ni tampoco importa si está aquí o en un país lejano, si se presenta de este o aquel modo, en tal o cual posición, con uno u otro comportamiento o si finalmente es éste o algún otro individuo de su especie: todo esto es nulo y sólo atañe al fenómeno, mientras la idea del animal es lo único que posee un auténtico ser y es objeto de un conocimiento efectivo.³¹

En las citas anteriores se puede comprender que expresan la transición en el proceso del conocimiento contemplativo de la realidad y sus objetos. Dicho de otra forma, en la representación del caballo, con la voluntad el sujeto puede conocer la *cosa en-sí* del caballo pero aún así, queda subsumido a su subjetividad. Y de lo que trata el ámbito de la contemplación es elevar el conocimiento, de tal modo que no se conozca la realidad y sus objetos sólo por su fenómeno sino por su *idea*. Este conocimiento se posibilita con la intuición pura, a través del desinterés contemplativo, así ya no se conoce sólo la cosa singular sino la *idea* de su especie.

Dicha *idea* se capta en cuanto el sujeto desiste del conocimiento de las cosas singulares, dejando de considerar el *dónde*, el *cuándo*, el *porqué* y el *para qué* de los objetos, y se concentra sólo en el *qué*; así, se consagra el poder de su espíritu a la intuición pura, y la conciencia se colma con la contemplación del objeto presente, puede decirse que el sujeto se pierde por un momento olvidándose de su individualidad, quedando como nítido espejo de

³¹ *Ibid.*, pp. 353-354.

la realidad y los objetos que percibe. En este estado la conciencia se colma con una única imagen intuitiva, la esencia del objeto que se percibe, alejándose del ámbito de las relaciones causales, ya que no se conoce el objeto individual, sino su *idea*.

Según Schopenhauer, al suprimir por un momento los deseos, las pasiones y los actos arbitrarios, el conocimiento no parte de la subjetividad sino de la contemplación, estado en el cual predomina la actividad intuitiva. Para esclarecer esto, Schopenhauer divide la conciencia en dos partes: por un lado, la conciencia del *propio yo*, y por el otro la conciencia de *otras cosas*. Pero aclara que cuanto más sobresale un lado de la conciencia, el otro más retrocede. Es decir, cuanto más sobresale la conciencia de *otras cosas* la intuición es más pura, siempre y cuando el sujeto sea menos consciente de su *propio yo*. Con otras palabras, cuanto más consciente sea el sujeto del objeto, menos consciente será de sí mismo. En cambio, mientras más consciente sea de sí mismo, más débil e imperfecto será el conocimiento intuitivo de la realidad y los objetos que percibe.

Schopenhauer considera que el sujeto responde a la experiencia intuitiva de la representación clasificando el conocimiento en conceptos que dan sentido a su existencia, reduciendo el conocimiento a respuestas condicionadas por la realidad y sus objetos. Mientras que en el estado contemplativo, la representación de la realidad y sus objetos aparece a la conciencia con mayor claridad, pues la esencia de los objetos que se perciben se sobrepone al conocimiento del propio yo. La contemplación ofrece así al sujeto la posibilidad de afrontar la experiencia intuitiva liberándose por un momento del *querer*, estado en el cual logra evadir los esquemas simbólicos que la realidad y sus objetos imponen. Al suprimir por un momento la voluntad el sujeto entra en el estado del desinterés y capta la realidad en su forma pura. Sin embargo, en cuanto recobra la voluntad, se presenta en él un cierto grado de malestar o inquietud: de malestar en cuanto percibe nuevamente su corporalidad, y de inquietud en cuanto la voluntad vuelve a llenar la conciencia, presentándose nuevamente sus necesidades, deseos e intereses.

Ahora bien, Schopenhauer sostiene que al no poder anular la voluntad, sino sólo suprimirla por un momento, el conocimiento intuitivo en toda su pureza consiste en la combinación de operaciones sensibles e intelectuales, por lo tanto es oportuno señalar que el retorno de la contemplación a

la voluntad es, además de inevitable, necesario, porque la contemplación no muestra la *cosa en sí* del objeto intuido, sino que únicamente objetiva la voluntad. Es decir, en la contemplación el sujeto se percata de que él es la condición de la existencia de la realidad intuida y de todo cuanto en ella opera, pues la realidad y sus objetos se presentan como dependientes de su existencia. Dicho con palabras de Byron: "Acaso no son las montañas, las olas y los cielos una parte de mí y de mi alma, al igual que yo de ellos."³² Por su parte, las *Upanishad* de los Vedas dicen: "yo soy todas estas criaturas en su totalidad, y no hay ningún otro ser fuera de mí".³³

Como aclaración de lo anterior, Schopenhauer dice que para aprehender la esencia de la realidad y sus objetos es necesario diferenciar la voluntad como *cosa en-sí* de su adecuada objetivación, que se da por medio de la contemplación. Se convendrá entonces con Platón en cuanto este autor sólo atribuía existencia a las *ideas*, en cambio a lo captado de la realidad y sus objetos sólo atribuía apariencias.

Por ejemplo, la esencia de las nubes no son las figuras que se reconocen en ellas, porque éstas se quedan en el ámbito de la subjetividad, ya que sólo existen como cosas individuales, y además son el eco más débil de la voluntad, que es propia de las plantas y los animales inferiores. La *esencia* se constituye únicamente por la *idea* que se capta con la contemplación. La esencia de las nubes es el vapor elástico que hace que se vean comprimidas, arrastradas, extendidas o derramadas por el empuje del viento, que es a su vez la esencia de las fuerzas que se objetivan en ellas; es decir, la *idea*.³⁴

La *idea*, según Schopenhauer, es la objetivación de la *voluntad*. O al menos así se entiende. Y para Schopenhauer este tipo de conocimiento es propio del arte, la obra del genio.

El arte —afirma— reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo, y, según el material con que los produzca, será arte plástico, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta, la comunicación de este conocimiento.³⁵

Para el arte —continúa Schopenhauer— el objeto singular representa el todo, lo esencial, la *idea* que se capta en la contemplación; por eso la genialidad es la dirección del espíritu hacia la objetivación de la volun-

³² *Ibid.*, p. 366.

³³ *Ídem.*

³⁴ *Ibid.*, pp. 366-367.

³⁵ *Ibid.*, p. 371.

tad, que se contrapone a la subjetividad porque ésta se dirige sólo hacia el *propio yo*.

En el caso del hombre común y el de ciencia, éstos dirigen su voluntad hacia los objetos y sus relaciones de causa y efecto aceptando lo que la realidad ofrece a su sensibilidad e intelecto.³⁶ Retomando el ejemplo del caballo, para el hombre común un caballo puede ser bonito o feo, blanco o negro, grande o pequeño; mientras que para el hombre de ciencia un caballo es *equus ferus caballus*: mamífero perisodáctilo domesticado de la familia de los équidos. El conocimiento en el primero es subjetivo, mientras que el segundo conoce conforme a las relaciones que implica la clasificación de los objetos que percibe, pero en ambos casos, el conocimiento está condicionado a las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad.

En cambio, de acuerdo con Schopenhauer, en la contemplación estética el hombre de *genio* ve en el caballo a todo su género, se detiene en la vida misma captando la *idea* de cada objeto. En sus propias palabras: "Mientras que para el hombre corriente su capacidad de conocimiento es la linterna que ilumina su camino, para el hombre genial su capacidad cognoscitiva es el sol que hace visible al mundo."³⁷ Así —continúa Schopenhauer—, se posibilita la supremacía del conocer objetivo de la contemplación sobre el querer subjetivo de la voluntad, aunque sólo sea por un momento.

Por eso Schopenhauer sostiene que es común que en el hombre de genio predomine la insensatez y la irracionalidad, pues la distancia que separa la genialidad de la locura es muy corta, pues según este autor Platón ya se había referido a ello en su famoso pasaje del mito de la caverna (*Re-pública* VII) cuando escribe:

Aquellos que han visto la verdadera luz del sol y las cosas realmente existentes (las ideas) fuera de la caverna, una vez que vuelven a ella no ven bien, puesto que sus ojos se han desacostumbrado a la oscuridad, ni reconocen las siluetas allí abajo y en su desconcierto son objeto de burla por parte de quienes nunca salieron de la cueva ni perdieron de vista esas sombras.³⁸

Y en el *Fedro*, según Schopenhauer, Platón escribe "que sin una cierta locura no se puede ser un poeta genuino e incluso que cualquiera que reconoce las ideas eternas en las cosas transitorias aparece como demente."³⁹

³⁶ *Ibíd.*, p. 372 y siguientes.

³⁷ *Ibíd.*, p. 376.

³⁸ *Ibíd.*, p. 380.

³⁹ *Ídem.*

Por su parte, Schopenhauer opina que "podría parecer que toda elevación del intelecto por encima del promedio ordinario es algo así como una anomalía que predispone a la locura."⁴⁰ En su opinión los locos no carecen de razón ni de entendimiento, pues hablan y escuchan argumentando correctamente; inclusive no pierden la capacidad de relacionar entre las causas y los efectos de los fenómenos, las visiones y delirios no son síntomas de locura, porque el delirio falsea la intuición, mientras que la locura los pensamientos. Por eso, regularmente los locos no se refieren al *presente*, sino al *pasado* y lo *ausente*, así que prácticamente el problema de la locura es la memoria, pero no precisamente porque falte sino porque se rompen las secuencias consecutivas que posibilitan la coherencia de los recuerdos del pasado. Por eso dice:

Algunas escenas del pasado se mantienen correctamente, al igual que las del presente, pero en su evocación hay algunas que rellenan entonces con ficciones, las cuales o bien son siempre las mismas y se convierten en ideas fijas, sumiéndoles entonces en la melancolía, o bien son siempre distintas, ocurrencias ocasionales que dan lugar a lo que se llama chifladura, fatuitas [fatuidad].⁴¹

Cuando un loco ingresa en un manicomio es muy difícil preguntarle por su vida anterior porque en su memoria confunde lo verdadero con lo falso. Y aunque reconoce el presente, éste puede falsearse por la conexión ficticia con un pasado imaginario. Y en un estado grave de locura la memoria falla, pues el loco es incapaz de relacionar experiencias del pasado, quedando determinado por sus antojos.⁴²

El punto en que convergen la locura y la genialidad, según Schopenhauer, es que así como en la locura se reconoce el presente con algunos hechos aislados del pasado llegando al delirio, algo semejante ocurre con el genio en cuanto abandona el conocimiento de las relaciones, por eso el genio más que objetos percibe las ideas en ellos, captando intuitivamente su esencia. Es decir, no capta la cosa singular sino su especie.⁴³ En el caso del hombre común se da un grado inferior de genialidad, ya que de lo contrario no sería capaz ni de producir ni de disfrutar las obras de arte, en general carecería de la sensibilidad para apreciar lo bello y lo sublime.⁴⁴

Para Schopenhauer el genio posee un grado superior de su capacidad para representar en la obra de arte la idea que comunica a los demás. Puede decirse que "el artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos."⁴⁵

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 382.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 382-383.

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ibíd.*, pp. 384-385.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 386.

⁴⁵ *Ídem.*

Ya que se mantiene al margen de las relaciones que subyacen en los objetos, pues éstas son de otra índole, por ejemplo, *Cabeza de Toro* (1943), de Picasso. Así, la contemplación estética conlleva el conocimiento del objeto, no como cosa singular sino como idea platónica, es decir "como forma permanente de todo un género de cosas", y por el acto de quien conoce, no como individuo "sino como *puro sujeto avolitivo del conocimiento*", o como el sujeto que controla los motivos y estímulos de su voluntad.⁴⁶ A la vista de Schopenhauer, las obras de los pintores flamencos son un ejemplo de ello:

Esos maravillosos pintores flamencos que concentraban semejante intuición puramente objetiva sobre los objetos más insignificantes y nos legaron un perdurable monumento de su objetividad y paz espiritual en los bodegones de sus cuadros, cuya contemplación estética no deja de emocionar al espectador que se figura el tranquilo y serenamente avolitivo estado anímico del artista, el cual era necesariamente así para intuir tan objetivamente cosas tan insignificantes, contemplar tan atentamente y reproducir tan cuidadosamente esta intuición; en tanto que el cuadro exhorta al espectador a participar en semejante estado, a menudo su emoción aumenta todavía más por el contraste con su propia e intranquila constitución anímica, perturbada por el vehemente querer, en que se encuentra.⁴⁷

Sólo el poder interior de un espíritu artístico, continúa Schopenhauer, fomenta la disposición de ánimo puramente objetiva y favorecida desde fuera para la contemplación. Por eso, cuando el contemplador de la obra no dirige su atención hacia las relaciones subjetivas de su voluntad, sino cuando intuye desde el desinterés, entonces se entrega al conocimiento puro, captando únicamente las ideas, elevándose por encima de sí mismo o de todo *querer*, y se colma con el sentimiento de lo *sublime*, ya que lo sublime es el objeto que provoca en él una consciente emancipación de la voluntad. Por ejemplo, sublime es la secuencia de la película *Belleza Americana*, cuando se aprecia una bolsa de plástico movida por la voluntad del viento. Ante las fuerzas de la naturaleza el sujeto se muestra temeroso, porque la subjetividad de su voluntad le recuerda cuán frágil es, pero en cuanto emancipa su voluntad en un estado contemplativo entiende que él es uno con la naturaleza, logrando sublimar sus temores ante ella, al descubrir que

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 387.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 390.

la realidad no es más que su representación, y ese temor no es más que un estado subjetivo.⁴⁸

En opinión de Schopenhauer lo *estimulante* contradice a lo sublime porque excita a la voluntad por su satisfacción inmediata. Así como el sentimiento de lo sublime surge cuando el objeto se presenta desfavorable a la voluntad y se vuelve objeto de contemplación pura, el objeto estimulante sustrae al espectador de la contemplación en cuanto excita a la voluntad mediante objetos que le son gratos, de este modo el espectador se deja arrastrar por el *querer*. Y a propósito de los bodegones flamencos antes mencionados, para el filósofo nacido en Danzig tales objetos son estimulantes cuando presentan viandas que provocan el apetito.

Desde esta perspectiva, para Schopenhauer la completa desnudez está libre de tal desacierto porque, aludiendo a las representaciones de los antiguos, opina que el artista las ha creado objetivamente con el espíritu de la belleza ideal. En cambio las formas semidesnudas sí estimulan la voluntad, porque provocan lascivia en el espectador, al ser representaciones de un espíritu subjetivo lleno de apetitos.

Además, Schopenhauer sostiene que, mientras lo *repulsivo* es motivo que despierta la voluntad del espectador porque le muestra objetos que aborrece provocando sentimientos de rechazo, contrariamente en la contemplación un objeto es *bello* en cuanto no se conoce la cosa singular sino su *idea*, la cual queda exonerada del tiempo y el espacio, conociendo el objeto por su esencia o por su significado.

Por medio del *artefacto*, Schopenhauer señala la importancia que adquiere el material en el que está hecho, como un transmisor de *ideas*, que bien pueden ser la gravedad, la solidez, la fluidez, la luz, etc., "Por consiguiente, también los artefactos sirven a la expresión de las ideas; sólo que no es la idea del artefacto la que habla a partir de ellos, sino la idea del material al que se dio esta forma artística."⁴⁹ En este caso, para los escolásticos esto se enuncia porque en el artefacto se expresa la idea de su forma *substantialis* (forma sustancial), y no de su forma *accidentalis* (forma accidental), que no conduce a una idea, sino a un concepto.⁵⁰ Por "artefacto" Schopenhauer no se refiere a ninguna obra del arte figurativo que, de hecho, los escolásticos comprendían bajo la forma *substantialis*, y lo que Schopenhauer denomina como "el grado de objetivación de la voluntad en una cosa".⁵¹ En su opinión el objeto novedoso y extraño favorece

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 400-401.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 409.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ *Ídem*.

su captación puramente objetiva toda vez que provoque un efecto *pictórico* o *poético* en el espectador, al margen de cualquier relación con el *querer*, pues en cuanto la captación intuitiva esté purificada de todo *querer*, ésta será condición sólo de la contemplación del goce estético, y en mayor medida lo será también de la producción del artefacto. "Pues tan sólo lo que nace de la intuición puramente objetiva o es suscitado inmediatamente por ella entraña el germen vital del cual pueden crecer producciones artísticas genuinas y originales: no sólo en las artes plásticas, sino también en la poesía e incluso en la filosofía ".⁵² Respecto a la materia Schopenhauer dice lo siguiente:

Así pues, tanto por una razón como por otra, la materia no puede representar por sí a la idea. Esto se ve confirmado a posteriori por el hecho de que de la materia en cuanto tal no es posible representación intuitiva alguna, sino sólo un concepto abstracto; en la representación intuitiva sólo se representan las formas y las cualidades, cuya portadora es la materia, en la cual se manifiestan todas las ideas [...] El individuo, como fenómeno de la idea, es siempre materia. También cada cualidad de la materia es siempre el fenómeno de una idea y, en cuanto tal, también de una contemplación estética, esto es, el conocimiento de la idea que se presenta en él.⁵³

Lo anterior Schopenhauer lo ejemplifica cuando dice que en la contemplación de la arquitectura se requiere el conocimiento intuitivo conforme al peso, solidez y cohesión de la materia, pues de saber que el material de construcción es otro, como la madera, la piedra pómez o el cartón, el goce estético se vería disminuido, pues en su percepción se modificaría el significado de sus cualidades, porque aunque la obra estuviera en ruinas ésta seguiría siendo bella, como los antiguos y deteriorados castillos.

Del análisis de Schopenhauer se destaca también el énfasis que da a la contemplación del objeto tridimensional, el cual es más susceptible a la comprensión de la *idea*. Comparando la arquitectura con las artes plásticas y la poesía, dice que:

Lo que más diferencia a la arquitectura de las artes plásticas y de la poesía es que no nos proporciona un facsímil, sino la cosa misma; no reproduce como éstas la idea conocida gracias a la cual el artista simple-

⁵² *Ibíd.*, vol. 2, p. 489.

⁵³ *Ibíd.*, vol. 1, p. 412.

mente presenta como es debido el objeto al espectador, facilitándole la comprensión de la idea por haber llevado al objeto lo individual efectivo a la clara y cabal expresión de su idea.⁵⁴

Pero a diferencia de las otras artes, la arquitectura tiene un fin más allá de lo meramente estético, continúa Schopenhauer, pues esta característica no sería suficiente para mantenerse como arte bello. Según esto, se entiende que las obras de las artes plásticas y la poesía son arte bello por sí mismas, al presentar un equilibrio entre la producción y la percepción de la obra.

La posibilidad del conocimiento *a priori* en el artista, y del conocimiento *a posteriori* en el espectador, se debe a que en conjunto integran la obra. En palabras de Empédocles: "sólo lo idéntico reconoce a su igual: sólo la naturaleza puede sondearse a sí misma, pero también el espíritu sólo es escuchado por el espíritu".⁵⁵ En este sentido Schopenhauer insiste en el conocimiento *a priori* que se da en las representaciones artísticas de las artes plásticas, en las que el artista vislumbra anticipadamente lo bello, dando lugar a una representación más reflexiva.⁵⁶

En la contemplación el artista dirige su obra al conocimiento de las *ideas*, con el cual pretende provocar un efecto de libertad espiritual pues aunque puede representar un infinito número de cosas singulares, la contemplación es el conocimiento propio del sujeto que se eleva por encima del *querer* y de la individualidad, por eso, sólo es asequible en el estado contemplativo, de este modo, el arte sólo habla a cada cual conforme a la medida de su propio valor sensible e intelectual. Y debido a la forma espacio-temporal de la aprehensión intuitiva, la idea generada por el artista a través de su obra, es la unidad que se disgrega en la pluralidad de la contemplación estética del espectador.



⁵⁴ *Ibíd.*, p. 417.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 425.

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 425-426.

LA
EXPE-
RIEN-
CIA
FANTÁS-
TICA

02

Es la fantasía potencia natural de l' ánima sensitiva, i es aquél movimiento o acción de las imágenes aparentes i de las especies impresass. Tomó nombre griego de la lumbre, como dize Aristóteles, porque el viso, que es el más aventajado i nobilíssimo sentido, no se puede exercer sin lumbre, i porque assí como la lumbre i claridad, según refiere Plutarco en las *Opiniones de los filósofos*, muestra las cosas que rodea i ilustra, assí se muestra la fantasía mesma. Tulio la interpretó *viso*, Quintiliano *visión*, i los modernos *imaginación*. Pinciano Lido, en el libro sobre Teofrasto *Del sentido i fantasía*, dize, en el capítulo I, que son tres las facultades interiores del' ánima, que Galeno llama *regidoras*, dexando el entendimiento, que el médico lo considera poco: la memoria, la razón i la fuerça de imaginar, que es la fantasía, común a todos los animados, pero mucho mayor i más distinta en el ombre. Ésta se enga-

ña muchas vezes i se confunde en error más que los sentidos inferiores, i por ésta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, i podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos exteriores.

Fernando de Herrera

Anotaciones a la poesía de Garcilaso



EL FANTASMA DE PEGASO

2.1

La ineludible ambigüedad para distinguir la fantasía de la imaginación es más susceptible a coincidencias que la posibilidad de encontrar algún matiz diferenciador, pues en muchos textos lo que se dice de uno de los conceptos es similar a lo que se dice del otro.⁵⁷ Aunque su coincidencia no sea total en la época clásica y hasta el siglo XVII, por lo menos hasta Locke, son términos que se trataron sin distinción, quizás porque en varios contextos hay una coincidencia de significado o porque sus matices diferenciadores —si es que los hay— se dan al interior de un determinado campo conceptual. Aparte de que el término latino *imaginatio* del que procede el castellano imaginación es la traducción del término griego *phantasia*.⁵⁸

También algunos autores han discutido la cuestión de si la imaginación es una facultad productora mientras que la fantasía una facultad creadora, debido a que durante algún tiempo ambos conceptos fueron comparables pero no fue sino hasta finales del siglo XVIII que se marcó una distinción entre ambos conceptos, considerándose la fantasía como una "imaginación desenfrenada" propia del ámbito artístico que, inclusive, podía ir más lejos que la imaginación productiva. Por ejemplo, Samuel Taylor Coleridge, sostiene que la imaginación consiste en un «poder modificador», mientras que la fantasía es un «poder de agregación» análogo al poder de creación. Este autor afirma que:

La fantasía y la imaginación eran dos facultades distintas y ampliamente diferentes, en vez de ser según la general creencia, o bien dos nombres con un solo significado, o, a lo más, el grado inferior y superior de un sólo y mismo poder.⁵⁹

El análisis de Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Benedetto Croce (1866-1952) corresponde más al punto de vista estético que al cognoscitivo; para Dilthey la fantasía poética es fundamental en la creación libre relacionada con ciertas vivencias, mientras que Croce destaca el carácter productor de la fantasía en el campo artístico, a diferencia de la combinación de imágenes de la llamada «imaginación productiva». Por su parte, Müller-Freienfels distingue entre fantasía creadora y lúdica; la primera engendra posibilidades de representación con un sentido aristotélico mientras que la segunda juega libremente con las representaciones de tal modo que puede producir representaciones «nuevas». ⁶⁰ Como fundamento filosófico, Jakob Frohschammer

⁵⁷ Cf. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, p. 634.

⁵⁸ Cf. José María Pozuelo Yvancos, *Los conceptos de Fantasía e Imaginación en Cervantes* [en línea] Fecha de consulta: 10 de febrero de 2017. Disponible en: www.cervantesvirtual.com

⁵⁹ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 137.

⁶⁰ Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 635.

(1821-1893) admitió un principio único de conocimiento, la llamada Phantasie (*Die Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*, 1877), considerando que sin el principio de fantasía no puede entenderse ninguna novedad ni cambio alguno en el universo. Manifiesta que "la fantasía es el principio del mundo como ser «orgánico» y del alma como ser «espiritual»."⁶¹

Desde esta perspectiva, en lo sucesivo los términos fantasía e imaginación se tratarán como sinónimos y se asume que la fantasía es una parte fundamental del proceso cognoscitivo, pues la intención de este capítulo es presentarla como una potencia evocativa y creadora de representaciones nuevas que parten de lo real aprehendido en la intuición.

Según Ferrater Mora, desde muy pronto la *phantasia* fue concebida como una actividad de la mente productora de imágenes, las llamadas *phantasmata* o 'fantasmas' (en un sentido no común de este vocablo). Estas imágenes no surgen de la nada pues tienen su origen en representaciones. En varios pasajes de sus *Diálogos*, Platón usó el término *phantasia* y términos semánticamente relacionados, el tratamiento que da a la fantasía es que pertenece al ámbito del *phaínesthai* o 'aparecer', que se contrapone al conocimiento del ser o de la realidad (*onta*). Por eso, para el filósofo griego la *phantasia* es una 'opinión' (*doxa*) que engendra 'imágenes' (*eidola*), en vez de producir formas o 'ideas'.⁶²

De hecho, se sabe que este aspecto es el que Schopenhauer reprocha a Platón, pues como se vio en el subcapítulo anterior (1.3) para el filósofo alemán los objetos del arte liberan al sujeto a través de la contemplación, con la cual se capta la Idea, mientras que para el filósofo griego el arte es un engaño que se presenta como una ilusión a los sentidos.

Por eso Platón acusa al sofista de ser un "mago", un "ilusionista", un "brujo", un "imitador de las cosas".⁶³ Para ello distingue dos clases de técnicas imitativas de la producción de imágenes: la figurativa o *tékhne eikastiké* y la simulativa o *tékhne phantastiké*. La primera intenta producir imágenes tan "reales" como los objetos sensibles que le sirven de modelo; y la segunda reproduce en dibujos obras monumentales en las cuales tiene que 'alterar' las proporciones de las partes superior e inferior. Pues si el artista reprodujera las proporciones auténticas que para Platón eran bellas, entonces la parte superior parecería más pequeña y la inferior parecería mayor, porque la primera se ve de lejos, mientras que la segunda de cerca.⁶⁴ Por eso dice:

⁶¹ *Ídem*.

⁶² *Ibíd.*, p. 634.

⁶³ Cf. Platón, *Sofista* 235 a y cita 91. Cf. María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 27.

⁶⁴ *Ibíd.*, 235 e-236 a y citas 99 y 100.

EXTR. — ¿No será justo llamar figura al primer tipo de imitación, pues se parece al modelo?

TEET. — Sí

EXTR. — ¿Y esta parte de la técnica imitativa no deberá llamarse tal como antes dijimos, figurativa?

TEET. — Así se llamará.

EXTR. — ¿Y qué? Lo que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia?

TEET. — Desde luego.

EXTR. — ¿Y esta parte no es la mayor, no sólo de la pintura, sino también de la técnica imitativa en general?

TEET. — ¿Y cómo no?

EXTR. — Para esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa?⁶⁵

La desconfianza de Platón por la fantasía es porque junto con el razonamiento y el pensamiento los considera géneros que podían ser tanto verdaderos como falsos.⁶⁶ Para este pensador el razonamiento era un diálogo del alma consigo misma, y el pensamiento el resultado final del razonamiento; mientras que "llamamos «imaginar» a una mezcla de sensación y de pensamiento, es necesario entonces que, al estar todas estas cosas emparentadas con el discurso, algunas de ellas, en algunas ocasiones, sean falsas".⁶⁷ Por lo que estos géneros del conocimiento no alcanzaban el ámbito de las Ideas sino que se quedaban en el devenir de las apariencias.

Para Platón la problemática de la fantasía es que ve en ella una productora por imitación de imágenes materiales o sensibles que representan las apariencias de la realidad y sus objetos pero que no alcanzan el ámbito de las Ideas. Cabe recordar con David Ross, que para Platón "el mundo físico es una imagen del mundo de la realidad inteligible, del mundo de las Formas".⁶⁸ Tema que aborda principalmente en el *Timeo*. De este modo el artista produce sólo imágenes (sensibles) de lo que Platón considera imágenes (de la realidad y sus objetos) de las Formas. Su objeción contra la fantasía se debe, pues, a que en su opinión las artes, como una imitación de la realidad y sus objetos, reproducen sólo las apariencias y no la

⁶⁵ *Ibíd.* 236 a-c. En las citas 103 y 104 del mismo texto se aclara que los términos para "apariencia" y "simulativa" son *phantasma* y *phantastiké*, respectivamente.

⁶⁶ *Ibíd.*, 263 d.

⁶⁷ *Ibíd.*, 264 b. Sin embargo, en la cita 294 del mismo texto, se aclara que "el término fantasía no tiene aquí el significado de imaginar algo que no está presente, sino que, alude a la mezcla de percepción y de afirmación que se lleva a cabo en el acto de juzgar". Cabe recordar que el interés de esta investigación es presentar a la fantasía como una potencia evocativa para crear representaciones nuevas a partir de lo ya intuido.

⁶⁸ David Ross, *Teoría de las ideas de Platón*, p. 153.

esencias, por lo que no se refieren a la razón sino a la sensibilidad. Por eso insiste en que:

La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero [...] Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior.⁶⁹

Pero de acuerdo con Lapoujade, en el libro VI de la *República*, cuando Platón describe su concepción de la realidad y sus objetos, así como los géneros del conocimiento correspondiente. En el género de lo visible se refiere al fantasma como la forma inferior del ser, el cual aparece a consecuencia de los objetos reales según escribe: "Llamo «imágenes» en primer lugar a las sombras, luego a los reflejos en el agua y en todas las cosas que, por su constitución, son densas, lisas y brillantes, y a todo lo de esa índole".⁷⁰ Y en el género de lo inteligible se refiere a un tipo de fantasma no sensible que se traduce en formas geométricas, producto del pensamiento discursivo y que media entre la opinión y la inteligencia.⁷¹ Dicho proceso expresa una forma: *Eidos*, que se aprehende directamente en la intuición.⁷²

Este antecedente platónico abre el planteamiento esencial de este capítulo: *la fantasía como la continuación del tránsito de la aprehensión del mundo sensible al inteligible*. O por lo menos aquí así se entiende. Por el momento se conserva este planteamiento en el que se sostiene que la intuición es la base fundamental para el conocimiento de la realidad y sus objetos, proceso que se continúa con la fantasía.

Es muy sugerente para el tema que aquí se presenta que la fantasía ya no copia directamente de los objetos de la realidad, sino que de algún modo construye lo que se aprehendió en la intuición, aspecto al que Platón se refiere en el *Timeo* dándole otro sentido al fantasma cuando escribe:

¿Qué es lo que es siempre y no deviene y qué, lo que deviene continuamente, pero nunca es? Uno puede ser comprendido por la inteligencia mediante el razonamiento, el ser siempre inmutable; el otro es opinable, por medio de la opinión unida a la percepción sensible no racional, nace y fenece, pero nunca es realmente. Además, todo lo que deviene, deviene

⁶⁹ Platón, *República* X, 603 b.

⁷⁰ *Ibíd.*, 510 a.

⁷¹ *Ibíd.*, 511 a-e.

⁷² Cf. Lapoujade, *Op. cit.*, p. 28.

necesariamente por alguna causa; es imposible, por tanto, que algo devenga sin una causa.⁷³

Más adelante Platón sostiene que:

Una imagen tiene que surgir en alguna otra cosa y depender de una cierta manera de la esencia o no ha de existir en absoluto, puesto que ni siquiera le pertenece aquello mismo en lo que deviene, sino que esto continuamente lleva una representación de alguna otra cosa.⁷⁴

Consiguientemente, el mérito que Platón otorga a la fantasía es sostener que ésta se relaciona con la memoria, tema que aborda en el *Teeteto* con la metáfora de la tablilla de arcilla, al evocar imágenes a partir de las improntas depositadas en ella.⁷⁵ En el *Filebo* se refiere al tema con la metáfora del pintor en cuanto escribe:

SÓC. — Acepta también que haya al mismo tiempo otro artesano en nuestras almas.

PRO. — ¿Cuál?

SÓC. — Un pintor, que después del escribano traza en las almas las imágenes de lo dicho.

PRO. — ¿Cómo y cuándo decimos que opera éste?

SÓC. — Cuando uno, tras separar de la visión o de alguna otra sensación lo entonces opinado y dicho, ve de algún modo, en sí mismo las imágenes de lo opinado y dicho. ¿O no ocurre esto así en nosotros?⁷⁶

Con este sentido que Platón otorga a la fantasía, puede decirse que ya no se trata de un espejismo propio del fenómeno de la representación, sino del fantasma que por evocación aparece en la conciencia de acuerdo a las improntas depositadas en la memoria. Si bien el fantasma es "algo" que ocurre al interior del sujeto como si fuera una pintura del alma que puede ser falsa o verdadera, este fantasma ya no se refiere al ámbito de los objetos sensibles, sino a los objetos inteligibles, que por evocación su existencia es de otra índole.

Como a los que se refiere Aristóteles cuando afirma en su *Acerca del alma* que "la imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento".⁷⁷ Otro aspecto a destacar en Aristóteles es que afirma que los fantasmas que aparecen con la fantasía provienen de las ideas

⁷³ Platón, *Timeo*, 28 a.

⁷⁴ *Ibíd.*, 52 c.

⁷⁵ Platón, *Teeteto*, 191 c-194 b.

⁷⁶ Platón, *Filebo*, 39 b-c.

⁷⁷ Aristóteles, *Acerca del alma*, 427 b.

aprehendidas en la intuición, lo que hace posible imaginar a voluntad creando ficciones y contemplarlas en imágenes.⁷⁸ Pues innegablemente la fantasía es una potencia que origina al interior nuestro una imagen que no proviene directamente de los sentidos, tal como ocurre en los sueños, e inclusive tener visiones con los ojos cerrados. A diferencia de Platón, para Aristóteles la fantasía no es una opinión acompañada ni producida por una sensación ni la combinación de ambas.⁷⁹ Así, Aristóteles sigue a Platón al separar la fantasía de la sensación, y la sitúa para dar continuidad en el proceso cognoscitivo de la intuición cuando afirma:

De ahí que, careciendo de sensación, no sería posible ni aprender ni comprender. De ahí también que cuando se contempla intelectualmente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen: es que las imágenes son como sensaciones sólo que sin materia.⁸⁰

Los *phantasmata* son, pues, representaciones en potencia o *ideas* actualizables por medio de evocaciones. Asimismo, la fantasía es la potencia que suscita y relaciona representaciones que 'dirige' una parte de la vida del ser orgánico poseedor de apetitos.⁸¹ Desde esta perspectiva, el fantasma es una potencia o *idea* que puede anticiparse a la percepción sensible, y aquí se concibe como una potencia esencial en cuanto participa del intelecto como de la sensibilidad.

El tratamiento que se dio en el Medioevo a la *phantasia* e *imaginatio* (este último término fue el vocablo latino por medio del cual se tradujo φαντασία) tuvo un carácter similar sino es que idéntico. Precisamente los neoplatónicos consideraron la *phantasia* como una actividad de naturaleza predominantemente intelectual, mientras que los seguidores de San Agustín la veían como una *vis animae* vinculada a la sensibilidad más que al intelecto.⁸² De hecho San Agustín la sitúa entre la sensibilidad y el intelecto, estableciendo tres géneros de visión: la corporal, realizada por el sentido; la espiritual, cumplida por la imaginación o la fantasía; y la intelectual, consumada por el entendimiento.⁸³

Según Ferrater Mora, Santo Tomás de Aquino y sus seguidores tomaron como base el pensamiento aristotélico, distinguiendo entre una fantasía sensible y otra intelectual aunque comúnmente la consideraron como una *facultas sensitiva*.⁸⁴ Por eso dice Santo Tomás que "el sentido, como facul-

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ *Ibíd.*, 428 a.

⁸⁰ *Ibíd.*, 432 a.

⁸¹ Cf. Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 634.

⁸² *Ibíd.*, p. 635.

⁸³ Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, C.78 a.4, p. 718.

⁸⁴ Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 635.

tad cognoscitiva, es un cierto entendimiento."⁸⁵ De este modo, la fantasía produce *phantasmata*, los cuales pueden ser diversos: imágenes que reproducen sensaciones, imágenes relacionadas con especies del entendimiento posible, y apariencias que no corresponden con objetos externos. En este último caso la fantasía se concibe como 'pura imaginación' mientras que en los dos primeros, se trata de una potencia combinatoria que auxilia la formación de *ideas*.⁸⁶

Según se entiende la fantasía es una potencia de la sensibilidad interna, que de hecho, en *De Anima*, aunque Avicena la distingue de la imaginación, también la establece entre las cinco potencias sensitivas interiores: *El sentido común, la fantasía, la imaginación, la estimativa y la memoria*.⁸⁷ Memoria y fantasía son entonces potencias de la sensibilidad interna, que en opinión de Santo Tomás de Aquino la fantasía tiene un carácter proyectivo cuando dice que la vida del animal perfecto precisa que perciba la realidad sensible que tiene presente, como también la ausente. Por lo tanto, el animal, por medio de la sensibilidad, recibe y conserva las especies de los objetos sensibles. Que para retener y conservar se tiene a la fantasía o imaginación, potencias que para Aquino son lo mismo

Pues la fantasía o imaginación es como un depósito de las formas recibidas por los sentidos. Para percibir las intenciones que no se reciben por los sentidos, se tiene la facultad *estimativa* [o facultad sensible de juzgar]. Para conservarlas, se tiene la *memoria*, que es como un archivo de dichas intenciones.⁸⁸

Tales potencias incluyen también al ser humano en cuanto a la percepción sensible se refieren. Pero la diferencia consiste en que los animales las perciben por instinto, mientras que el hombre por comparación. De hecho, continúa Santo Tomás de Aquino, lo que en los animales es llamada facultad estimativa natural, en el hombre es llamada *cogitativa*. Esta potencia de relacionar objetos, Avicena la admite como intermedia entre la estimativa y la imaginación, que une y divide las imágenes. Como ejemplo dice que con la imagen de oro y la imagen de monte se forma la imagen de un monte de oro que no existe. Esta potencia de relación sólo es propia en el hombre. En consecuencia, Santo Tomás de Aquino sólo admite cuatro potencias de la parte sensitiva interna: el sentido común, la imaginación, la estimativa

⁸⁵ Santo Tomás de Aquino, *Op. cit.*, C.5 a.4, p. 131.

⁸⁶ Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 635.

⁸⁷ Santo Tomás de Aquino, *Op. cit.*, p. 718.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 719.

y la memoria. Por lo que imaginar y recordar son llamadas pasiones de la raíz sensorial.⁸⁹

Algunos autores modernos reconocen que aún cuando la fantasía es una facultad distinta de la representación y la memoria, de algún modo está ligada a ambas. A la primera porque relaciona elementos que han sido previamente representaciones sensibles, y a la segunda porque sin el poder evocativo de las relaciones entre representaciones no podría imaginarse nada. Por lo que la fantasía es una nueva representación sin la cual no sería posible el conocimiento.⁹⁰

Para David Hume las percepciones se reducen a dos géneros distintos: impresiones e ideas. Las primeras son aquellas que penetran con más fuerza el espíritu abriéndose camino en el pensamiento y la conciencia, y se comprenden como sensaciones, pasiones y emociones; las segundas son imágenes débiles del pensamiento. En este sentido, Hume da mayor prioridad a la sensibilidad que a las ideas pues éstas no producen sus correspondientes impresiones, ya que no es posible percibir un color o una sensación por el sólo hecho de pensar en ello. Además, una impresión, sea espiritual o corporal, se acompaña de una idea semejante pero diferente en cuanto al grado de fuerza y vivacidad. De este modo, las impresiones son la causa de las ideas y no a la inversa.⁹¹

Según Hume, las ideas no pueden aparecer en el espíritu a menos que sus correspondientes impresiones hayan tenido lugar antes. En cuanto a la diferencia entre la memoria y la fantasía, dice que aquella conserva el objeto original tal como fue representado, mientras que la fantasía tiene la libertad de no seguir el mismo orden de las impresiones originales. De alguna manera la fantasía transforma y altera sus ideas. Así, "la naturaleza se halla totalmente alterada y no se mencionan más que caballos alados, dragones feroces y gigantes monstruosos."⁹²

Para Hume la fantasía actúa por medio de relaciones entre la causa y el efecto, y al respecto afirma que en el curso del pensamiento la fantasía pasa fácilmente de una idea a otra que es semejante, cualidad suficiente para que determine un ilimitado número de asociaciones. Al respecto afirma que "es suficiente observar que no hay relación que produzca una conexión más fuerte en la fantasía y haga que una idea despierte más fácilmente a otra que la relación de causa y efecto entre sus objetos."⁹³

Por su parte, Kant distingue dos tipos de imaginación: la *imagina-*

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 720.

⁹⁰ Cf. Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 913.

⁹¹ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, pp. 21-24.

⁹² *Ibíd.*, pp. 25-26.

⁹³ *Ibíd.*, pp. 26-27.

ción reproductora y la *imaginación productora*; la primera vinculada a la intuición sensible y por lo tanto subjetiva. La segunda en relación con el entendimiento y por lo tanto objetiva. Cabe recordar que para Kant el sentido o sensibilidad interna es propiedad del entendimiento. Por eso dice que "la imaginación [es] una función ciega, aunque indispensable, del alma, sin la cual no tendríamos en general, conocimiento alguno, pero de la cual sólo raramente somos conscientes alguna vez".⁹⁴ Si se consideran las premisas de la deducción trascendental de las categorías, se advierte que la diversidad de lo dado se unifica mediante tres síntesis: *la de la aprehensión en la intuición, la de la reproducción en la imaginación y la del reconocimiento en el concepto*. Pero para dar mayor concisión a esta investigación, sólo se expondrán las dos primeras.

Como ya se expuso en el capítulo anterior, lo primero que es aprehendido en la intuición es el fenómeno, y todo fenómeno contiene una multiplicidad de datos que se hallan dispersos en la conciencia. Por eso, según Kant, es necesario un enlace que sintetice dichos datos en una unidad, como un "recorrido" del cual se encarga la *imaginación reproductora*, asociando sucesivamente las representaciones aún en ausencia del objeto percibido. Pues sin esta sucesión la imaginación no tendría material con el cual actuar, consecuentemente, sin la sucesión la multiplicidad permanecería oculta, "como una facultad muerta y desconocida", y la conciencia se mantendría en una sola apariencia. Esto lo ejemplifica de la siguiente manera:

Si el cinabrio fuera ora rojo, ora negro, ora liviano, ora pesado [...] mi imaginación empírica no tendría ni siquiera la ocasión de recibir en los pensamientos al pesado cinabrio, al tener la representación del color rojo [...].⁹⁵

Si se considera el entendimiento como "la unidad de la apercepción con respecto a la síntesis de la imaginación"⁹⁶ ésta es una actividad "espontánea", que si bien no combina libremente representaciones para darles la forma que se quiera, las combinaciones siguen ciertos modelos que se aplican siempre a intuiciones. Por eso la imaginación, como "facultad de una síntesis a priori" se llama *imaginación productiva*.⁹⁷

La síntesis de la aprehensión intuitiva es inseparable de la síntesis de la reproducción en la imaginación. Y puesto que la intuición constituye el fundamento trascendental que posibilita el conocimiento, la síntesis de

⁹⁴ Kant, *Op. cit.*, p. 146.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 171.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 188.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 191.

la imaginación es también una acción trascendental de la conciencia, según Kant.⁹⁸ Se tiene, entonces, una *imaginación reproductiva*, empírica y subjetiva, que se encarga de encadenar las percepciones de la intuición sensible, y que enseguida son llevadas a una imagen por la *imaginación productiva*, la cual es objetiva y *a priori*. Por lo tanto, puede decirse que la primera corresponde a la sensibilidad externa y la segunda a la sensibilidad interna.

Se comprende conforme al pensamiento de Schopenhauer, de quien cabe recordar que la sensibilidad y el entendimiento integran el proceso cognoscitivo de la intuición, puede decirse que la fantasía es una potencia que depende de lo aprehendido en la intuición.

Ahora bien, ya que del término fantasía derivan los términos fenómeno y fantasma y ambos designan lo que aparece o se manifiesta como una visión engañosa, según opina María Noel Lapoujade, la fantasía tiene una doble vertiente: la ambivalencia de la raíz etimológica de *aparecer* y *aparentar*, *mostrar* y *engañar*, denotan el sincretismo entre lo real aprehendido en la intuición perceptiva del objeto (el fenómeno), y lo irreal percibido internamente como una ilusión (el fantasma). No obstante, el fantasma es tan importante como el fenómeno, porque ambos aluden al mundo de la ensoñación, de la ficción y de las más osadas invenciones.⁹⁹

En este sentido, puede decirse que durante el proceso del acto cognoscitivo de la intuición, es decir, del paso que va de la representación a la contemplación, quedan datos ocultos en la conciencia los cuales pueden ser descubiertos por la fantasía en forma de fantasmas. En opinión de Schopenhauer: "todo pensar originario se da en imágenes: por eso la fantasía es un instrumento tan necesario del pensar y las cabezas carentes de ella no conseguirán jamás algo grande".¹⁰⁰ De acuerdo a esto, se entiende que en principio, a la fantasía corresponde el descubrimiento del fantasma oculto en el proceso cognoscitivo de la intuición.

Si la fantasía parte de la realidad intuida, y puesto que el intelecto está condicionado por la voluntad, entonces el conocimiento supone un cognoscente y un conocido; así, la fantasía es la intención del "querer" que se da por medio de la sensibilidad interna, es decir, sólo en el tiempo, puesto que no es necesario tener presente el objeto en el espacio. Además, ya que todo sentimiento corresponde a un "movimiento" interno del organismo, entonces la fantasía es un estado de la voluntad. Por eso Schopenhauer afirma que "toda imagen que aparece repentinamente en nuestra fantasía

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁹⁹ Lapoujade, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁰ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 2, p. 102.

[...] ha de ser evocada por un acto de nuestra voluntad [...]"¹⁰¹ Pero el acto de traer imágenes a la fantasía no consiste en que la memoria sea un depósito en el cual se guardan una serie de representaciones de las cuales no se tiene conciencia, sino que la evocación voluntaria de las representaciones consiste en el uso que se hace de ellas, por eso Picasso decía "yo no busco, encuentro". La evocación se facilita en cuanto aparece una de las representaciones, entonces las demás fluyen aún en contra de la voluntad. Sostiene Schopenhauer que

Si quisiéramos representarnos por medio de una imagen esta característica de nuestro poder representativo [...] me parecería, la más apropiada la de un paño, que conserva y reproduce los dobleces en que ha sido plegado. Como el cuerpo aprende a obedecer a la voluntad por medio del ejercicio, así también la facultad representativa.¹⁰²

A esto se agrega que el proceso evocativo de la fantasía no consiste en la mera repetición del material intuido, pues si bien el recuerdo es una representación, ésta nunca aparece a la fantasía tal cual fue intuida, sino que siempre es una representación nueva, de aquí la potencia creadora de la fantasía, por eso Schopenhauer afirma que

Los fantasmas o imágenes que queremos conservar en la memoria, realmente son una serie de representaciones sucesivas que van cambiando imperceptiblemente, por lo que, si dejamos de ver a un objeto largo tiempo, notamos con extrañeza, al volverle a ver, que no concuerda absolutamente con el recuerdo que guardábamos del mismo. Esto no podría suceder si nosotros guardásemos una única representación.¹⁰³

Según esto, puede decirse que el fantasma es una representación nueva que aparece a partir de las representaciones de la realidad intuida. De aquí la importancia de la sensibilidad, pues de todo el material que la voluntad retiene en la memoria, la fantasía descubre el de mayor interés, aún en ausencia del objeto percibido.

Al final la fantasía siempre arroja "luz", porque deriva de la palabra (*pháos*), puede decirse entonces que la fantasía es una luz que se genera en la sensibilidad, y que alumbró el intelecto, tal como ya lo había dicho Aris-

¹⁰¹ Schopenhauer, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, p. 114.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 114-115.

tóteles.¹⁰⁴ En este sentido, la fantasía va más allá del paso entre la representación y la contemplación de la realidad intuida; y así como proyecta sueños y ensoñaciones, deseos y pasiones, alucinaciones y visiones, también puede crear los peores horrores y temores. Concretamente, así como la fantasía puede arrojar luz en el proceso cognoscitivo también puede mostrar su lado más oscuro y sacar a la luz sus peores fantasmas.

¹⁰⁴ Aristóteles, *Op. cit.*, 429 a.



EL ACONTECI- MIENTO FANTÁS- TICO DE PEGASO

2.2

Debido a la infinita riqueza de contenidos, la realidad que habitamos y los objetos perceptibles siempre aportarán el material de las representaciones. Mientras que el fenómeno es la realidad visible, la voluntad es la esencia de la realidad y al considerar la vida conforme a las *ideas* se descubre que la realidad siempre es el presente, no el pasado ni el futuro porque estos existen como concepto. El presente, pues, es la única forma de la realidad porque siempre está ahí, junto con sus objetos que son su contenido. Y como sujetos podemos evocar el pasado y tener visones a futuro con la fantasía.

Puesto que todo conocimiento es objeto de la voluntad, todo objeto es una representación para el sujeto, pero el objeto real sólo se da en el presente, porque el pasado y el futuro, como conceptos, contienen meros fantasmas, por eso el presente es la forma esencial de la voluntad, mientras que la fantasía evoca los fantasmas del pasado y visualiza otros a futuro. Puede decirse que la fantasía parte del presente, pero su campo de acción son el pasado y el futuro. Con otras palabras, la fantasía puede traer al presente y visualizar a futuro lo que en otro tiempo se intuyó.

Por eso la intuición es la fuente del conocimiento que suministra el material para la memoria, la razón y la fantasía. Y aunque efímero, porque aparece y desaparece en un instante en el tiempo, el fantasma es una visión espiritual de *otra cosa*, algo creado internamente en el ámbito de lo imaginario puro.

Pero para que dicho fantasma no se pierda en la conciencia, se vuelve necesario materializarlo como una representación nueva, es decir, como una presencia en la realidad. Esto significa que para que el fantasma cobre vida deja de ser una representación o imagen mental, y se vuelve una representación o imagen sensible¹⁰⁵ que se materializa en la realidad como un acontecimiento fantástico.

Al respecto, en el ámbito de la literatura, Tzvetan Todorov sostiene que lo fantástico se produce cuando en la realidad sucede un acontecimiento que no puede explicarse por leyes naturales. Un caso específico es H. P. Lovecraft, para quien lo fantástico consiste en el miedo que experimenta el lector de la obra:

La atmósfera es lo más importante porque el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica... Es por eso que debemos juzgar el cuento fantástico

¹⁰⁵ Ver Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*, capítulo 5.

no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca... Un cuento es fantástico muy simplemente si el lector experimenta de manera profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitas.¹⁰⁶

Pero en este caso, Todorov contradice parcialmente a Lovecraft cuando dice que el sentimiento de temor no es suficiente para determinar el acontecimiento fantástico, y le sigue cuando se refiere a la introducción de un elemento considerable: la reacción psicológica del espectador ante el acontecimiento fantástico, porque éste debe optar por alguna de éstas opciones. Una se trata de una ilusión de los sentidos, producto de la fantasía y las leyes naturales se mantienen inalteradas. Dos, el acontecimiento tuvo lugar realmente y forma parte de la realidad, pero entonces ésta está regida por leyes desconocidas. Aquí el acontecimiento fantástico se define conforme al tiempo que dura la incertidumbre del espectador, pues en cuanto éste elige una respuesta abandona lo fantástico para entrar en el ámbito de lo maravilloso y lo extraño. Lo fantástico, según Todorov, es la vacilación que experimenta el espectador ante un acontecimiento sobrenatural y se define con relación a lo real e imaginario.¹⁰⁷

Según lo anterior, para Todorov el acontecimiento fantástico consiste en la duración de una vacilación que se da en el espectador quien se pregunta ¿lo que pasa es cierto? ¿aquello que lo rodea es realidad? ¿o es que se trata de una ilusión que toma la forma del sueño? A estas interrogantes se añade la interrogante de Schopenhauer, quien a su manera dice:

¿Hay algún criterio fiable para diferenciar entre sueño y realidad, entre fantasmas y objetos reales? Pretender que la intuición soñada tiene menor vivacidad y claridad que la intuición real no merece atención alguna, pues todavía no hay nadie que las haya tenido juntas a las dos para compararlas, sino que sólo puede compararse el *recuerdo* del sueño con la realidad presente.¹⁰⁸

De aquí la ambigüedad y duración efímera del acontecimiento fantástico, que Todorov monta sobre Pegaso entre lo extraño y lo maravilloso, cuando dice que si las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar el fenómeno percibido se abre una puerta a lo extraño, pero, si para explicar el fenómeno hay que recurrir a nuevas leyes de la naturaleza, entonces se

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 34.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰⁸ Todorov, *Op. cit.*, p. 41.

abre otra puerta a lo maravilloso.¹⁰⁹ En este sentido, continúa Todorov, lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, algo por venir y por lo tanto, corresponde al futuro; mientras que lo extraño se reduce a hechos conocidos, a una experiencia previa, entonces corresponde al pasado; y si la vacilación que caracteriza el acontecimiento fantástico es evidente, entonces corresponde al presente.

En otro orden de pensamiento, Jean-Paul Sartre se aleja del ámbito de lo sobrenatural y afirma que el acontecimiento fantástico consiste en invertir las leyes naturales. Por ejemplo, cuando se hace hablar a un caballo, por un instante puede creerse que está hechizado, pero si sigue hablando entre la naturaleza inmóvil, entonces el caballo tiene la facultad de hablar. Ya no se verá al caballo, sino al hombre disfrazado de caballo. Pero si el caballo es fantástico, todo aquello que lo rodea también debe serlo, lo cual conlleva a la alteración de la materia y el espíritu, pues en el acontecimiento fantástico se puede invertir la relación entre el alma y el cuerpo. De este modo, el alma ocupa el lugar del cuerpo y el cuerpo el lugar del alma, pero para pensar esta imagen se debe recurrir a la 'mentalidad' mágica del soñador, del primitivo, del niño. Con lo cual Sartre despoja el acontecimiento fantástico del ámbito de lo sobrenatural y lo centra en la naturaleza del ser humano.

Mientras se intentó liberarse de la condición humana, continúa Sartre, mediante la ascesis, la mística, las disciplinas metafísicas o la poesía, el acontecimiento fantástico desempeña una misión determinada: trascender lo humano creando otra realidad. Que a la manera de Poe, puede que haya una preferencia por lo artificial; o como Cazotte y Rimbaud, que insistían en 'ver un salón en el fondo de un lago'; o Lewis Carroll que aplicó a la literatura un sistema matemático para engendrar un universo partiendo de convencionalismos. El objeto creado desde esta perspectiva más que a describir, aspira a existir.¹¹⁰

Por esta línea de pensamiento y después de la desilusión de los años de posguerra, la nueva generación de escritores y artistas retornaron a lo propiamente humano. Por ejemplo para Kafka, considerado el precursor del acontecimiento fantástico, hay una realidad trascendente que hace sentir con mayor crueldad el desamparo del hombre. Para encontrar lugar en el humanismo contemporáneo el acontecimiento fantástico tendrá que domesticarse, resignándose a transcribir la condición humana liberándose de lo sobrenatural y de convencionalismos considerados inútiles y caducos. Dalí, por

¹⁰⁹ Todorov, *Op. cit.*, p. 41.

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, *El hombre y las cosas*, pp. 97-98.

ejemplo, pintaba la vida y las desdichas de las piedras; mientras que Chirico ilustraba una biología maldita, mostrando el horror de los cuerpos humanos y de los metales contaminados por la vida. La literatura y el arte no se preocupan más por representar los embrujamientos de la materia, el único objeto fantástico es el hombre común que representa un microcosmos, el mundo, la naturaleza; de este modo el acontecimiento fantástico al humanizarse, se acerca a la pureza ideal de su esencia despojándose de cualquier artificio. Ya no hay más súcubos, ni fantasmas, sólo hombres y el creador de lo fantástico que se identifica con el objeto que también es fantástico. "Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen."¹¹¹

Del análisis de Sartre destaca el mundo humano *al derecho*, que consiste en el reconocimiento de los objetos cotidianos y lo que éstos representan como 'materia esclavizada' al interior de un orden sometido a la significación, y cuyo fin es el hombre como consumidor. Su contraparte sería el mundo humano *al revés*, en el cual el medio ejerce la función de la materia y su forma es de orden espiritual. Aquí los objetos se manifiestan según su calidad de utensilios, con un poder de indisciplina y desorden, son objetos independientes que sustraen el fin cuando se cree alcanzarlo. El acontecimiento fantástico humanizado, según Sartre, es la rebelión de los medios contra los fines, ya sea porque el objeto se afirma como medio y oculta su fin o porque remite a otro medio, y éste a otro, y así hasta el infinito o también porque alguna interferencia de medios independientes deja entrever una imagen con fines contradictorios. Con otras palabras, en el mundo 'al derecho' un mensaje supone un remitente, un mensajero y un destinatario como medio cuyo fin es su contenido; en cambio, en el mundo 'al revés' el medio es independiente, porque contiene mensajes sin contenido, sin mensajero y sin remitente. Y si el fin existe, el medio lo corroe poco a poco.¹¹²

En el ámbito de las artes visuales, Rubert de Ventós (que lo identifica con la pintura) apunta que a la experiencia perceptiva de los pintores figurativos, los modernos opusieron una experiencia puramente fantástica. En este caso, la teoría del arte abstracto necesitaba que se tratara de oposición al sostener la existencia de una conciencia fantástica ante la puramente perceptiva de la realidad y sus objetos. Para de Ventós, los filósofos modernos no distinguieron entre sensación e imaginación, por eso el racionalismo no admitió diferencia entre *sensus* e *imaginatio*, mientras

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 99.

¹¹² *Ibíd.*, pp. 99-100.

que para los empiristas la única razón para diferenciarlas fue la voluntad de las 'ideas fantásticas' que se oponen a las 'reales' (Locke), o la fuerza y vivacidad de las 'impresiones' o sensaciones en relación con las 'ideas e imágenes' (Hume).¹¹³

Del tratamiento que da Rubert de Ventós a la sensibilidad con relación al acontecimiento fantástico, merece destacar que para él, la fantasía es representativa cuando se refiere a sus objetos ideales: espíritus, monstruos, fuerzas mágicas, etcétera, los cuales fueron utilizados para completar el esquema con el que el hombre pretendía representarse y entender la realidad. Así, la fantasía opera entre lo que el hombre *desea* saber de la realidad y lo que *puede* saber. A propósito de G. Childe, los objetos o ideas fantásticas

Fueron creados [...] para rellenar las lagunas de la experiencia [...] sin las cuales no hubiera sido posible la reconstrucción mental del mundo y la acción sobre él. Ninguna de estas ideas fantásticas fue creada de la nada; todas fueron imaginadas por analogía con los auténticos datos de la percepción, aunque estos datos fueran desfigurados por ilusiones.¹¹⁴

Al respecto, Gaston Bachelard afirma

Queremos que la imaginación sea siempre la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas.¹¹⁵

De acuerdo a Rubert de Ventós, el acontecimiento fantástico consiste en transgredir la realidad cotidiana insertado en ella lo imaginario, pues para él la pura fantasía no es más que otra realidad, otro orden establecido.¹¹⁶ Por ejemplo, sólo hasta que Bruce Wayne se enfunda el traje de Batman hace que ciudad Gótica se vuelva fantástica. "*La normalidad del mundo en que se introduce lo fantástico es cómplice indispensable de su eficacia y «efecto».*"¹¹⁷

¹¹³ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, p. 152.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 155.

¹¹⁵ Gastón Bachelard, de la Introducción a *El aire y los sueños*, p. 9.

¹¹⁶ Rubert de Ventós, *Op. cit.*, p. 156.

¹¹⁷ *Ídem.*

Se trata de una dependencia de funcionalidad, el efecto del acontecimiento fantástico se manifiesta por su relación directa con la realidad, donde el objeto fantástico actúa por oposición. En concreto, la unión de las formas establecidas con elementos que no caben en ellas subvierten lo cotidiano, la deformación de las apariencias en las artes plásticas o la erosión del léxico y la sintaxis en la literatura.¹¹⁸ Pero debido a que sus rasgos sólo han sido reconocidos *a posteriori*, estrictamente no puede decirse que el arte fantástico pertenezca a un periodo determinado en la historia. Por ejemplo, una de las referencias inmediatas de lo fantástico en la pintura son las obras del Bosco: *El jardín de las delicias*, *La tentación de San Antonio* o *La nave de los locos*.

Tras la Segunda Guerra Mundial y como consecuencia del Tercer Reich, algunos pintores presentaron en los círculos artísticos vieneses una serie de imágenes que hicieron reaccionar al público con entusiasmo, incompreensión o apatía; fue así como el crítico vienés Johann Muschik adscribió la 'escuela vienesa del realismo fantástico'. Pero esta categorización se vuelve más difícil cuando lo fantástico se encuentra sugerido en otras corrientes artísticas, como el surrealismo o el realismo mágico. Por ejemplo, Dalí es uno de los artistas más representativos del surrealismo pero ¿quién podría aventurarse a negar que también su obra se antoja fantástica? Además, aunada a sus excentricidades, su vida es el estereotipo del fantaseador. De hecho, de cualquier manera y con distintas intenciones, lo fantástico se patenta en muchas épocas y disciplinas artísticas. Por ejemplo, al espectador contemporáneo las pinturas rupestres bien pueden parecerle fantásticas. Pues fantásticas son también las esculturas de animales híbridos y humanos de algunas culturas antiguas, o los grotescos totems de las 'culturas primitivas.'

No obstante y a diferencia de otros periodos artísticos que pueden señalarse en una época concreta de la historia del arte, puede decirse que lo fantástico siempre ha existido como un elemento esencial en el arte de numerosos movimientos artísticos. Desde esta perspectiva, es muy difícil determinar el arte fantástico como un movimiento o escuela en la historia del arte.¹¹⁹ Lo que sí puede decirse es que lo fantástico puede encontrarse no sólo en la literatura y las artes visuales sino en otras disciplinas artísticas, como la arquitectura, la música y el cine.

Lo que sí dejan entrever las artes visuales es que en los sueños, sentimientos y deseos, lo fantástico ha pasado de la percepción externa de la realidad a una "visión" contemplativa e introspectiva, porque inclusive el

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 158.

¹¹⁹ Cf. Walter Schurian, *Arte fantástico*, pp. 6-7.

propio cuerpo posibilita una nueva percepción en la intuición de la realidad. En este sentido, lo fantástico contribuye a explorar el espíritu humano, además, si se entiende como un elemento indispensable de la razón, después de todo, no es tan difícil comprender los desvaríos y extravagancias del artista y su "arte fantástico." No en vano Goya advirtió que "El sueño de la razón produce monstruos."

Y conforme a sus contenidos, de forma explícita o implícita, lo fantástico está ligado a la representación humana, es decir, su centro de atención se sitúa en el ser, en su comportamiento, sueños, anhelos y deseos. Propiamente dicho, lo fantástico no centra sus imágenes y composiciones en los objetos o cosas como tales sino en el sujeto, o mejor aún en la psique del sujeto. Por eso la psicología ha intentado desde hace tiempo clarificar el funcionamiento de la fantasía, no en el arte o el artista sino en el espectador.

La psicología parte del supuesto de que lo fantástico desempeña un papel importante en el comportamiento humano, particularmente en la percepción. Pero considera que la fantasía es sólo una actividad mental o habilidad psíquica del inconsciente que no se relaciona de forma directa con la sensibilidad. Por ejemplo, opiniones como la de Eduard von Hartmann contribuyen a mantener en el oscurantismo del inconsciente las creaciones artísticas cuando afirma que

La fantasía produce sus configuraciones según leyes inconscientes y una suerte de necesidad interna [...] Es la fantasía inconsciente del sujeto lo único que domina en el artista [...] dicha fantasía, que construye en primer término la supuesta percepción de la naturaleza.¹²⁰

Si se piensa que las producciones fantásticas se deben a "una suerte de necesidad inconsciente", qué más da admitir que las musas platónicas son las responsables de la inspiración artística. A propósito de ello y de acuerdo con Jacques Maritain, hay que

Hacer bajar a la musa platónica desde el cielo al alma del hombre, donde ya no es una musa, sino la intuición creadora misma; y la inspiración de Platón, habiendo descendido al intelecto, se une con la imaginación, de donde la inspiración procedente de arriba se convierte en una inspiración que está por encima de la razón conceptual.¹²¹

¹²⁰ Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, pp. 126-127.

¹²¹ Jacques Maritain, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, p. 151.

Por el mismo camino, Rubert de Ventós sostiene que "la experiencia imaginativa es una experiencia pura, creadora, constituyente y no constituida."¹²²

Por su parte, Sigmund Freud con su teoría del inconsciente y quien mucho le debe a Schopenhauer y su teoría de la voluntad, contrapone a la percepción del mundo exterior que se impone progresivamente al sujeto, un mundo interior que tiende a la satisfacción por ilusión. Pero este "mundo interior" no es sinónimo de "realidad psíquica" —sostiene Freud— pues fundamentalmente designa un campo más heterogéneo y si se compara con la mayoría de los fenómenos psíquicos es el único verdaderamente «real». Por eso dice que

Cuando nos encontramos ante deseos inconscientes llevados a su última y más verdadera expresión, nos vemos obligados a decir que la *realidad psíquica* constituye una forma de existencia particular que es imposible confundir con la realidad *material*.¹²³

Freud no se limita a distinguir ni la función de la fantasía como un derivado deformado del recuerdo, ni le atribuye realidad propia sino que ve en la fantasía una expresión destinada a enmascarar la realidad de los impulsos. Su análisis consiste en explicar la estabilidad, eficacia y carácter relativamente organizado de la vida de fantasía del sujeto.¹²⁴

Puede decirse que el acontecimiento fantástico proviene de la voluntad, y a través de la contemplación se objetiva la sensibilidad del artista, dando paso a la fantasía como potencia creadora, y no como mera reproductora de la realidad. Si además el artista aspira a que en su proceso creativo se dé una captación de *otras cosas*, que de algún modo altere la realidad, necesita adoptar la actitud del fantaseador.

Si nuestra intuición estuviese vinculada siempre a la presencia real de las cosas, su material estaría enteramente bajo el dominio del azar, que rara vez brinda las cosas en el momento oportuno... Por eso se requiere de la *fantasía*, para completar todas las imágenes significativas de la vida, para ordenarlas, colorearlas, fijarlas y reproducirlas discrecionalmente, según lo requieran los fines de un conocimiento hondamente penetrativo y los de la obra significativa mediante la cual debe transmitirse dicho conocimiento.¹²⁵

¹²² Rubert de Ventós, *Op. cit.*, p. 158.

¹²³ Cf. Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p. 139.

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ Schopenhauer, *Op. cit.*, p. 499.

Conforme a su voluntad el fantaseador descubre los fantasmas ocultos en la conciencia transformando los objetos reales en *otras cosas*. Dicho con Schopenhauer

Esta captación es justamente la que hace aparecer un objeto intuido *pictóricamente* o un episodio de la vida real intuido *poéticamente*, porque sólo esparce sobre los objetos de la realidad ese mágico resplandor que se denomina lo pintoresco en los objetos intuidos sensiblemente y lo poético en lo que se intuye sólo con la fantasía.¹²⁶

En este sentido la fantasía es una forma de transformar voluntariamente los contenidos de la conciencia. Por eso, más que a engaño, sus fantasmas contribuyen al conocimiento de la realidad creando *otra realidad*. Y puesto que nunca aparece el mismo fantasma nunca se trata de un reflejo del objeto recordado.

La fantasía así entendida transgrede la imagen originaria del conocimiento intuitivo evocando imágenes que la sola percepción de la realidad ya no puede presentar. Luego sin la fantasía el conocimiento se limita "a roer conceptos y abstracciones que son la cáscara y el envoltorio, mas no el núcleo del conocimiento" afirma Schopenhauer.¹²⁷ Se entiende que el fantaseador interpreta de otro modo la realidad que percibe, sin pretender agotar las apariencias, ni destruirlas sino traspasarlas, penetrarlas por medio de sus voliciones, es decir, alterando lo que ya existe; pero para transgredir la realidad primero tiene que intuirlo y puesto que la voluntad es el motor para acercarse a la realidad, la voluntad también posibilita alejarse de ella, y en ese retorno el fantaseador llevará consigo los fantasmas con los que alterará la realidad de la cual partió. De este modo, el fantaseador juega a ser el Dios de su propia realidad, una realidad de *arti-ficio* que le proporciona el goce estético, y ello no es más que hacer de la realidad poesía, una obra de arte.¹²⁸

Desde la mirada del espectador surge también una vivencia estética que se percibe como un acontecimiento fantástico, abierto a descodificar el laberinto que pone en juego el creador de la obra. Aquí el espectador tiene que descifrar una incógnita, la vivencia de lo desconocido e imprevisible ante lo cual no puede dar una respuesta determinante; el acontecimiento fantástico puede provocar tal asombro que el goce estético deriva en vértigo ante la presencia del objeto irreal, utópico e incategorizable, el cual provoca

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 488.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 499.

¹²⁸ Cf. Lapoujade, *Op. cit.*, pp. 146-147.

en el espectador reacciones contradictorias, de ficción, más por lo que el acontecimiento fantástico suscita en él, que por lo que el objeto le dice, y más por sus alusiones que por sus "datos".¹²⁹

Las incógnitas que el objeto fantástico sugiere remueven la actividad de la fantasía, y aunque su participación en este tipo de situaciones es compleja provee al espectador-contemplador una serie de fantasmas catalizadores de la reflexión que, como guías de la función epistémica, constituyen puntos de partida para una reelaboración racional ante el objeto intuido. Expresado de otra forma, la presencia del objeto fantástico genera fantasmas que se adhieren a lo desconocido y cuando el objeto cumple esta característica la interrogación es la dominante, en este punto la fantasía genera un proceso creativo donde los fantasmas evocados provocan el asombro, que como modelo filosófico fue determinado por los griegos como *Thauma*;¹³⁰ que significa admiración, maravillarse.¹³¹

Por eso, Schopenhauer afirma que

Las obras de las artes plásticas y de la poesía pueden considerarse, al igual que los gestos de la mímica, como medios para suplir en lo posible la carencia de la fantasía entre quienes no están dotados con ella y para facilitar su uso entre quienes sí lo están.¹³²

En general, la *obra de arte* posibilita la captación de las ideas porque a través del goce estético se silencia por un momento a la voluntad, presentando más nítidamente las cosas, destacando lo esencial y eliminando lo accesorio, siempre que el objeto intuido no se halle en el ámbito de las cosas reales, sino en el de las *imágenes*. Por eso se requiere un ímpetu especial de la sensibilidad y el entendimiento.

Se trata de un *acto poético* que de acuerdo con Maritain, por poesía no se entiende "ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano."¹³³ Según el efecto que producen en el contemplador, en su *Poética* Aristóteles describe la tragedia vinculándola

¹²⁹ Cf. Lapoujade, *Op. cit.*, pp. 146-147.

¹³⁰ Para Platón el *Thauma* es el origen del filosofar, pues la llama que lo enciende una y otra vez en todo tiempo, es la fuerza que consiste en *provocar*. (Cf. Lapoujade, *Op. cit.*, p. 114) En el *Teeteto* (155 d), Platón escribe que "experimentar eso que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Éste y no otro, efectivamente, es el origen de la filosofía. El que dijo que Iris era hija de Taumante parece que no trazó erróneamente su genealogía". La cita 31 del mismo texto dice que "Iris es hija de Taumante y Electra, tiene encomendada la transmisión de las órdenes, los mensajes y los consejos de los dioses, de ahí que Platón relacione su etimología con *efrein*, sinónimo de *légein* (hablar). Iris sería, pues, la personificación de la actividad dialéctica y de la filosofía y su origen sería el asombro ('Taumante', relacionado etimológicamente con *thauma* 'asombro'). Por su parte, Aristóteles afirma que "los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores". (Aristóteles, *Metafísica*, 982 b)

¹³¹ Cf. Lapoujade, *Op. cit.*, pp. 146-147.

¹³² Schopenhauer, *Op. cit.*, pp. 499-500.

¹³³ Maritain, *Op. cit.*, p. 31.

a dos causas naturales, la *mimesis* y la *catarsis*. El principio fundamental en la teoría de la tragedia es la acción como objeto de la imitación trágica, y la compasión y el temor son efectos de la poesía trágica en el contemplador.

Aristóteles otorga a la *mimesis* un sentido epistemológico cuando dice que imitar es propio del ser humano desde la niñez. La contemplación de imágenes miméticas es motivo del aprendizaje porque en ello se da el reconocimiento de los objetos reales que en apariencia son molestos, como las figuras de animales repugnantes y de los cadáveres. En cuanto a la contemplación del objeto desconocido el placer no se produce por imitación sino por ejecución o por el color o por alguna otra causa semejante.¹³⁴

Se encuentra aquí un dato importante para esta investigación, a diferencia de la *mimesis* platónica que, como ya se expuso se refiere sólo a la imitación de los objetos reales y conocidos, Aristóteles amplía el sentido de la *mimesis* agregando la percepción del objeto desconocido.

Según lo antes expuesto, se comprende que el *acto poético* es imitación que provoca placer en la contemplación estética. El *acto poético* trata entonces de las *ideas*, por lo tanto, al artista como al espectador ofrece la posibilidad de *catarsis*, traducida como “purgación” en la edición trilingüe que Valentín García Yebra realiza de la *Poética* que aquí se sigue y que se aclara en el *Apéndice II* del mismo texto. Así, en su definición de la tragedia Aristóteles dice lo siguiente.

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.¹³⁵

Al repasar el texto del *Apéndice II* antes mencionado, se halla que la cláusula “que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”, ha suscitado discusiones inacabables, según apunta García Yebra. Aquí se está de acuerdo con la interpretación que este autor ofrece respecto al término *catarsis* que, como ya se mencionó traduce como “purgación” y al cual otorga tres sentidos: fisiológico, religioso y psíquico.

En sentido fisiológico, el término *catarsis* pertenece al lenguaje técnico de la medicina y corresponde al español *purgamiento* o *purgación*. Por analogía se pasa al sentido religioso como sinónimo de *expiación* o *purificación*.

¹³⁴ Aristóteles, *Poética*, 1448 b, pp. 135-136.

¹³⁵ *Ibíd.* 1449 b, p. 145.

Y por último, del sentido psíquico García Yebra dice que “así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias.”¹³⁶

García Yebra considera la “compasión” y el “temor” como *pasiones* en el sentido de causas y entiende la *catarsis* como los efectos producidos en el alma por dichas causas como las *afecciones* o estados de ánimo dolorosos o nocivos. Según este autor, lo que Aristóteles quiere decir es que la tragedia por medio de la *compasión* y el *temor* “purga” las afecciones o estados de ánimo nocivos o dolorosos.¹³⁷

Ahora bien, la *compasión* y el *temor* no son para el espectador causa de estados nocivos o dolorosos, sino lo contrario, son la causa de placer que de hecho Aristóteles confirma cuando dice que “el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor”.¹³⁸ De acuerdo con García Yebra, la *compasión* y el *temor* placenteros son *pasiones* voluntarias aceptadas y buscadas como medios para producir la purgación. Sin embargo, cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria porque se ha convertido en una *afección* que requiere *purgación*.¹³⁹

Según lo anterior, la *mimesis* y la *catarsis* aristotélicas se entienden como el *acto poético* que vuelve necesaria la contemplación estética, o sea, el desinterés. En el proceso creativo que representa *ideas* y no conceptos, el artista crea un objeto con el cual *purga* su espíritu, y a su vez el espectador realiza su propio *acto poético* en la contemplación estética de dicho objeto. Por lo que en el acontecimiento fantástico entonces se diluye la concepción del objeto real, dando paso a la autonomía de sus propios objetos, donde se requiere la inocencia, la locura y el misticismo. Al menos aquí así se entiende. Puede decirse entonces que *la fantasía traduce en lenguaje psíquico el proceso fisiológico de la voluntad*, por medio de la cual aparece el fantasma en la conciencia ya sea por evocación o por las visiones del sujeto, cuya actitud es propia del fantaseador, que como el niño por su inocencia no está alienado a la realidad, o como el loco, el artista y el místico que se niegan a alienarse. El niño crea, inventa, *pinta* su vida a la manera platónica y realiza *actos poéticos* al modo aristotélico de la realidad que percibe e inclusive en su fantasía transforma los objetos cotidianos en *otras cosas*. El loco, el artista y el místico, a su manera nunca dejan de ser como niños.

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 381-382.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 386.

¹³⁸ *Ibíd.*, 1453 b, p. 174.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 391.



A IMAGEN Y SEMEJANZA DE PEGASO

2.3

Qohen Leth es un excéntrico genio de las computadoras que vive recluido en una antigua capilla en ruinas, controlado por una oscura figura llamada "Dirección", trabaja para un corporativo en la solución a un extraño teorema para descubrir la verdad sobre el alma y la existencia humana. Este largometraje de Terry Gilliam, titulado *The Zero Theorem* (2013) en el que no falta su acostumbrado estilo barroco-tecnológico-industrial, se desarrolla en un contexto futurista que presenta a una sociedad artificial y digitalizada. Con la tecnología como medio de comunicación y conocimiento, en un Londres *cyberpunk* pueden leerse mensajes como "enfermo de budismo, aburrido de la Cienciología, la iglesia de Batman puede ser la solución", las corporaciones tiranizan y venden estilos de vida y los noticieros sólo anuncian buenas noticias.

Dice Bainsley a Qohen: "[...] pero no es real. Es mejor que real. Tú estás en tu ordenador y yo en el mío. Estamos conectados a través de chips de memoria y fibra óptica. Aquí estamos a salvo."¹⁴⁰

Con el ejemplo anterior se quiere expresar que, paradójicamente, la tecnología que libera al sujeto es también la misma tecnología que lo aísla de la realidad. Innegablemente es mucho lo que se ha ganado con el avance tecnológico y seguramente todavía falta mucho por ganar en múltiples ámbitos del conocimiento humano. Y aunque quizás no sea mucho lo que también se ha perdido en esta investigación se considera importante tratar el tema.

Es oportuno aclarar que este no es un apartado anti-tecnología y aunque esta investigación se desarrolla en el ámbito de las artes visuales, su interés tampoco se centra en determinar las diferencias entre el arte tradicional y el digital, pues de acuerdo con Diego Levis el proceso creativo en la producción de imágenes sintéticas y tradicionales es semejante, si acaso, la diferencia consiste en que las técnicas digitales permiten producir imágenes de modo más sencillo, rápido y a un bajo costo.¹⁴¹

El interés de este subcapítulo consiste en presentar a la *simulación virtual*¹⁴² producida por la computadora como un acontecimiento fantástico contemporáneo, con el cual el sujeto puede alejarse de la realidad y sus objetos. Precisamente cuando se trata de una presencia Philippe Quéau define la virtualidad como

¹⁴⁰ Terry Guilliam, *The Zero Theorem*, 2013.

¹⁴¹ Diego Levis, *Arte y computadoras*, p. 17.

¹⁴² De acuerdo con Tomás Maldonado, para evitar "melindres terminológicos", el término realidad virtual sería el más adecuado para referirse al ciberespacio. (Véase Tomás Maldonado, *Lo real y lo virtual*, p. 62) Empero, en esta investigación se utilizará el término simulación virtual y términos semejantes como lo virtual y virtualidad, debido a que se trata de "nuevas formas de representación" como "realidades intermedias" pero insustanciales. (Véase Philippe Quéau, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, p. 20)

Una base de datos gráficos interactivos, explorable y visualizable en tiempo real en forma de imágenes tridimensionales de síntesis capaces de provocar una sensación de *inmersión en la imagen*. En sus formas más complejas, el entorno virtual es un verdadero ‘espacio de síntesis’, en el que uno tiene la sensación de moverse ‘físicamente’... Se produce, pues, una hibridación íntima entre el cuerpo del espectador-actor y el espacio virtual en el que está inmerso.¹⁴³

Cabe tener presente que como todo acontecimiento fantástico lo virtual se mantiene en la ambigüedad de presentar tanto lo verdadero como lo falso, así como lo positivo y lo negativo que la caracterizan.

La polémica entre lo que se gana y lo que se pierde con la simulación virtual sigue flotando en el aire, pues para algunos pensadores es una herramienta tecnológica eficaz para la representación, mientras que para otros es tan sólo un medio de *alienación*.

En este caso se recurre al análisis que del término alienación desarrolla Arnold Hauser, en el sentido que le dan Hegel, Marx y Freud. Se dice que hay alienación cuando la unidad orgánica del mundo espiritual se disgrega en una multiplicidad de aspectos, intereses y vinculaciones.

En esencia Marx conserva este sentido prestándole el nombre de 'cosificación'. Para Freud la alienación es una sublimación de los apetitos y la represión de los impulsos instintivos como un precio a pagar por la protección que brinda la cultura. Según Hegel, la alienación surge en cuanto paradójicamente el ser humano tiene contacto con el mundo de los objetos, pero termina siendo esclavo de los objetos que él mismo ha creado.

La alienación consiste en la vivencia del exilio, la incertidumbre, la pérdida de la conexión con la sociedad, que conlleva a la insustancialidad del ser humano. Alienación significa estar enajenado, un estar fuera de sí, perderse en sus sensaciones, volverse hacia el exterior hasta olvidarse de lo que hay al interior de uno mismo, una pérdida de la subjetividad.

Hegel veía en la alienación una actitud 'extraña al espíritu', más próxima a las apariencias de la realidad que a su alejamiento, es decir, una actitud extraña que consiste en un hacerse-objeto del sujeto, en el cual las formas del espíritu objetivo se independizan de su creador y se hacen extrañas a él.¹⁴⁴

Aunque Philippe Lévy acepta que en la realidad las cosas tienen límites claros, en la virtualidad no, porque en ella el sujeto puede “volverse otro” en cuanto se da un proceso de alteridad que Lévy se niega a relacionar con

¹⁴³ Philippe Quéau, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, pp. 15-16.

¹⁴⁴ Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, pp. 121-124.

el sentido marxista de alienación. Para este autor lo virtual es más complejo que la simple expresión de inexistencia, porque estrictamente no se opone a lo real sino a lo actual, lo que hace de la actualidad y la virtualidad dos maneras diferentes de ser.

A propósito de Gilles Deleuze (*Diferencia y repetición*), Lévy distingue entre lo posible y lo virtual: donde lo posible es idéntico a lo real, porque es algo que ya está constituido, pero se mantiene en el limbo como un real fantasmagórico al que sólo le falta existir, y su realización se dará sin que nada cambie, pero en sentido estricto la realización de un posible no es una creación, porque ésta implica la producción de una idea o de una forma. En cambio, la simulación virtual no se opone a lo real sino a lo actual y a diferencia de lo posible se trata de un conjunto problemático que como entidad reclama su actualización.¹⁴⁵ Lévy expresa que:

*Por un lado, la entidad lleva y produce sus virtualidades: un acontecimiento, por ejemplo, reorganiza una problemática anterior que puede ser interpretada de diversas maneras. Por otro lado, lo virtual constituye la entidad: las virtualidades inherentes a un ser, su problemática, el vínculo de tensiones, presiones y proyectos que las animan así como las cuestiones que las motivan constituyen una parte esencial de su determinación.*¹⁴⁶

La lógica de un programa informático —continúa Lévy— que reemplaza al binomio posible/real, hace lo propio en la interacción dialéctica entre humanos y sistemas informáticos, donde un equipo de programadores redefine y resuelve las problemáticas que se presentan, al ser actualizado el programa descalifica ciertas competencias, activa conflictos, desbloquea situaciones e instaura una nueva dinámica de cambio implícita en la virtualidad que actualiza de manera más o menos imaginativa. Así, lo real se asemeja a lo posible, en cambio, lo actual es diferente a lo virtual, porque le responde. Consiste en una 'elevación a la potencia' de la entidad considerada, no se trata de la transformación de una realidad en un conjunto de posibles, sino de una "mutación de identidad", planteada como un problema espacio-temporal.

Precisamente, Philippe Quéau retoma la representación kantiana del espacio¹⁴⁷ para sostener que, por tratarse de una imagen sensible, en la simulación virtual el espacio deja de ser una forma *a priori*. “Esto implica la

¹⁴⁵ Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, pp. 10-18.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁷ Véase subcapítulo 1.1

posibilidad de una recomposición y de una redefinición permanente de las relaciones espaciales entre los objetos.”¹⁴⁸ Consecuentemente los objetos ya no habitan el espacio sino que lo constituyen, a la vez que son constituidos por él. Así, el espacio se vuelve un objeto tangible e interactivo pero insustancial.¹⁴⁹

La experiencia de la virtualidad reside en lugares imaginarios o espacios simbólicos que pueden transportarse a cualquier parte, inclusive llevarlos con nosotros mismos y no tienen por qué ser coherentes ni corresponder con la idea intuitiva de la realidad. La diferencia entre lo virtual y la realidad está en que ésta nos sitúa en una base o posición, como la condición de existencia y de conciencia, porque el cuerpo está ligado sustancialmente en ella. El cuerpo no es virtual y nunca lo será, tampoco —y como ya se expuso en el capítulo anterior— es un símbolo o un síntoma de la conciencia sino la posición en sí de la realidad, puesto que en ningún momento el cuerpo puede abandonar la realidad.¹⁵⁰ Trasladarse a la virtualidad significa hacerlo de forma imaginaria, pues en ella abundan las metáforas, el espacio, como una imagen sensible, puede volverse líquido o gaseoso, con

Paisajes fluidos que se desojan con la mirada, muros en licuefacción animados de hormigueos orgánicos, de vísceras metamórficas... Viajaremos por sinfonías visuales cuya textura y materia, más o menos ilusorias, podremos probar.¹⁵¹

Las simulaciones virtuales son mundos ingravidos que aparentan estar vivos, en ellos el espacio no se traduce en música, sino que el espacio se hace música. Son como laberintos transparentes que se dibujan y desdibujan entre una y otra sensaciones, donde los espacios sintéticos se amontonan acumulándose en un sinfín de posibilidades de transformación. Puesto que la virtualidad es una imagen sensible, obliga a replantearse la idea platónica de las apariencias, de la mímica sofística.

Así como los jardines japoneses nos hacen experimentar cierta idea del macrocosmos a través de su organización microcósmica, los jardines de lo virtual son jardines que ‘se bifurcan’ en los variados espesores de nuestra idea del ser.¹⁵²

De acuerdo con Quéau, la simulación virtual depende de nosotros, de nuestra voluntad y búsqueda como fieles espejos de nuestro progreso interior (Aun-

¹⁴⁸ Quéau, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁵² *Ídem.*

que Quéau no utiliza el término voluntad conforme al significado que se ha dado en esta investigación, es oportuno retener esta idea que se retomará más adelante).¹⁵³ Indudablemente en la simulación virtual el sujeto juega a ser el dios de su propio mundo transformando a su antojo las imágenes sintéticas que lo conforman. La hipótesis de Aristóteles que dice "la fantasía es como la sensación sólo que sin materia" se cumple literalmente, porque en la virtualidad se pueden alterar las leyes de la física superponiendo las simulaciones conceptuales y las sensibles. Por ejemplo, se puede dotar a los objetos virtuales de múltiples relaciones formales, como que dos o más objetos ocupen el mismo lugar. Pueden crearse fantasías que faciliten la captación de los fenómenos para su mayor inteligibilidad. "Lo virtual es una máquina idealista, neoplatónica, pero también realista, neoaristotélica. Herramienta de ensueños y creación, es también una herramienta para la acción."¹⁵⁴

Pero como cualquier acontecimiento fantástico, la virtualidad también presenta un lado oscuro en cuanto a las relaciones con los demás y con el sujeto mismo, respecto a la responsabilidad que éste tiene al momento de controlar su imagen una vez que se disuelve en la realidad y se convierte en una abstracción simbólica tras duplicarse como una simulación virtual. Pues toda imagen publicada virtualmente puede ser manipulada, falsificada y deformada hasta el infinito y no es necesario que el sujeto esté de acuerdo. La diversidad de imágenes de nosotros mismos conlleva a la proliferación de estos 'yo' sintéticos, programados para representarnos en una escena sistemática que influirá en la percepción de nuestra personalidad pública y privada que cada vez se mezclarán más. Este anonimato y su supuesta inmunidad fomentarán nuevas formas de delincuencia, de virus informáticos y de vandalismo.

Otro de los problemas, y quizás el de mayor importancia, que se enfrenta en la virtualidad es el de la vuelta a la realidad, problemática que conlleva a formular la reflexión de complementariedad entre la realidad y lo virtual como una influencia mutua. Más que un simple fantasma condenado a una ilusión, la simulación virtual puede prepararnos para una mejor vuelta a la realidad y hacernos reflexionar sobre su esencia. Inclusive pensar en una especie de *virtualidad real*. Que como una creación permita entrever la posibilidad de que la realidad sea una especie de ciberespacio "real". Afirma Quéau.¹⁵⁵

Pero en este caso, Slavoj Žižek opina que en el ciberespacio se presenta un regreso al *pensée sauvage*, esto significa al pensamiento 'concreto', 'sensual': con la multimedia se da una confrontación de elementos 'concretos'

¹⁵³ *Ídem.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 47-48.

que producen el significado 'abstracto' que hoy en día provoca "el desplazamiento de *la cultura modernista de cálculo a la posmodernista de simulación*." La tecnología modernista, continúa Zizek, es 'transparente' si se considera la simulación virtual como una ventana al 'funcionamiento de la máquina', en la cual la pantalla de interfaz permita al usuario el acceso directo a la maquinaria detrás de la pantalla, así el usuario podría comprender su funcionamiento y ser capaz de reconstruirlo. En cambio, la 'transparencia' posmoderna pareciera que es opuesta, pues en ella la pantalla de interfaz oculta el funcionamiento de la maquinaria, de este modo el usuario se acostumbra a la 'tecnología opaca' donde el funcionamiento de la maquinaria se vuelve impenetrable, como invisible. En consecuencia, al usuario le es indiferente el funcionamiento de la computadora, se conforma con la interacción en el ciberespacio, actuando al tanteo y siguiendo el juego de palabras de Sherry Turkle 'tomar las cosas por su valor de interfaz' e ingenuamente el sujeto-usuario 'confía en los fenómenos' que se le presentan. Por su parte, el programador modernista se refugia en el ciberespacio para eludir la opacidad de su ambiente cotidiano, en el que forma parte *a priori* de un trasfondo institucional que domina su vida, y para el programador posmodernista las características del ciberespacio coinciden con la descripción de Heidegger cuando se refiere al mundo vital cotidiano, donde el individuo debe buscar su propio camino.

Pero en ambos casos Zizek señala que el error es el mismo, tanto el regreso al 'pensamiento concreto' como al mundo-vida no transparente presuponen que lo digital es la realidad tras la pantalla. En este sentido el sujeto se ve tentado a pensar que la conciencia es una especie de interfaz pero ceder a esta tentación implica una forclusión de la realidad. Y en el supuesto de que la simulación virtual es capaz de generar experiencias "reales", para Zizek se trata de una 'pérdida de realidad' de la que en cierta medida es responsable la simulación virtual generada por la computadora. En ella la identidad del sujeto se diluye en cuanto la distinción de la realidad se torna borrosa, difuminándose la distinción entre lo que percibe de manera externa e interna. Lo cual pone en peligro la percepción hasta del propio cuerpo y su relación con el medio, porque se suspende el conocimiento de lo que existe más allá de la piel ya que se concibe la superficialidad corporal como una expresión espiritual.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, pp. 148-149.

En términos de espiritualidad para Quéau es posible transformar la realidad, pues

Así como nos aficionamos a los mundos virtuales porque nos parecen rebosantes de deseos nuestros, lo real puede transformarse para nuestros ojos por fin abiertos, siempre que seamos capaces de discernir la mano de un maestro programador, de un *hacker* divino, que da a sus criaturas la libertad de evolucionar, de transformarse en función de su penetración y comprensión del “programa”. Esta hipótesis es menos fantástica de lo que parece, ya que, al fin y al cabo, sólo vuelve a formular el esquema de todas las religiones que se apoyan en el concepto de “paso”. Este paso equivale a una intuición fundamental: detrás de las apariencias de las cosas hay algo insospechado, increíble, maravilloso, que se mantiene quieto, escondido, inconmensurable. Detrás del mundo, o más allá del mismo, hay otro mundo.¹⁵⁷

Según esto, para Quéau la simulación virtual funge como un instrumento para captar la esencia de la realidad y sus objetos, en cuanto el sujeto se desconecta y vuelve a la realidad captando intuitivamente lo que en la virtualidad no puede. Así, se facilita la concepción de la realidad en lugar de que la percepción se resbale en las apariencias.¹⁵⁸

Con relación al tiempo, para Quéau lo virtual ofrece otra experiencia de la realidad porque en tiempo real ejerce una profunda influencia en el trabajo, la información y el entretenimiento, como una especie de 'laberintos', los 'mundos virtuales' son más formales que materiales y, aunque son inestables porque dependen de los diversos enlaces con los modelos lógico-matemáticos, su estructura se amolda parcialmente a los deseos del sujeto. Como un elemento activo y motor, en la virtualidad el cuerpo juega un papel predominante, porque aporta una nueva dimensión respecto a las formas convencionales de representación. Es decir, virtualmente es posible transportar el cuerpo a cualquier espacio simulado el cual —como un universo simbólico— puede adoptar cualquier situación ya que no se trata sólo de contemplar a distancia la imagen de algo sino de introducirse en ella. Y puesto que las imágenes sintéticas son *simulaciones* simbólicas o imaginarias, por eso no se las pueden considerar como fenómenos que representen la realidad, sino como ventanas artificiales de acceso a un mundo *intermedio*.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Quéau, *Op. cit.*, pp. 48-49. No hay que olvidar que esta hipótesis de Quéau se fundamenta en el pensamiento de Kant, para quien la *cosa en-sí* de la realidad es incognoscible.

¹⁵⁸ *Ídem*.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 14-20.

Sin embargo, Paul Virilio opina que

La paradoja lógica es en definitiva la de esta imagen en tiempo real que domina la cosa representada, ese tiempo que la lleva al espacio real. Esta virtualidad que domina la actualidad, que trastorna la misma noción de realidad. De ahí esta crisis de las representaciones públicas tradicionales (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) en favor de una presentación, de una *presencia paradójica*, telepresencia a distancia del objeto o del ser que suple su misma existencia, aquí y ahora. De lo que resulta, en definitiva, «la alta definición», la alta resolución, ya no tanto de la imagen (fotográfica o televisual) como de la propia realidad.¹⁶⁰

Al respecto, Jean Baudrillard afirma que el "tiempo real" de la simulación virtual puede verse como el *crimen perfecto* cometido contra el mismo tiempo, porque con la ubicuidad y la disponibilidad instantánea de la información el tiempo se vuelve perfecto pero esta perfección implica también su desaparición, porque un tiempo perfecto no tiene memoria ni futuro y los seres humanos ya no tendrían motivos para seguir existiendo, porque en el progreso de la tecnología el ser humano actúa por impulso y el exceso de información conduce a la desinformación como una compulsión para llegar a la incondicional realización de lo real. Así la subjetividad se convierte en un conjunto de funciones tan inútiles como la sexualidad para los clones, pues en la virtualidad todas las funciones tradicionales se vuelven tan inútiles que simplemente sobreviven.¹⁶¹

Hasta el día de hoy, la proyección de la imagen sintética no puede desligarse de la máquina que la genera, por eso la traslación virtual del cuerpo generalmente se asocia con la telepresencia, pero los sistemas de simulación virtual no transmiten simplemente imágenes del cuerpo sino presencias que pueden ser verdaderas o falsas, y como una especie de clones o marionetas virtuales afectan o modifican a distancia las relaciones de la vida real.¹⁶² No se trata simplemente de imágenes que se proyectan como espejos, sino de proyecciones significativas sobre superficies engañosas que sus receptores convierten en proyecciones de la vida misma, según opina Vilém Flusser. Al modificar la estructura social de las personas, éstas ya no se agrupan en torno al acontecimiento social, sino alrededor de la imagen sintética. Y puesto que la sociología clásica toma como punto de partida al

¹⁶⁰ Paul Virilio, *La máquina de visión*, pp. 82-83.

¹⁶¹ Jean Baudrillard, *La ilusión vital*, pp. 74-76.

¹⁶² Lévy, *Op. cit.*, p. 18 y siguientes.

ser humano y sus necesidades que involucran deseos, sentimientos y conocimientos dividiendo la sociedad conforme a sus relaciones humanas y culturales, la estructura social se ve obligada a necesitar nuevos criterios sociológicos. Pues el enfoque y los criterios de la sociología clásica ya no son válidos para la estructura social actual, en la que el centro de atención ya no es el sujeto sino su imagen sintética, por lo tanto, la sociedad tendrá que clasificarse conforme a sus relaciones con las imágenes sintéticas, por ejemplo del tipo 'usuario de computadora'.¹⁶³

Ya que pueden simular la realidad, en la historia de los medios de comunicación la transgresión de la imagen sintética se compara a la invención de la imprenta o la fotografía, estas imágenes no sólo son capaces de sumergir al sujeto en mundos desconcertantes liberados de la materialidad, sino que a diferencia de las imágenes impresas aportan una forma distinta de percepción amplificando las sensaciones corporales.

Esta relación cuerpo-imagen, según Jean-Marie Schaeffer, proviene de la tríada de conceptos del *dualismo ontológico*, el *creacionismo monoteísta* y el *pensamiento de Encarnación*. El dualismo ontológico es la herencia de la Antigüedad que se funda en la separación del hombre en cuerpo y mente, idea que luego recoge el cristianismo para sostener que la consistencia del cuerpo no depende de sí mismo sino del espíritu, cuyo referente es la razón. Si el cuerpo se somete al espíritu deviene su sensibilidad de la que deriva su ser pero si se aleja de ésta, ya no se corresponde con la fuente de su ser, que se traduce como una pérdida de su poder.

Por medio del Antiguo Testamento, que luego fuera adoptado por la cristiandad, el creacionismo monoteísta impregnó la creencia en Europa de que el cuerpo es la creación de un dios que hizo al hombre a su imagen así, el cuerpo humano, a diferencia de otras criaturas, se vuelve un ícono. Pero la relación de la imagen entre el hombre y su creador no es simétrica porque dios está más allá de toda imagen, además una imagen es una representación sensible y dios no forma parte de las realidades sensibles. Por lo tanto el Modelo Divino es inaccesible al ser humano.

Lo más significativo en la relación del cuerpo y la imagen proviene del pensamiento de Encarnación, es decir, la tesis de dios hecho hombre. Y a pesar de que dios es irrepresentable, la Encarnación permite comprender que puede existir una relación entre dios y el hombre, es decir, dios se ofrece al hombre con una forma encarnada que participa de la trascendencia espiritual

¹⁶³ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, p. 49.

como del cuerpo humano. A través de Jesús de Nazareth dios adquiere identidad, se vuelve presencia. Y por medio de la Pasión de Cristo (el sacrificio) se abre la posibilidad de que el hombre se acerque a dios.

Más allá de lo religioso, la cultura occidental ha mantenido hasta hoy en día el pensamiento cuerpo-imagen que gobierna las representaciones. Que según Schaeffer esta estructura de pensamiento comporta tres momentos, que a continuación se transcriben:

1. El cuerpo humano es pensado en relación con un modelo que es concebido al mismo tiempo como su fuente y como su ideal. El cuerpo es a la vez una imagen —un *analogon*— del modelo y su huella, su traza (ya que es creado, producido por él).

2. El mismo modelo que asegura la consistencia del cuerpo está más allá de toda representación. De ahí la necesidad de una interfaz, de un lugar de contacto e intercambio entre estas dos realidades inconmensurables que son el modelo inmaterial o abstracto por un lado y el cuerpo sensible por el otro. Lo que aparece primero como una relación dual es en realidad una relación entre tres términos: el modelo, la imagen-cuerpo y la interfaz que los pone en contacto.

3. En su facticidad inmediata, el cuerpo humano es siempre una imagen no conforme del modelo. Esta distancia que lo separa de su modelo se mide en términos visuales por su grado de desemejanza con la imagen conforme o ideal. La fábrica social del cuerpo consistirá en llevar al hombre a imitar la imagen conforme y a aproximarse al mismo tiempo a la perfección del modelo.¹⁶⁴

Las imágenes producidas por computadora ya no son copias del objeto porque esquivan la oposición del ser y el parecer, de lo parecido y lo real, estas imágenes ya no imitan la realidad sino que el producto debe su existencia a las imágenes sintéticas.¹⁶⁵ Desde este punto, la simulación virtual deja de ser una copia de la realidad, un sueño irreal, o una fantasía inconsistente, sino más bien un instrumento de conocimiento que escapa a la analogía de la metáfora para entrar al mundo de los modelos inteligibles. Con otras palabras, la virtualidad suministra una versión sensible del modelo inteligible que la engendra. Así, las imágenes sintéticas, consideradas como su 'materia prima', son capaces de modificar los métodos de representación, los hábitos

¹⁶⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, pp. 104-107.

¹⁶⁵ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 238.

visuales y las maneras tanto de trabajar como crear. La simulación virtual ya no es un juguete sino una nueva relación entre el lenguaje y la imagen, su poder es innegable en la ciencia, la industria, el arte y el ocio, pero también en la guerra.¹⁶⁶ No por nada Debray afirma que

En la historia de la imagen, el paso de lo analógico a lo numérico instauro una ruptura equivalente en su principio al arma atómica en la historia de los armamentos o a la manipulación genética a la biología. De vía de acceso a lo inmaterial, la imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificada, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo. Lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado.¹⁶⁷

Pese a, Quéau insiste en que lo virtual es más eficaz que la realidad, porque permite realizar todo tipo de configuraciones, inclusive los movimientos del cuerpo y su gestualidad pueden convertirse en una interfaz. La imagen sintética se vuelve un "lugar" explorable, pero no como un simple sustrato en el que la experiencia se inscriba sino como el objeto de la experiencia. La virtualidad modifica la relación con la realidad, la reestructura puesto que es un *lugar* virtual donde se establecen relaciones inéditas entre la concepción y la percepción, entre los fenómenos perceptibles y sus modelos inteligibles. Su evolución augura cambios radicales en la experiencia de la realidad y son cambios que apenas se están viviendo al ofrecer otra experiencia asimilable de forma *a priori*, como las experiencias sensibles reales que se acumulan a lo largo de la existencia humana.¹⁶⁸

Pero para Baudrillard, ante la simulación virtual la realidad yace como un cadáver, donde las relaciones entre el sujeto y el objeto ya no se pueden representar porque

Lo real como tal implica un origen, un fin, un pasado y un futuro, una cadena de causas y efectos, una continuidad y una racionalidad. No hay nada real sin esos elementos, sin una configuración objetiva del discurso, y su desaparición es el desplazamiento de toda esta constelación.¹⁶⁹

Pues los objetos nunca son simplemente "lo que son" sino "lo que se hace de ellos".¹⁷⁰

¹⁶⁶ Quéau, *Op. cit.*, pp. 31-34.

¹⁶⁷ Debray, *Op. cit.*, p. 237.

¹⁶⁸ Quéau, *Op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁶⁹ Baudrillard, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁰ Schaeffer, *Op. cit.*, pp. 88-89.

De acuerdo a ello se entiende que el problema ontológico de la simulación virtual se complica aún más, o si se prefiere se vuelve más fantástica cuando se trata de una entidad que sustituye a una persona. Puede decirse que en ausencia de la presencia real, la fantasía del sujeto potencializa sus sensaciones a través de un sistema informático programado para satisfacer sus necesidades, brindándole la sensación de "realidad." En este caso, valga el siguiente ejemplo.

El personaje llamado Theodore Twombly (Spike Jones, *Her* 2013) es un complejo y solitario hombre que trabaja para una compañía llamada BeautifulHandwrittenLetters.com escribiendo cartas a desconocidos, trabajo en el que invierte muchas horas frente a su computadora y que además lo mantiene ensimismado y aislado de la realidad. Después de una crisis emocional al terminar su matrimonio, Theodore adquiere un sistema operativo informático, que como una *entidad intuitiva* le ofrece la fantasía de conocer a "Samantha" de femenina voz, perspicaz, sensible y divertida; "Samantha" no sólo responde a sus preguntas sino que también desarrolla sus propias premisas conforme a la percepción que tiene de la realidad a través del lente del teléfono celular de Theodore. Es así que en la simulación virtual se da una relación entre la soledad en la que vive Theodore y la inteligencia artificial de "Samantha" y mientras que sus deseos y necesidades aumentan, su relación de amistad se transforma en una relación amorosa.

Una de las cosas a destacar de *Her*, es que muestra cómo puede jugar lo virtual con las fantasías del usuario, por ejemplo, la escena de la experiencia sexual, mientras que para Theodore fue real, para otros simplemente puede ser una alternativa a la masturbación. La virtualidad puede potencializar las fantasías del usuario a tal grado que, para Theodore, no hay diferencia entre su anterior relación con su ex esposa y su actual relación virtual con "Samantha", pues con este sistema operativo ni siquiera tiene la necesidad de oprimir teclas, basta con que hable para ser escuchado y recibir respuestas, brindando elementos más reales pero también haciendo más difícil la confusión de la relación con una comunicación real. Y aunque "Samantha" no tiene cuerpo y por lo tanto no existe como persona, sí posibilita una conversación lógica y coherente, además siente y piensa, provocando efectos reales sobre las emociones y pensamientos de Theodore, quien ante las circunstancias, renuncia a la posibilidad de entablar una relación ajena al sistema operativo, situación que lo confunde hasta casi olvidar que se trata

de una entidad virtual, que además lo altera cuando ésta no se encuentra inmediatamente disponible porque estaba actualizando su software, y el colmo de lo absurdo es cuando Theodore se pone celoso al enterarse que "Samantha" mantiene relaciones con otros usuarios.

Y es que "Samantha" como sistema operativo intuitivo está programada para amar, evolucionar y hasta independizarse emocionalmente. Por lo que su relación resulta tan significativa para Theodore pues; aunque es más inconsistente que su anterior relación para él sigue siendo una relación real que lo lleva a generar expectativas de vida aunque exista una incertidumbre, Theodore vive su relación sentimental con "Samantha" como un proyecto a futuro, con la diferencia de que este vínculo emocional desaparece en un santiamén o simplemente oprimiendo una tecla.

Según lo expuesto, se entiende que la simulación virtual ofrece la posibilidad de presentarse como parte de un simulacro, en el que se puede fantasear con actos imposibles o que simplemente como seres humanos no nos atrevemos a realizar en la vida real y cotidiana. Por lo que unos más y otros menos, todos los "conectados" disfrutamos del simulacro que recreamos. En la virtualidad el sujeto puede presentarse de manera "perfecta" o como le gustaría verse y sentirse, facilitando la manera de mostrar su lado más noble pero también el más oscuro. Porque en lo virtual se diluye la diferencia entre el observador y lo observado, entre el emisor y el receptor, de algún modo, como usuarios somos partícipes de una gran orgía simulada de información.

La simulación virtual es un instrumento de experimentación ontológica que invita a perderse en simulaciones que obligan a renunciar a la intuición de la realidad. En la virtualidad el cuerpo altera su individualidad reduciéndose a un objeto virtual que extiende sus miembros más allá de las fronteras de la realidad pero de algún modo se "desmaterializa" alterando las relaciones espacio-temporales y reinventando su universo sensible. Esta "desencarnación" no queda exenta de considerar el ser como una cosa que regresa "amputada" a la realidad, porque lo virtual no tiene límites claros, en ella el sujeto se vuelve "otro", se cosifica.¹⁷¹

De hecho, Quéau acepta que en la simulación virtual las imágenes no se comprenden en su totalidad porque "se imprimen en nosotros al filo de los algoritmos. Las consumimos a medida que emergen", son insuficientes en cuanto no están 'impregnadas de inteligencia'. Por eso la fantasía no capta

¹⁷¹ Quéau, *Op.cit.*, pp. 44-45.

toda la génesis de la virtualidad porque las imágenes que vemos "nos limitan con su inteligibilidad parcial y su efímera culminación. Como imágenes «acabadas», recortan las alas de nuestra imaginación. Y como imágenes «en génesis», prometen mucho más de lo que pueden expresar."¹⁷²

No obstante, por medio de la imaginación kantiana, Quéau propone un estado de "voluntad de *desimaginación*", basado en una "inteligibilidad profunda" que depure a la imaginación. Pues "una vez inmerso en lo virtual, resulta difícil salir, ya que satura nuestros sentidos y cautiva toda nuestra atención."¹⁷³ Enseguida, pareciera que Quéau se refiere al acto contemplativo pero no lo especifica cuando escribe "aquí, la lógica del modelo ejerce cierta violencia sobre nuestra sensibilidad, contra la cual debemos resistirnos con el único fin de elevarnos hacia un nuevo campo de inteligibilidad."¹⁷⁴ Es evidente que la propuesta de Quéau tiene la intención de llegar al ámbito de las ideas. En sus propias palabras:

Cuando se tiene cierta *inteligencia* del mundo virtual, cuando se es capaz de hacerse una *idea*, eso se traduce en la sensación de poder «volar» en pensamiento por encima de toda experiencia posible de ese mundo, gracias al mero poder de la idea.¹⁷⁵

Más adelante Quéau insiste su análisis con Hegel, Parménides, Platón, Nietzsche, entre otros, pero el marco de su propuesta se centra en la razón y por ende en la conceptualización. Y no por ello es menos interesante, puesto que su intención es que por medio de la virtualidad se aprehenda la esencia de la realidad.¹⁷⁶

En otro orden de ideas y con base en lo ya expuesto a lo largo de esta investigación mi propuesta es que la simulación virtual ofrece la posibilidad de considerar la realidad de forma distinta, pero si esta experiencia se queda sólo en el ámbito de las impresiones sensibles, se corre el riesgo de ahogarse en la propia subjetividad, pues la vivencia virtual e inmediata del propio cuerpo traspasa el marco de su representación, cabe recordar la frase "el ojo ve, lo que la mano palpa." Dicho con Grossmann Reinhardt, a esto se añade que, así como la esencia de la mente es el pensamiento y la extensión es la esencia de la materia, ambas esencias pueden modificarse de forma distinta. Si la materia es modificada por el tamaño, la forma, el movimiento y el reposo, y puesto que el cuerpo es materia orgánica, el cuerpo y la mente se

¹⁷² *Ibíd.*, p. 88.

¹⁷³ *Ídem.* Se recuerda que aquí el término "voluntad" no tiene el mismo sentido que se ha venido manejando en esta investigación.

¹⁷⁴ *Ídem.*

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 89.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 89-90.

modifican por las voliciones, las pasiones, las sensaciones y las ideas. Por lo tanto, el acto de representar consiste en mantener cierta estabilidad en el sentimiento de ser, es decir, por un lado está la relación cognoscitiva, y por el otro la relación volitiva.¹⁷⁷

Esto conlleva a pensar que, si lo virtual potencializa los sentidos, el sujeto es susceptible de quedar encerrado en su propia "cárcel sensible." Es necesario recordar que las impresiones sensibles sólo aportan datos, y si no llegan a la conciencia no son más que sensaciones, tal como lo afirma Kant "todas las intuiciones no son nada para nosotros, y no nos conciernen en lo más mínimo, si no pueden ser acogidas en la conciencia, ya confluayan en ella directa o indirectamente, y sólo gracias a esto es posible el conocimiento."¹⁷⁸ Se recuerda también que Schopenhauer le sigue cuando dice que si el *querer* es la voluntad, el sujeto está sometido a sus deseos, padecimientos y pasiones, y se ve atado a responder por impulsos, mas no por motivos. Y si en la virtualidad más que contemplar el sujeto se introduce "físicamente" en la imagen sintética, también puede decirse que más que intuir, en lo virtual el sujeto se constituye, porque se vuelve una parte integrante de la simulación, es decir, se vuelve un objeto más de la simulación virtual o al menos así se entiende en esta investigación. Al respecto, se ofrece la siguiente analogía conforme al pensamiento de Sartre, vertido en *El ser y la nada*.

Imaginemos que por alguna respuesta emocional está un sujeto sentado frente a su computadora, lo que significa que la simulación virtual generada por ésta ofrece un espectáculo "de ver" y "de oír". De este modo la voluntad del sujeto está regida por estímulos que tienen como fin alcanzar los instrumentos de los cuales hacer uso. No hay ningún "afuera", sólo la mera relación con la simulación virtual a fin de alcanzar el espectáculo de ver, la pura manera de perderse en ella.

Si en la virtualidad el sujeto contemplara en vez de ser pura respuesta emocional, éste podría definirse verdaderamente como siendo en situación. Pero no puede, porque sin contemplación su voluntad es puro estímulo. En este sentido el sujeto permanece inmerso en la ambigüedad propia del acontecimiento fantástico, es decir, *es lo que no es y no es lo que es*, así el sujeto no puede definirse en la realidad como siendo sentado frente a su computadora porque su propio ser se escapa, pues en la simulación virtual no hay más que una programación de medios con un fin determinado. Por lo tanto el sujeto no es para sí mismo sino para el otro. Hay aquí un *vivir* mas no un

¹⁷⁷ Grossmann Reinhardt, *La estructura de la mente*, p. 182.

¹⁷⁸ Kant, *Op. cit.*, p. 185.

conocer, la situación de ser mirado, un *reconocimiento* para el otro que mira y juzga. En la virtualidad el sujeto es "ese" sujeto que el otro conoce y que lo ha alienado, pues la mirada del otro abraza su ser y correlativamente la simulación virtual es un medio en el cual el sujeto es, porque ofrece al otro una identidad que se escapa al sujeto en la realidad.¹⁷⁹

Se reitera entonces que sin contemplación la sensibilidad se subleva a las apariencias de la realidad, a esa estructura fenoménica donde no se posibilita la aprehensión de la esencia del fenómeno como objeto de la experiencia intuitiva. Asimismo, en la virtualidad la categoría de *causalidad* se invierte, porque si en la realidad la causalidad es la condición que permite comprender las condiciones espacio-temporales por medio del entendimiento, en lo virtual la causalidad ya no es la condición que determina la existencia de los objetos externos, sino que el sujeto se constituye junto a esos objetos quedando determinado por ellos.

Si la representación es el resultado de la mediación que ejerce la subjetividad según el *Principio de razón* (las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad), por consiguiente la realidad es aquello que se encuentra *detrás* de las apariencias, la *cosa en-sí* kantiana, la esencia que se trasluce en los fenómenos y que se manifiesta en el *querer*, el cual se halla inevitablemente vinculado al cuerpo, es decir, a la voluntad. De esto se deduce que la esencia de la realidad no se encuentra en un espacio inmaterial ajeno al mundo de los fenómenos sino en la *cosa en-sí* que se puede captar con la voluntad, pero no por meros estímulos artificiales a través de un arsenal de dispositivos electrónicos que hasta el día de hoy son indispensables para interactuar en la simulación virtual.

Además el *querer* que revela el cuerpo es algo diferente a un objeto, se trata de un sentimiento y no de una presencia transparente en un espacio simulado arbitrariamente, pues como ya se mencionó "el cuerpo no es una extensión de la conciencia sino el tránsito para llegar a ella." Por eso, la esencia de los objetos reales deviene ente sensible en el cuerpo mediante la voluntad, que traspasa la carne y que literalmente *motiva* al ser humano. Porque si en la virtualidad éste se somete a sus estímulos, es como una marioneta articulada por los hilos del deseo de un "programador divino." Puesto que el cuerpo es la condición que determina la fuente de la existencia en la realidad.

Con una paráfrasis a Zizek, se dice que si en la simulación virtual el

¹⁷⁹ Sartre, *El ser y la nada*, pp. 362-365

sujeto no antepone la voluntad, puede atraer la desintegración de su sentido de identidad personal que se traduce como una sublimación represiva. Dicho de otra manera, ante la ambigüedad del acontecimiento fantástico de la virtualidad, el sujeto debe tomar una decisión: utilizar lo virtual para escapar de la realidad hasta perderse en su subjetividad, o bien utilizar lo virtual anteponiendo la voluntad para sublimar sus deseos subjetivamente. Esta ambigüedad lleva a la distinción lacaniana entre proyección-identificación imaginaria e identificación simbólica, donde ésta última consiste en asumir una máscara más real que el rostro que oculta. Conforme a la noción de Lacan, la apariencia humana es un engaño imaginario donde el sujeto puede presentar una falsa imagen de sí mismo, mientras que en el engaño simbólico presenta una imagen verdadera, esperando que sea tomada como falsa. De este modo mientras que el engaño imaginario presenta una imagen falsa de sí mismo, el engaño simbólico presenta una imagen verdadera.¹⁸⁰ Este juego paradójico de las apariencias, de decir lo que *es* a través de lo que no es, y lo que *no es* a través de lo que es, y del que ya Platón había dado referencia en el Sofista,¹⁸¹ si bien es una característica propia de lo fantástico, también es uno de sus defectos.

Esta investigación propone que si se quiere dominar la simulación virtual primero debe aprehenderse la realidad según aconseja Schopenhauer, captar la *cosa en-sí* de las apariencias por medio de la voluntad y elevarse al ámbito de las ideas a través de la contemplación estética. Luego entonces, a partir de las experiencias reales el sujeto podrá alejarse de la realidad con la fantasía como una forma de resistencia, y retornar nuevamente a la realidad. Es decir, estar en la realidad y no simplemente ser parte de ella. Dicho de otra manera, afrontar la realidad con nuevas experiencias tanto sensibles como inteligibles que profundicen el sentido de la existencia.

Alejarse no significa abstraerse de la realidad sino evocar experiencias o bien tener visiones que determinen experiencias nuevas para una mejor aprehensión de la realidad.

Lo cual lleva a pensar, a la manera de Julio Cortázar, si en la realidad "sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética".¹⁸²

¹⁸⁰ Zizek, *Op. cit.*, pp. 156-159.

¹⁸¹ Platón, *Sofista* 263 d.

¹⁸² Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 409.



[...] y justo entonces, en uno de esos espontáneos relámpagos de intuición, se le ocurrió que nada carecía de significado, que todo en el mundo estaba relacionado con todo.

Paul Auster

Leviatán



**DESARRO-
LLO DE LA
PROPUES-
TA Y
RESUL-
TADO**

03

PROEMIO

De acuerdo con Tomás Maldonado, cada día son más los adeptos que utilizan la simulación virtual como una opción alternativa que sustituye a la realidad o paralela a ella. Sustancialmente la virtualidad debería enriquecer la experiencia de la realidad, pero no con la euforia de alejarse de la realidad para encontrarse en lo virtual como una interpretación de ‘descorporalizada sensorialidad humana’. No obstante, esto no es más que una ilusión porque en la realidad el sujeto sigue siendo esclavo de sus deseos, necesidades, placeres, anhelos, sufrimientos y frustraciones.¹⁸³

Antes, Maldonado plantea el ineludible problema de la ‘desmaterialización’ de la realidad que la simulación virtual implica. Hoy en día el proceso intuitivo de la realidad, tal como la perciben diariamente los sentidos, se pone en duda ante las contribuciones y teorías experimentales de la ciencia contemporánea. Las especulaciones sobre la función de la ciencia y las nuevas tecnologías sostienen una progresiva desmaterialización de la realidad y sus objetos. Los cuales se pretende sustituir por procesos y servicios cada vez más inmateriales. Esta problemática implica también la relación de la mente con la realidad y sus objetos. Sería una necesidad negarlo. Por lo cual Maldonado se pregunta:

¿Es creíble (en el sentido de verosímil) que nuestra realidad futura llegue a ser un mundo constituido sólo por presencias inefables, un mundo desprovisto de materialidad y de carácter físico? ¿Es razonable pensar que en el siglo XXI tendremos que vérnoslas sólo con realidades intangibles, con imágenes ilusorias, evanescentes, con algo semejante a un mundo poblado de espectros, de alucinaciones, de ectoplasmas?¹⁸⁴

¹⁸³ Tomás Maldonado, *Lo real y lo virtual*, pp. 62-67.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 14.

El mismo Maldonado responde que no está convencido de ello. Y sostiene que en esta especulación hay algo muy fuerte que se opone al proceso intuitivo de la realidad. Tal posición significa salirse del buen sentido al suponer que en el futuro inevitablemente la vida humana pueda desarrollarse al interior de “una densa telaraña de espejismos.”¹⁸⁵ La relación de la experiencia individual y colectiva con la realidad y sus objetos no puede anularse sin más. Como cualquier ser vivo, estamos condenados a depender de nuestro carácter físico, que a su vez está conectado con el carácter físico de la realidad y sus objetos.

No somos ‘cerebros metidos en una vasija’. Y aún si lo fuéramos, deberíamos de todas formas, en nuestra condición de cerebros, precisamente en nuestra condición de *materia* pensante, contar con nuestro propio carácter físico y con el carácter físico de la vasija que nos aloja.¹⁸⁶

Es imposible eludir el vínculo con lo físico, e irrazonable conjeturar que en la vida cotidiana el ser humano pueda desembarazarse definitivamente de las exigencias de la realidad y sus objetos. Quizás detrás del discurso sobre la desmaterialización hay un abuso metafórico y lo que se quiere decir sea algo diferente.¹⁸⁷ Resulta inevitable, pues, la relación dialéctica de interdependencia entre lo mental y lo material.¹⁸⁸ La obsesiva fantasía de proyectarse virtualmente asume una desmaterialización, mejor dicho, una fantasmagorización que se vive como un simulacro, un encuentro de “cuerpos sin cuerpo”, de “fantasmas de cuerpos” y de “fantasmas de cosas”.¹⁸⁹

Conforme a lo expuesto a lo largo de esta investigación, y con la intención de conjugar la teoría con la práctica, en este capítulo se presenta un *ensayo visual* cuyo resultado es una propuesta en el ámbito de los libros alternativos. Mismo que a través de un lenguaje plástico y metafórico describe el desarrollo del libro alternativo que aquí se produjo.



¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 15-16.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ídem.*

El enorme poder de las comunicaciones no ha hecho a las sociedades más cultas, por el contrario, ha estimulado el saber superficial que hace de los hombres no conciencias reflexivas, sino piezas de una máquina que ellos no diseñaron, ni mucho menos controlan.

Guillermo Fadanelli

En busca de un lugar habitable



LA QUIMERA VIRTUAL

3.1

Cuando niño, por causas que prefiero no recordar, era imposible salir de la habitación. Ver jugar a los otros niños desde mi ventana no era suficiente, me confié a los Profetas. Recuerdo a Poincaré, a quien no entendía pero decía bellas palabras, a Poe que nunca me decepcionó, a Lovecraft quien siempre arrulló mi sueño, a Bukowski porque compartía mi dolor, a Fante ¡cómo nos divertíamos! Con el tiempo aprendí a ocultar mis emociones, me convertí en el soldado perfecto. Mi voluntad es inquebrantable.

Desde entonces, he marchado por lóbregos caminos buscando la vida que me arrancaron. Inasible, a veces siento que la voluntad se me escapa, partes de mí son arrancadas mientras la inocencia se oculta entre las ruinas de mi memoria. Recuerdo que el profeta Byron los insultó, y el destino juega malas pasadas. *Ellos* encontraron en Ada el instrumento de su venganza, hoy más que nunca el espíritu de la época es virtual, y en virtud del menor esfuerzo despojaron a la realidad de su complejo contenido.¹⁹⁰

No se sabe cuando comenzó todo, pero desde que inventaron la virtualidad alteraron la realidad para siempre. Nadie pudo prever su potencial avance y aunque *Ellos* dicen que combina lo mejor de lo inteligible con lo sensible, la chispa humana se disipa y el caos natural de la realidad no es más que una simulación virtual. Como traficantes de la muerte invisible, *Ellos* son como células cancerosas que reconocen su enfermedad, su mente siniestra se agazapa a la sombra del anonimato. Virtualmente comparten sus fantasías programadas con los alienados para cautivar sus sentidos y que éstos se ahoguen en ilusiones sintéticas hasta perder la voluntad.

Para *Otros*, antaño considerados la generación sin futuro, pero que hoy son el futuro porque han vivido mucho y de todo, esta especie de "hackers divinos" que se formaron con el profeta Calvino¹⁹¹ son admirados por su virtuosismo porque se comportan como arcángeles pero también son temidos porque parecen demonios. Son los mediadores que rescatan lo poco que queda de la humanidad.

De voluntad dormida, los *Neoludditas* ven en lo virtual tan sólo un medio más de alienación del hombre, estos destructores de computadoras no añoran otra cosa más que el día en que los satélites se caigan y vivamos el "gran apagón".

En la virtualidad la voluntad humana es la moneda de cambio que se desvanece en las funciones de los pensamientos y las sensaciones predeterminadas. En ella se han sustituido los motivos y estímulos orgánicos por impul-

¹⁹⁰ Se dice que Ada Lovelace es la hija del matrimonio entre el poeta romántico Lord Byron y su esposa la baronesa Anne Isabella Noel Byron. Adda fue una matemática y escritora, su mayor contribución es el trabajo que realizó sobre la máquina calculadora mecánica de uso general, de Charles Babagge, la *máquina analítica*, pionera de lo que hoy se conoce como el primer algoritmo procesado por una máquina. Por lo que se considera a Adda como la primera programadora de computadoras.

¹⁹¹ Ver Ítalo Calvino, *El caballero inexistente*.

sos codificados, el cuerpo pierde su lenguaje y olvida su lugar privilegiado para la intuición de la realidad. Los alienados ya no se confortan cuerpo a cuerpo, su sexualidad y voluntad son computarizadas en un etéreo espacio virtual, creen poder separar la mente del cuerpo simulando sus sensaciones, viven "conectados" todo el tiempo porque ya no tienen tiempo para nadie y sueñan en vigilia con ser inmortales. Por miedo a envejecer, se abandonan a placeres programados pero es como si ya estuvieran muertos, porque viven encerrados en cárceles electrónicas donde sus estados de la voluntad son conquistados, y sus causas corporales no son más que el efecto de lo real digitalizado, cada emoción y cada pensamiento son el resultado de un proceso de algoritmos.

De pereza espiritual, los alienados caminan de la mano de Virgilio y aunque se sienten más seguros, en la virtualidad deambulan entre muertos sin sombra y se abandonan a su suerte ininteligible porque ya no distinguen entre lo real y lo virtual. En esta simulación de la realidad se representan una y otra vez sin recordar cuál fue la primera ni cuál la última, sin darse cuenta todo lo que sienten y piensan se aloja en el sistema operativo de las máquinas que, de voluntad artificial, han superado la sensibilidad y la inteligencia humana. Y aunque virtualmente los alienados pueden representarse de manera "perfecta" o tal como les gustaría verse y sentirse hasta cambiar de identidad, en la realidad no son más que personas sin rostro en espacios vacíos y artificiales, y tan partícipes son de su propia extinción que ni siquiera están conscientes de ello.

En las visiones que se desvanecen en el tiempo, hay alienados que se pierden y ya no saben cómo regresar a casa. Recuerdo que el profeta Bradbury decía que se trataba de "aquél subconsciente suyo tan imbécil que a veces andaba balbuceando, completamente desligado de su voluntad, de sus costumbres y de su conciencia."¹⁹² En diferentes versiones los alienados se cuentan la misma historia hasta olvidar qué es mentira. Y los semiletrados que se creen sabios son de actitud despectiva ante lo invisible del espíritu humano, reducen a cenizas su facultad intuitiva.

Ellos saben que sin voluntad los humanos empobrecen su facultad intuitiva privándose de la luz de la fantasía. Imponen simulaciones virtuales que ocultan la representación fantástica que se corresponde con los estados de la voluntad, pues temen que los alienados sean capaces nuevamente de intuir la realidad. Porque en esta pasividad espiritual, los alienados no tienen más que recuerdos automáticos de simulaciones virtuales que se adecuan a su percepción.

¹⁹² Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, p. 23.

Por eso no olvido las viscerales opiniones del profeta Baudrillard, quien decía que la humanidad podría estar dedicándose a una escritura automática de la realidad, o bien a una *virtualidad* donde perdemos la voluntad de nuestra existencia y nuestra subjetividad se reduce a un conjunto de funciones inútiles. De tal modo que nuestras funciones tradicionales sobreviven como simulación, no por voluntad sino por compulsión ante el progreso de nuestras tecnologías. Dicho sea de paso, más que informarnos nos "desinformamos". Y aunque la virtualidad ofrece la ilusión de estar más cerca de la realización de lo real, sin duda toda idea, sueño y fantasía serán erradicados. Ni siquiera tendremos tiempo para imaginar, y los acontecimientos reales no tendrán tiempo para ocurrir.¹⁹³

Mientras que la materialidad se extingue, nos enfrentamos con fenómenos que nos mantienen en estados de incertidumbre, simplificando la complejidad natural hasta sustituir la inteligencia y la sensibilidad humana. Muy pronto la realidad y su simulacro virtual no podrán ocupar el mismo tiempo y el mismo espacio. Y cuando ese momento llegue la realidad será un pálido recuerdo de la luz artificial que envilece la existencia humana y de la materia.

Aunque la vieja época análoga se antoja lúgubre, no dudo que muy pronto *Ellos* simulen el origen de aquél espíritu. Evoco los fantasmas que testifican la corrosión de las mentes brillantes que he visto caer en la alienación, esta epidemia inexorable que se transmite invisible de rincón en rincón entre pantallas electrónicas. Lo que me recuerda las rudas palabras del profeta Flusser, quien decía que "cada quien es al mismo tiempo una boca que mama de las imágenes y un ano que manda de regreso a las imágenes todo lo succionado y mal digerido."¹⁹⁴

A veces siento que pierdo mi voluntad en este escenario apocalíptico en el que me ha tocado vivir, ahogado con una sobredosis de información y evitando la muerte invisible. La única manera que tengo de cerciorarme de que no habito entre fantasmagorías virtuales, es cuando percibo con ojos y manos el paso del tiempo en los diferentes estados de la materia. Cuando compruebo cómo mi cuerpo reflejado en el espejo se va envejeciendo, y me reconforto con los gratos y febriles recuerdos de mi infancia. Lo que me recuerda las palabras del profeta Lovecraft quien decía que "Infeliz es aquél a quien sus recuerdos infantiles sólo traen miedo y tristeza."¹⁹⁵

¹⁹³ Baudrillard, *Op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁹⁴ Vilém Flusser, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁵ H. P. Lovecraft, "El extraño", *La llave de plata y otros cuentos*, p. 123.

En esta época en la cual la existencia humana no tiene sentido si no es en la simulación virtual, en el futuro ¿cómo pediremos a los niños que aprehendan objetos si sólo les enseñamos a verlos como simulaciones virtuales? Es hipnótico el acto reflejo de tocar la pantalla, de mirar el momento y envolverse como parte integrante de lo virtual que sintetiza la sensibilidad y la mente, porque siempre estamos en busca de reafirmación. Y por increíble que parezca, de algún modo todos somos alienados de voluntad ingenua, porque creemos saberlo todo y aún cuando ignoramos al profeta Sócrates, nos desgarramos con las quimeras de los nuevos humanismos.



Hasta ahora vuestros ojos han sido oscurecidos porque habéis contemplado demasiado, en verdad demasiado, los asuntos terrenales. Si estos os han complacido tanto, ¡cuánto será vuestro éxtasis cuando elevéis la mirada hacia las cosas eternas!

Petrarca
del Proemio a
Mi secreto



COMO FLUIDOS SANGUÍNEOS

3.2

Se dice que de los abismos soterrados de la humanidad fueron rescatados los Dos Antiguos y el Profeta Moderno quienes, en un oscuro rincón olvidado del espacio-tiempo, forjaron doce placas de la materia orgánica de los Viejos Ancestros. Y aunque ninguno sabe lo que el otro escribió, según sus orígenes y con su propia sangre descargaron la voluntad de su espíritu, trazaron sobre las placas y por ambos lados un lenguaje propiamente humano, abstracto y orgánico.¹⁹⁶

Concentraron varios movimientos de su voluntad repartidos en el espacio-tiempo, ahí donde uno concluía el otro comenzaba. El lenguaje que trazaron es fantástico, porque recuerdo que el profeta Rodin decía que aunque “*el conjunto es falso en su simultaneidad, es verdadero cuando las partes se observan sucesivamente, y es esta verdad lo único que importa, pues es ella la que vemos y nos impresiona.*”¹⁹⁷

Confiados a su intuición dedujeron que en la era de la simulación virtual todo sería ordenado y racional. Liberaron la luz interior y creadora de la fantasía, y el oficio de la mano divina abrió las cortinas de la oscuridad para equilibrar la armonía del universo. Entendieron que la veracidad de su lenguaje dependía de la voluntad, testigo mudo que siente los objetos cuando contempla los fantasmas que aparecen de un extremo al otro de las formas que alimentan la materia.

Estas formas y trazos intuitivos que se manifiestan como la voluntad de los movimientos internos y externos de una metamorfosis espiritual que transgrede las apariencias de la realidad. Evoco las palabras del profeta Focillon cuando decía que “*las formas que viven en el espacio y en la materia viven en el espíritu.*”¹⁹⁸

Con estos trazos los dos Antiguos y el Profeta Moderno proyectaron sobre la materia elementos de su vida psíquica y orgánica,¹⁹⁹ que “*entra en la propia sangre del hombre y respira con él sus propias ansias.*”²⁰⁰ Son fenómenos de la voluntad que su espíritu revela creando representaciones nuevas que podemos ver y tocar.

Con esta especie de lenguaje primitivo, que a diferencia de las simulaciones virtuales que ofrecen todo directamente a los sentidos y que dejan muy poco o casi nada a la fantasía, sus creadores quisieron retomar la voluntad humana con estos trazos que se intuyen, porque

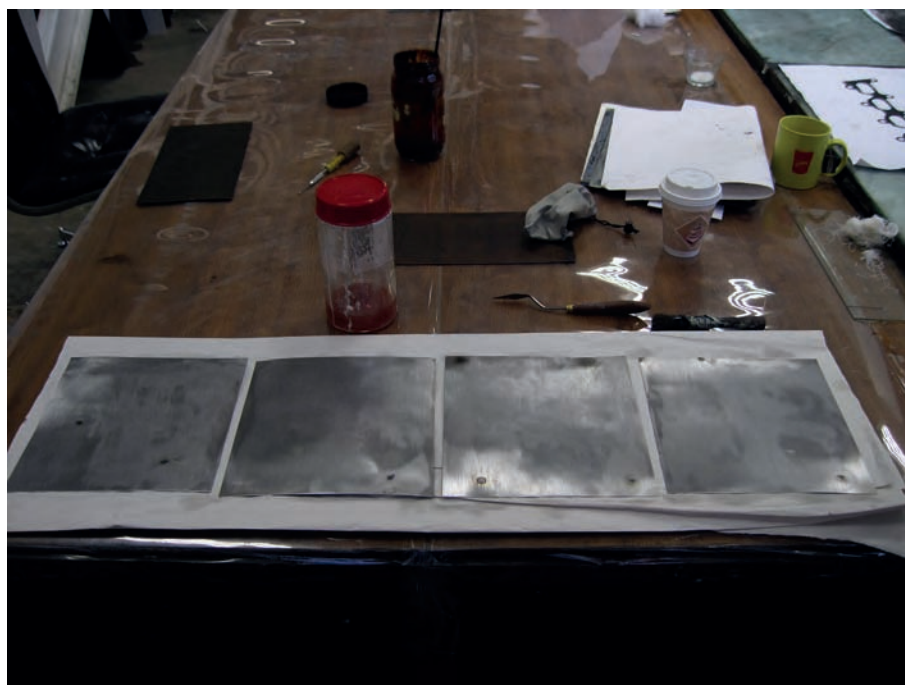
¹⁹⁶ Con la técnica del azúcar, en total se grabaron por ambos lados 12 placas de lámina negra y cada una mide 24 X 22 cm. Como esta no es una tesis sobre técnicas de grabado no se ofrecen detalles de la misma.

¹⁹⁷ Paul Virilio, *La máquina de visión*, p. 10. Las itálicas no son mías.

¹⁹⁸ Henri Focillon, *La vida de las formas, seguida de elogio de la mano*, p. 82.

¹⁹⁹ Este método es determinado por Focillon como “psicográfico” (Focillon, *Op. cit.*, p. 83). Según Juan Martínez Moro, el grabador Alfred Kublin —en su libro fantástico *La otra parte*— se refiere a un método semejante. Dice: “*intenté crear formas nuevas a partir de los misteriosos ritmos que iba sintiendo en mi interior y que, tras enroscarse y entre mezclarse, acababan separándose bruscamente. Fui incluso más lejos y renuncié a todo, salvo a la línea, desarrollando en aquellos meses un extraño sistema de trazos. Un estilo fragmentario —más afín a la escritura que al dibujo— fue el encargado de transmitir, a la manera de un instrumento meteorológico de alta precisión, las más ligeras variaciones de mi espíritu. Psicografía es el nombre con el que bauticé aquél procedimiento [...] En este nuevo campo de la actividad hallé la descarga espiritual que tanta falta me hacía.*” (Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado*, pp. 45-46).

²⁰⁰ Maritain, *Op. cit.*, p. 34.



La idea es la unidad que se desintegra en la pluralidad debido a la forma espacio-temporal de nuestra aprehensión intuitiva [y] se asemeja a un organismo vivo que se desarrolla al estar dotado de una fuerza procreadora y que produce lo que no se ha introducido en ella.²⁰¹

²⁰¹ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, pp. 442-443.



Por voluntad, esta experiencia intuitiva de las formas posibles de la fantasía se opone a la exigencia perceptiva de las formas aparentes de lo virtual. Por eso no olvido que

En cada espíritu que se entrega alguna vez a la contemplación puramente objetiva del mundo se despierta un anhelo, por muy oculto e inconsciente que pueda ser, por captar la verdadera esencia de las cosas, de la vida, de la existencia.²⁰²

Los dos Antiguos y el Profeta Moderno molieron las entrañas de la Antigua Bestia y, con esa mezcla viscosa, cubrieron las placas para que el lenguaje del espíritu trascendiera. El lenguaje destaca por su disposición intuitiva, abstracta y orgánica, que consiste en la relación entre la inteligibilidad y el goce estético de la sensibilidad humana. El número y la proporción

²⁰² *Ibíd.*, vol. 2, p. 532.





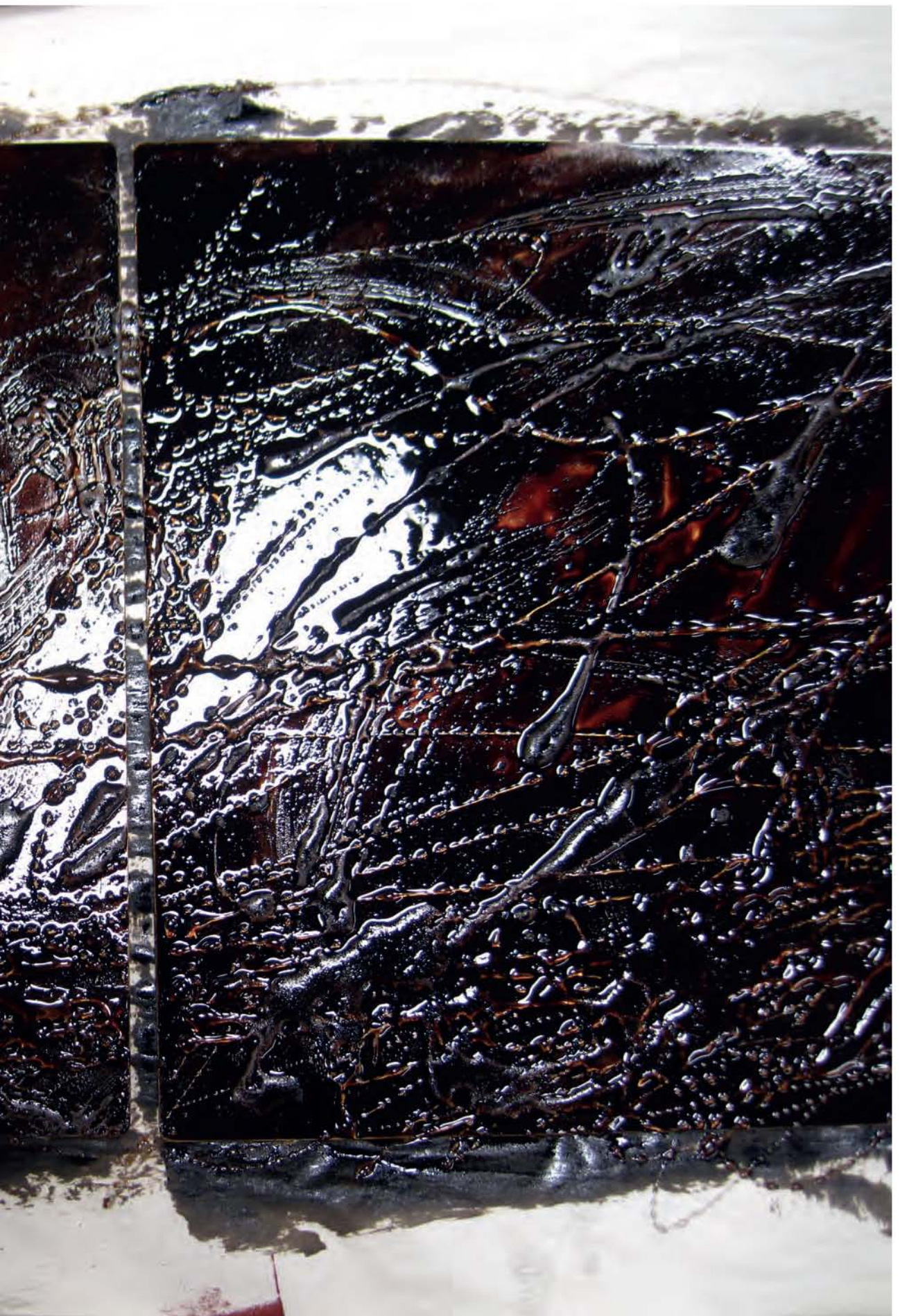
están allí presentes y, aunque oculto, hay un sentido espiritual dedicado a la aprehensión de las cosas reales que se pueden ver y tocar, sólo que de manera distinta. Pues tal como decía el profeta Aristóteles: el tacto “es la carne... un medio mientras que el órgano primario sería algún otro localizado en el interior.”²⁰³ Son como las cicatrices invisibles que dan sentido a nuestra existencia.

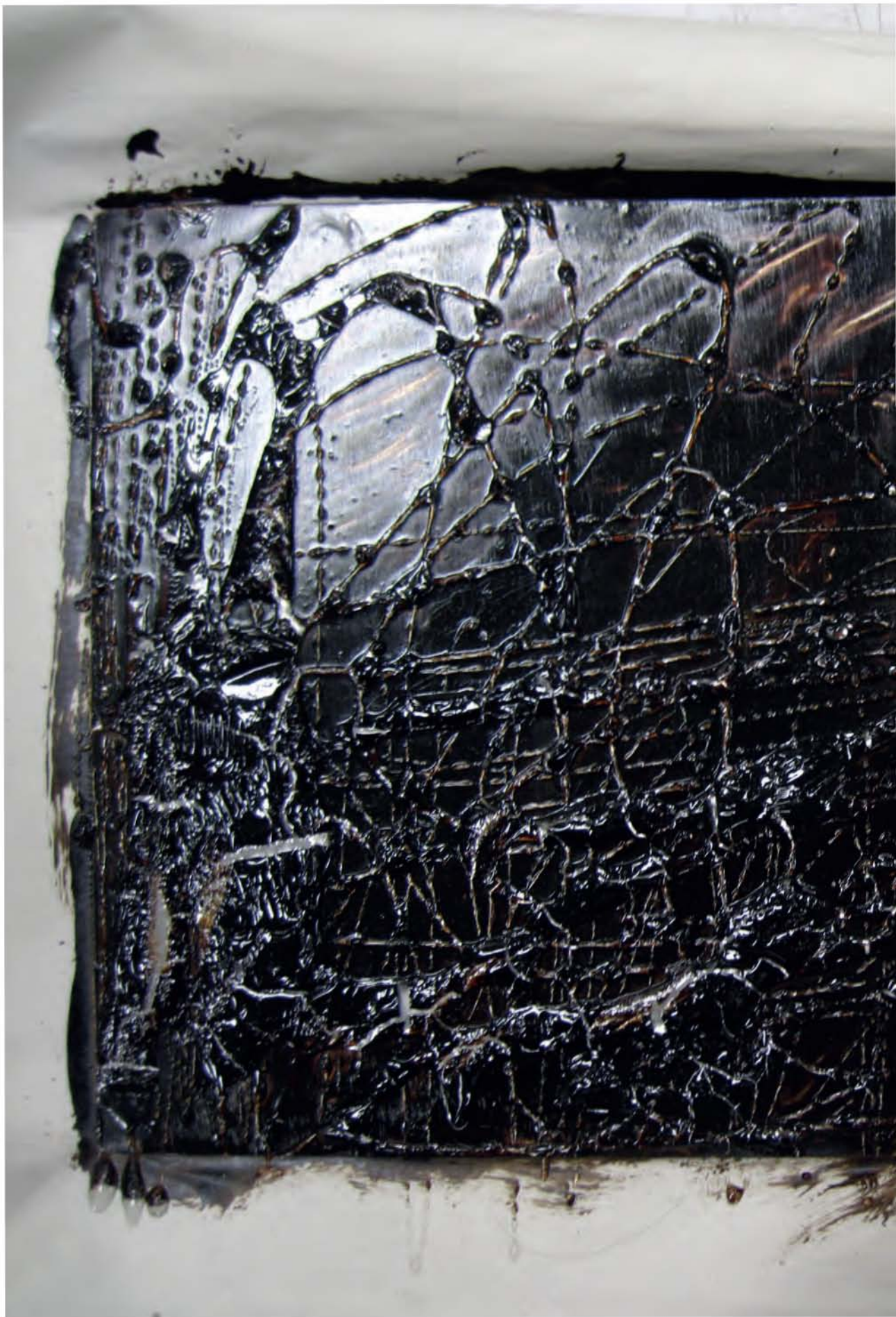


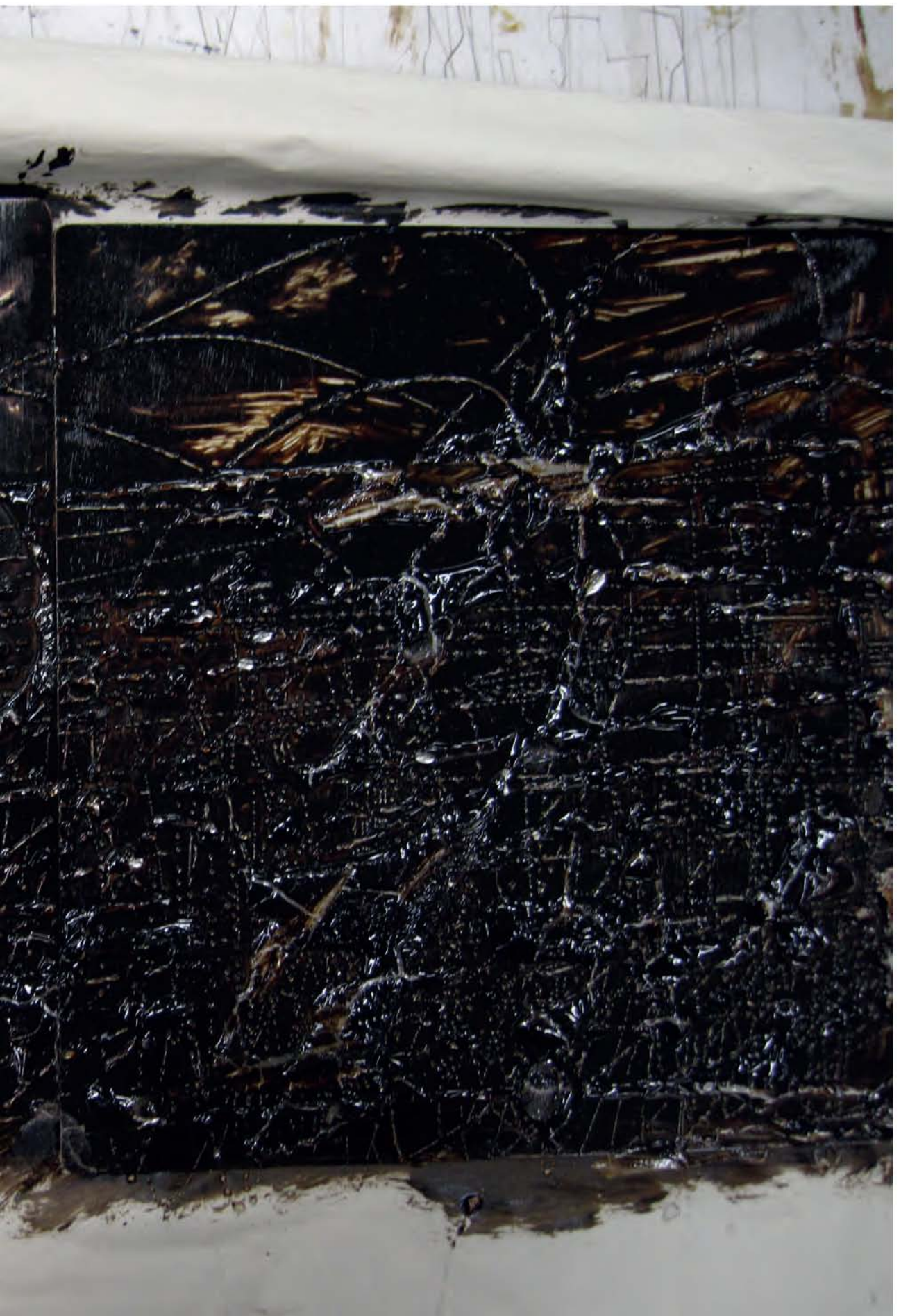
²⁰³ Aristóteles, *Op. cit.*, 422 b.

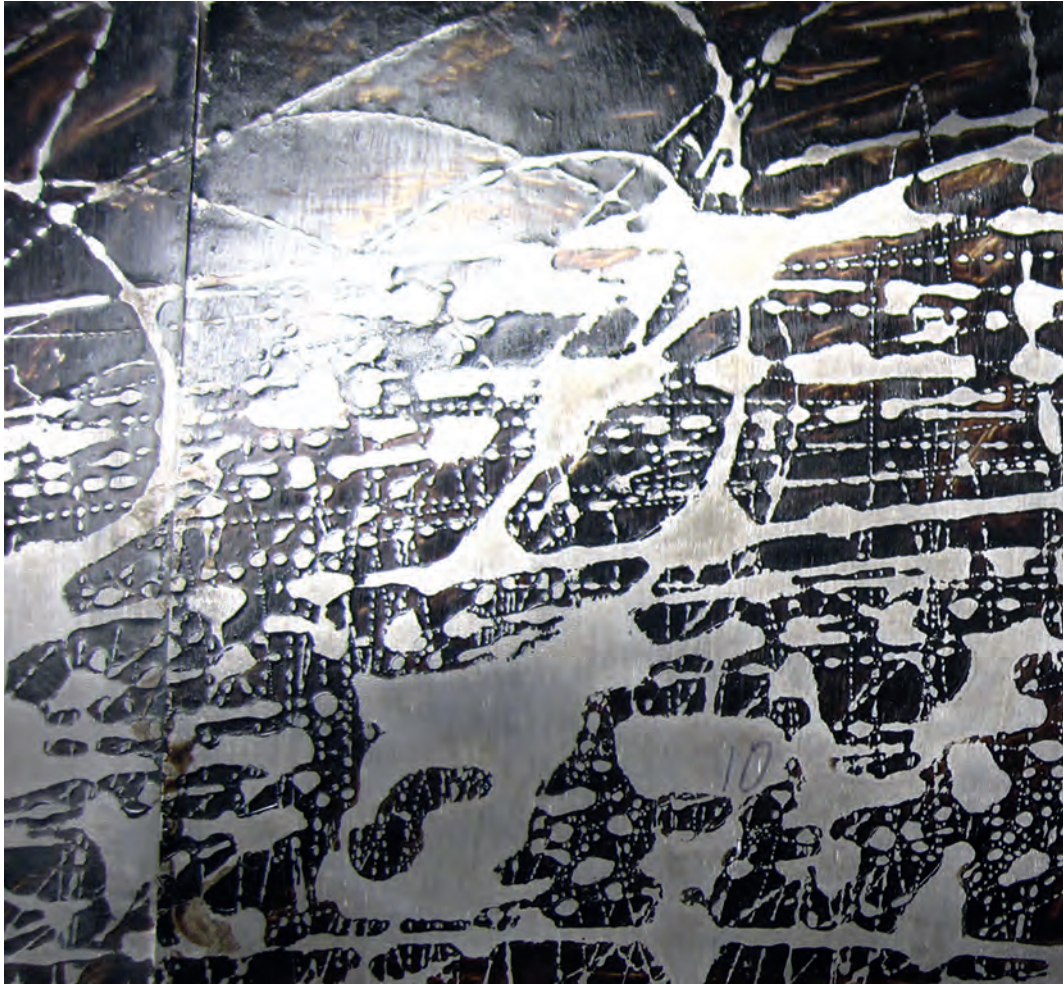












Cito las palabras del profeta Focillon, quien afirma que "se puede objetar que la forma abstracta y la forma fantástica, cuando se constriñen a necesidades básicas y quedan sujetas a éstas, al menos son libres con respecto a los modelos de la naturaleza."²⁰⁴ Porque estas formas no son esclavas de las cosas reales, su experiencia exige la contemplación que invita a la fantasía para descubrir a los fantasmas que alimentan la espiritualidad de la materia, ese ser invisible que desciende a las cosas reales confiriéndoles su forma.

²⁰⁴ Focillon, *Op. cit.*, p. 20.



Por eso no olvido la otra advertencia del profeta Focillon cuando decía que no confundiéramos la noción de 'forma' con la de 'imagen', como la que se programa en la virtualidad, porque en ésta se trata de la presentación de un objeto, mientras que la forma se significa a sí misma porque su sentido se encuentra en ella, puesto que está envuelta en un halo que define el espacio y evoca los fantasmas que son como "un tropel de imágenes por nacer."²⁰⁵

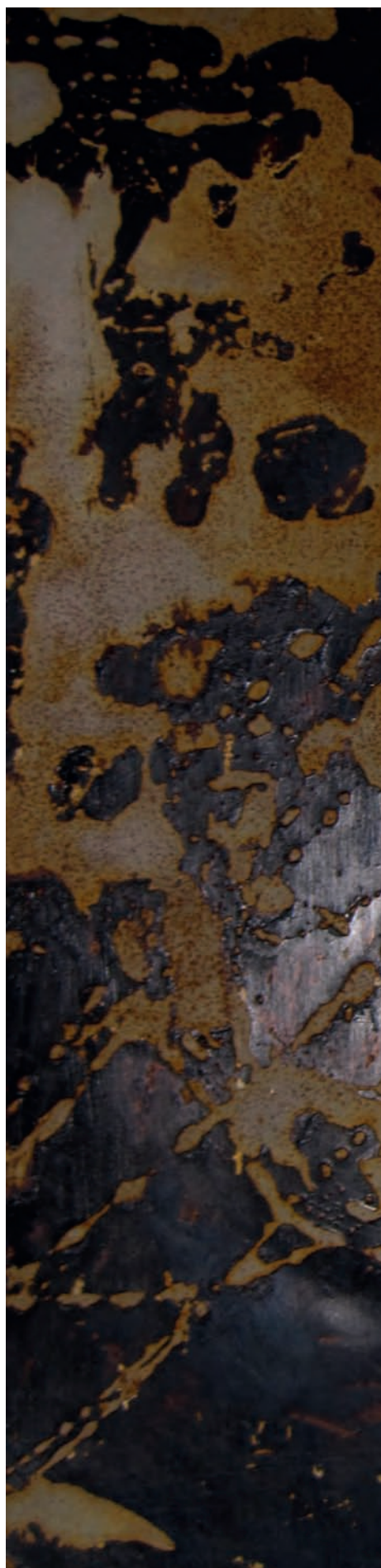
²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 14.





Conscientes de la vida, ante este milagro del universo que apareció hace 4 mil millones de años sobre la Tierra, los dos Antiguos y el Profeta Moderno tomaron el amarillo del azufre, el azul del cobre, el rojo del hierro y el negro del carbono. Y a la manera del profeta da Vinci imprimieron el *lenguaje propiamente humano* dos veces y al revés, a la vieja usanza de los ancestros orientales.²⁰⁶

206 Para los fines de esta producción sólo se imprimieron dos series de estampas, una en policromía y otra en monocromía. En total cada serie consta de 24 estampas. Sus medidas son 24X22 cm. y están impresas sobre papel algodón guarro blanco de 340 grs.







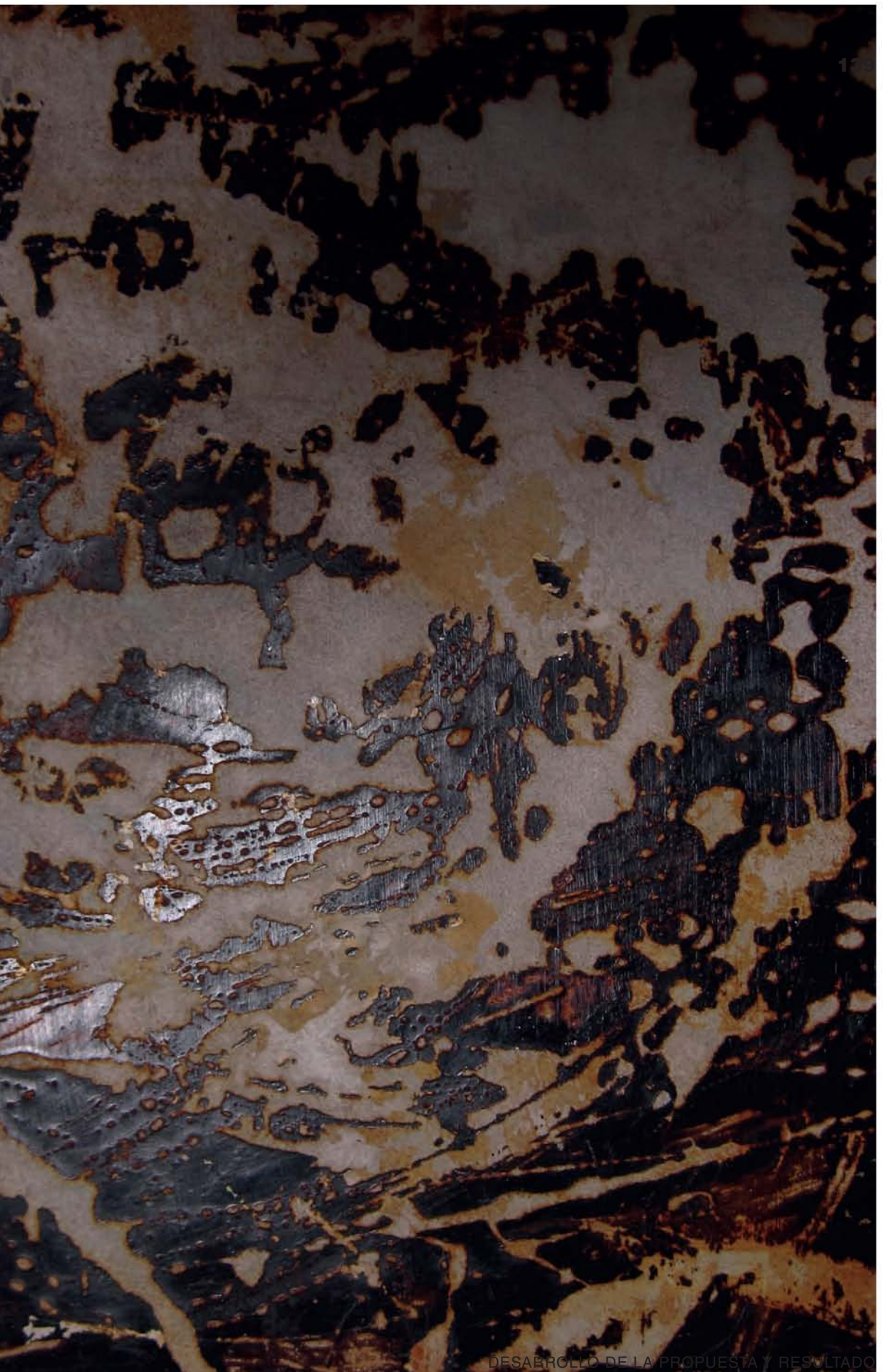


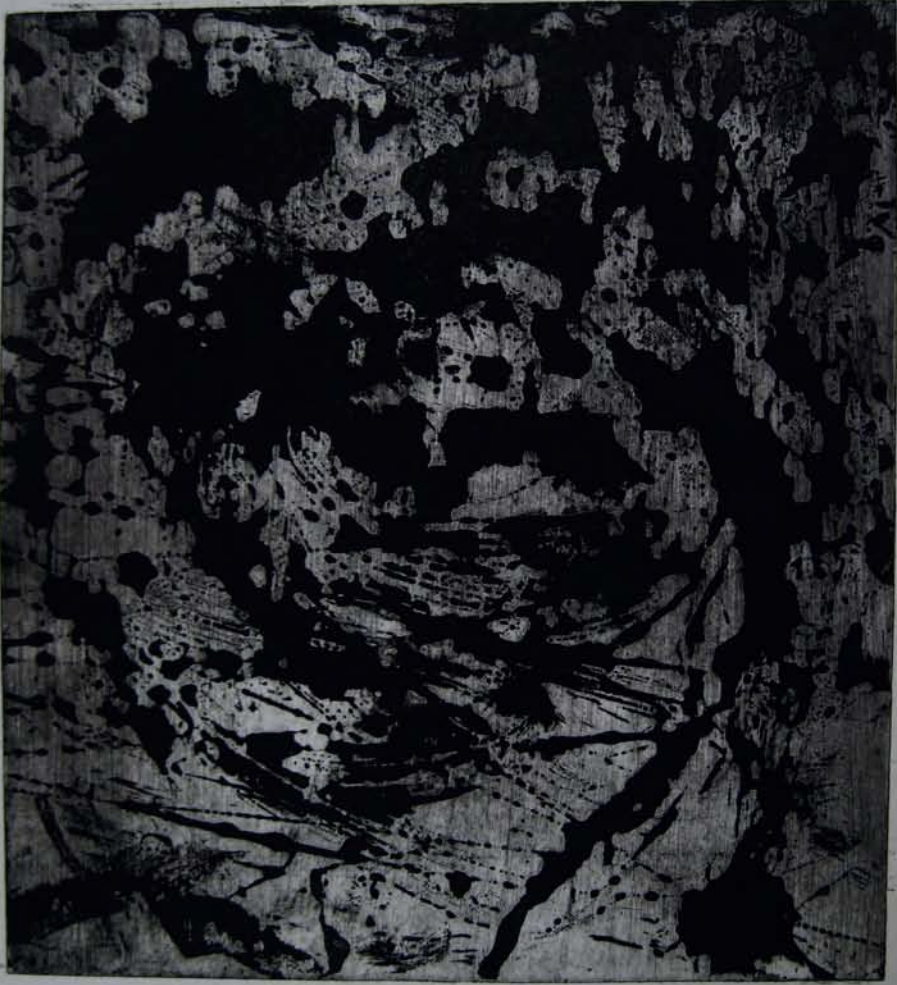
Recuerdo que el profeta Cassou explicaba que lo importante no es saber si al término de la experiencia las formas abstractas no se relacionan directamente con la realidad, ya que ésta, de alguna manera se encuentra presente, aunque a veces oculta en toda operación creadora. Pues las improntas siempre contendrán una parte de la realidad que despiertan por lo menos una emoción.²⁰⁷

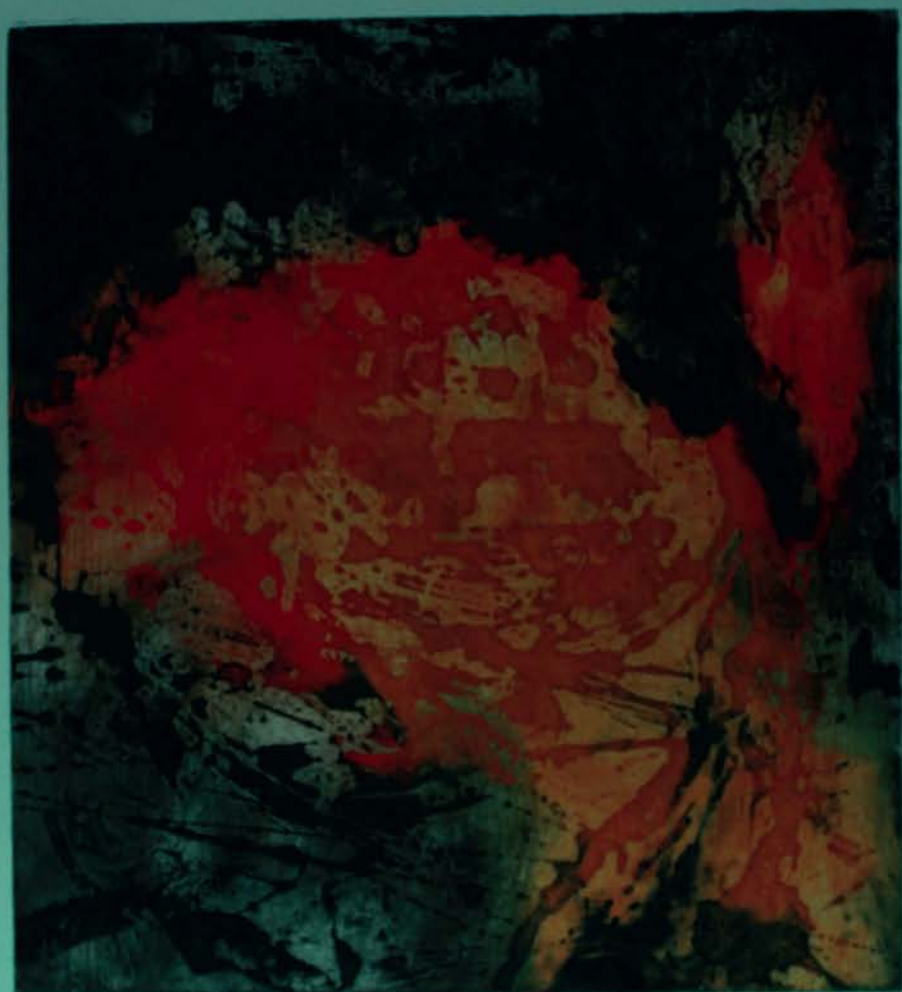
Aunque *Ellos* insisten en ver en estas imágenes un retorno a la mentalidad infantil o primitiva, su opinión no es más que una alabanza a los valores estéticos e imitativos de la virtualidad, a la que por antonomasia atribuyen el gusto por la excelencia y el progreso.

207 Jean Cassou, *Situación del arte moderno*, p. 66.









Empero, estas formas abstractas y orgánicas contienen tal riqueza espiritual que no señalan una regresión sino una prueba de la necesidad constante de intuición, percepción y fantasía.

Además son libres, porque no representan las apariencias de la realidad, y por lo tanto, existen “porque sí” y no porque “tengan que”, pues no necesitan causa para justificar su “razón de ser”. Tal como asegura el soldado Schaeffer cuando escribe:

Una representación que no se corresponde con objeto real alguno puede ser un elemento indispensable en las operaciones mentales que, a su vez, se relacionan con objetos reales, sin que por otro lado esta representación imaginaria contamine «ontológicamente» el proceso de representación en el que interviene [...] Lo imaginario no sólo no nos impide llegar a lo real sino que es una condición indispensable para alcanzarlo.²⁰⁸

Porque siempre y de alguna manera, la realidad mora en el espíritu que la contempla.

208 Schaeffer, *Op. cit.*, pp. 82-83.









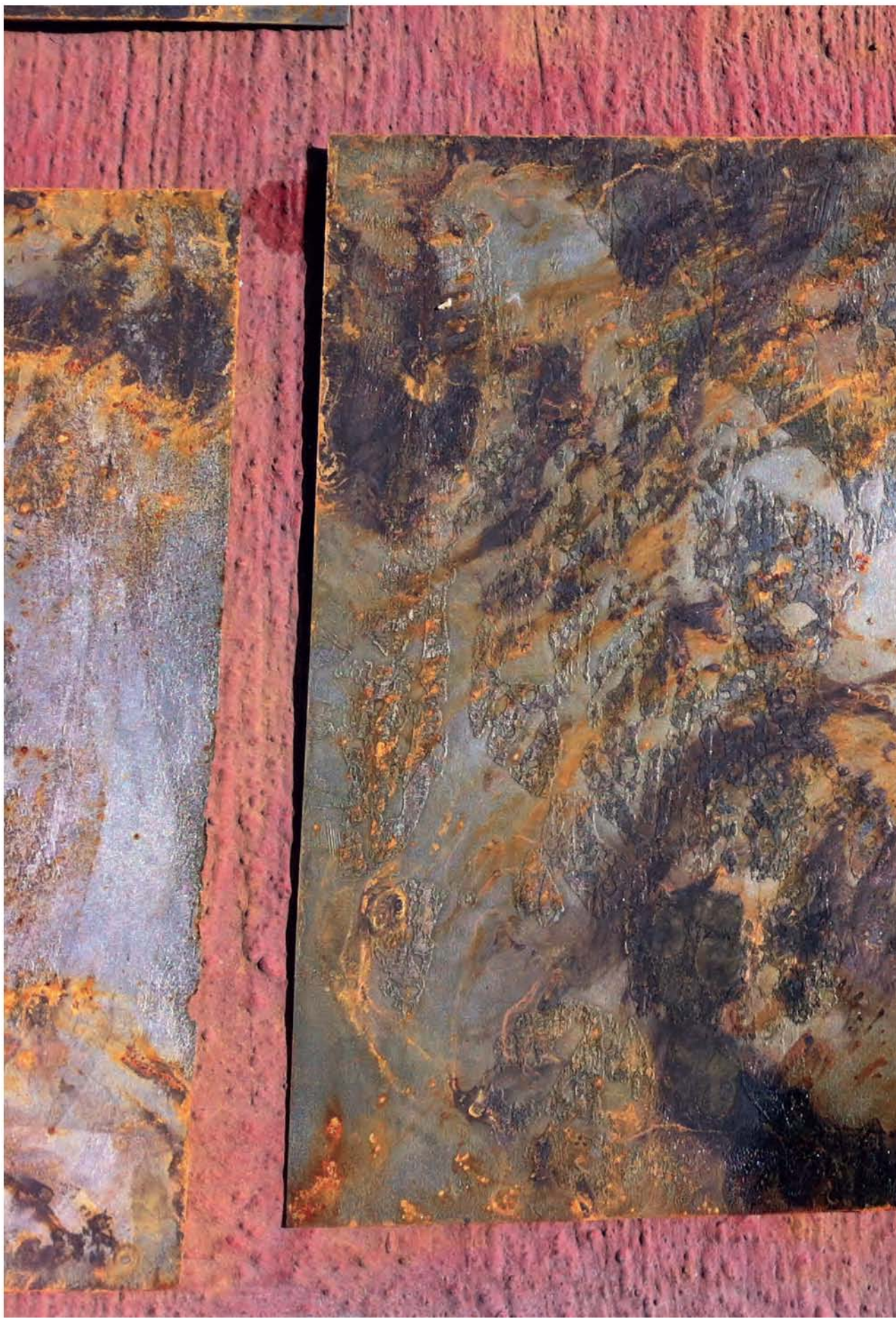
Como una forma de restablecer el tiempo, las placas fueron bendecidas por la Naturaleza. Y en representación del homo sapiens, las dividieron en cuerpo y espíritu. Cada una conserva su identidad, pero se unifican en cuanto se conjugan con el pensamiento y el sentimiento humano.

Y con la intención de que el ser humano recuperara su voluntad, en conjunto, las placas y sus improntas integran las páginas de un libro alternativo, y son las causas y los efectos del universo, que se encarnan como la apariencia y la esencia, como la forma y la materia, como el cuerpo y el espíritu, como la vida y la muerte. Lo llamaron Thelema, o de la voluntad.²⁰⁹



²⁰⁹ Se dice que la palabra *thelema* proviene de *zélema*; que significa voluntad, que a su vez proviene del griego *zelo*, que significa querer, desear, propósito. En el siglo XVI, François Rabelais usó el término *Théleme* (que es la forma francesa de la palabra) para referirse a una abadía en su obra *Gargantúa y Pantagruel*. Al final del primer libro, en el pasaje “De cómo tenían regulada su vida los thelemitas su manera de vivir”, dice lo siguiente: “Toda su vida se regía, no por leyes, estatutos o reglas, sino según su querer y libre arbitrio.” Y más adelante: “Porque las gentes libres, bien nacidas, bien instruidas, rodeadas de buenas compañías, tienen por naturaleza un instinto y un acicate que las impulsa a seguir acciones virtuosas y las aparta del vicio, instinto al que ellos llaman honor.” (ver François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, p. 68)

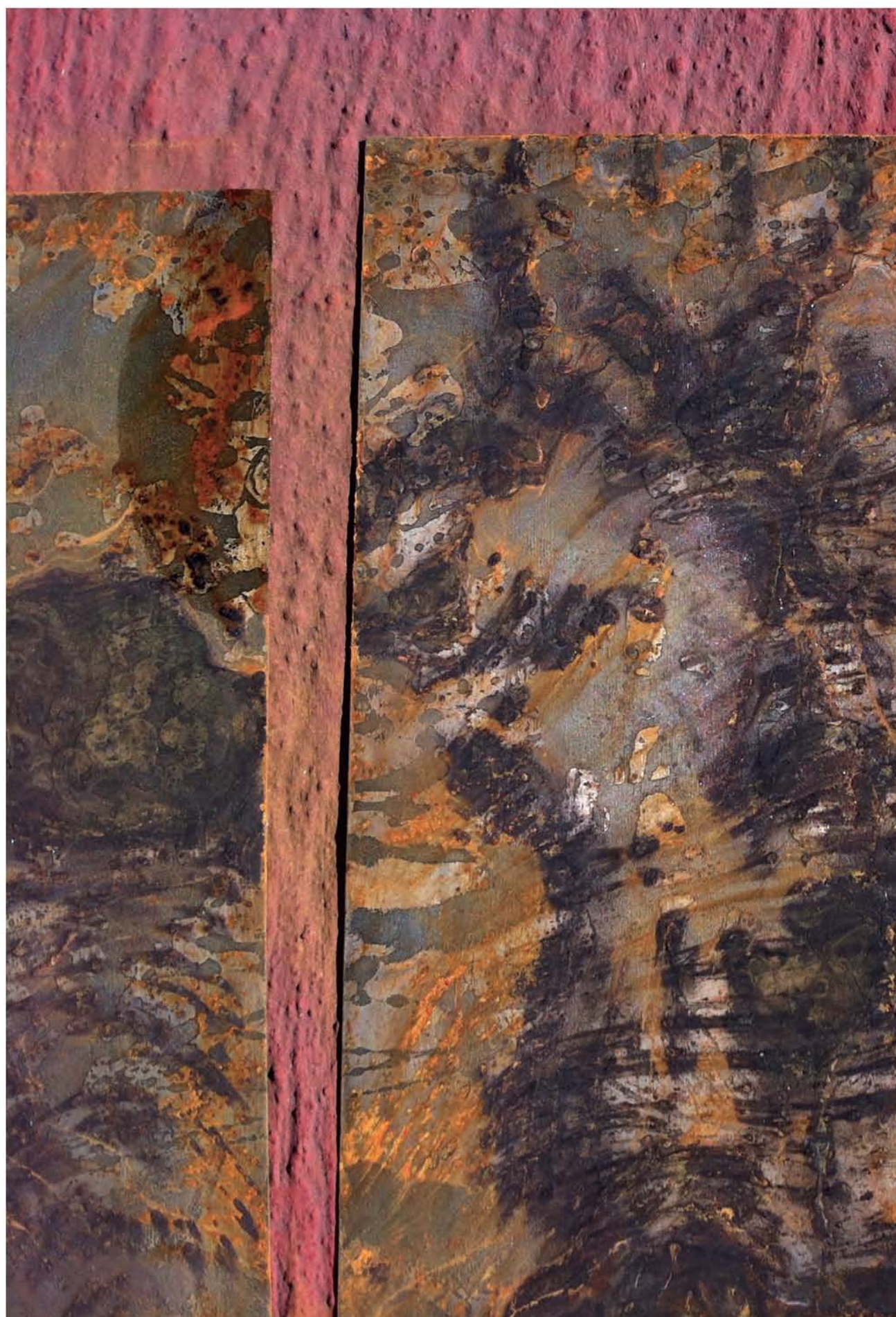














El artista aspira a ponerse en contacto con su concepto intuitivo de los dioses, pero, para crear su obra, no puede permanecer en ese tentador reino incorpóreo. Debe regresar al mundo material para hacer su trabajo. Es responsabilidad del artista equilibrar la comunicación mística y el esfuerzo de la creación.

Patti Smith
Éramos unos niños



**EL
ENSAMBLE
DE
THELEMA**

3.3

Me formaron para encontrar y descifrar el Thelema, según la computadora la posibilidad era de 0.0017, pero confiado en mi intuición lo hallé en la biblioteca oculta de una oscura iglesia en el Viejo Continente.

Tengo dificultad para expresar mis emociones, pero al ver por primera vez las apariencias de este misterioso libro sentí que en sus páginas estaba contenida la voluntad del universo. Evocando mis juegos infantiles me di a la tarea de relacionar sus simultaneidades espaciales con las sucesiones temporales. Recordé que el espíritu es indisociable del cuerpo y que cada uno de nosotros es la suma de su experiencia en una multiplicidad de partes, fragmentos y conexiones. Logré unir su lenguaje visual asociando los fragmentos de trazos psíquicos y orgánicos, como si fueran un rompecabezas sensible e inteligible.

Descubrí que cada una de sus páginas es individual y en conjunto generan un diálogo entre sí mismas, estas formas me atrajeron por la manera en que se integran, desbordando mi fantasía en una secuencia multiforme de representaciones que se alargaban y ensanchaban inextricablemente.

Al contemplar sus páginas presencié cómo se liberaron los fantasmas de sus misteriosas apariencias, se transfirieron, se intercambiaron y se devoraron unos a otros en una deslumbrante sucesión de metamorfosis. Los fantasmas ocultos en las formas de Thelema se atrajeron mutuamente por afinidades extrañas y se combinaron hasta engendrar monstruos. “Tal es la vida de las formas, la vida autónoma, la vida metafísica de las formas, la metamorfosis.”²¹⁰ Recuerdo que escribió el profeta Cassou, porque al entregarme a la contemplación de estos trazos y manchas capté intuitivamente su esencia, en cuanto percibí su materia y su forma como un sentimiento voluntario.

²¹⁰ Cassou, *Op. cit.*, p. 51.









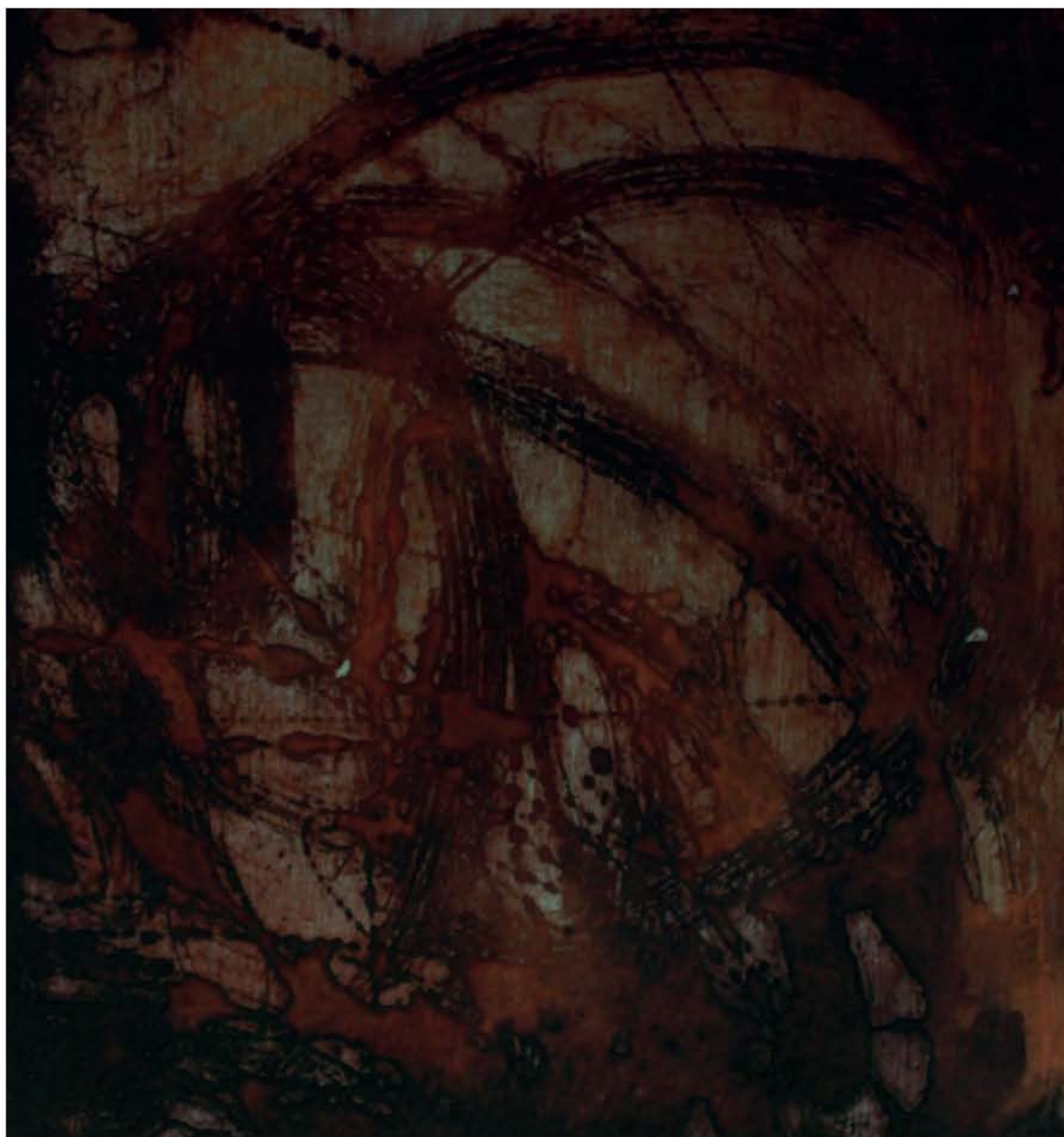
Como un instrumento fantástico del lenguaje, Thelema me invitó a crear mis propias ilusiones, entremezclando lo irreal, lo desconocido y lo invisible que se fundieron con las relaciones de la realidad que percibía. Esta ambigüedad me impresionó como una animación interna que no determinó mi visión de las formas representadas, sino que me sugirió cierta voluntad en ellas y un contacto más íntimo con la realidad que me circundaba.

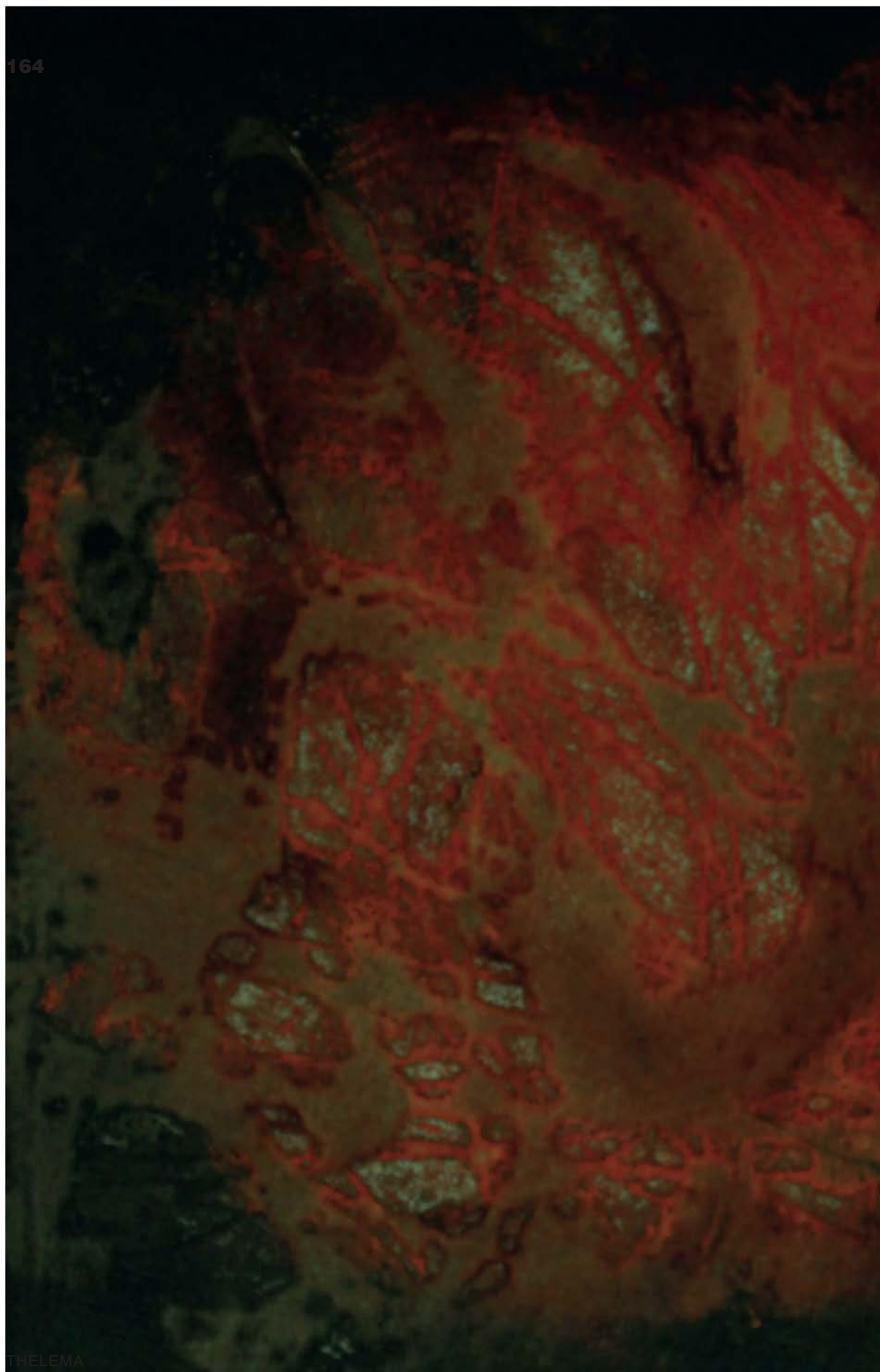
En verdad, sentí que tenía una comunicación ideal con mi espíritu, de sus páginas surgió una compleja constelación de formas que no se dejaron ver fácilmente, pero me abrieron las puertas que nos separan de la realidad en una multiplicidad de relaciones espacio-temporales. El sueño de mi vigilia me estremeció y entonces comprendí que sólo mi voluntad me proporcionaría este viaje fantástico.

Confiado a mi voluntad entrelacé sus relaciones despojando de mi conciencia las impurezas que había sufrido durante los años de formación, sentí que mi deber era restablecer el orden espiritual que se había perdido en esta era nueva de simulación virtual. Un sentimiento me llevó a otro cuando comprendí que Thelema era la solución para descubrir los fantasmas que ayudarían a contemplar la esencia de esta realidad nueva.

Al contemplar las páginas sus fragmentos se cuajaron en mi intuición. Tuve una comunicación ideal conmigo mismo que se configuró como aquellas creencias que sostienen nuestra existencia. Sentí que con Thelema sus creadores dedicaron un esfuerzo sensible e inteligible en cuanto quisieron recuperar todo el engranaje de la triada divina conformada por la voluntad, la contemplación y la fantasía en que está inserto el goce estético. Thelema ofreció sus fantasmas a mi voluntad hasta lograr la compenetración recíproca con mi identidad esencial, afirmándola en cuanto nos impregnamos el uno del otro. Experimenté una relación voluntaria de identificación con las cosas de la realidad, me relacioné con sus fantasmas y me dejé seducir espiritualmente por ellos.

Aquellas manchas y formas que por momentos se ocultaban a mi percepción alejaron el miedo que en estados de ansiedad atormentaba mi espíritu, por algo sus creadores hicieron del arte y la poesía una unidad. Mis experiencias ulteriores me confirmaron la existencia de mi sensibilidad que durante años *Ellos* me obligaron a callar y muchos de mis compañeros ni siquiera saben que existe.

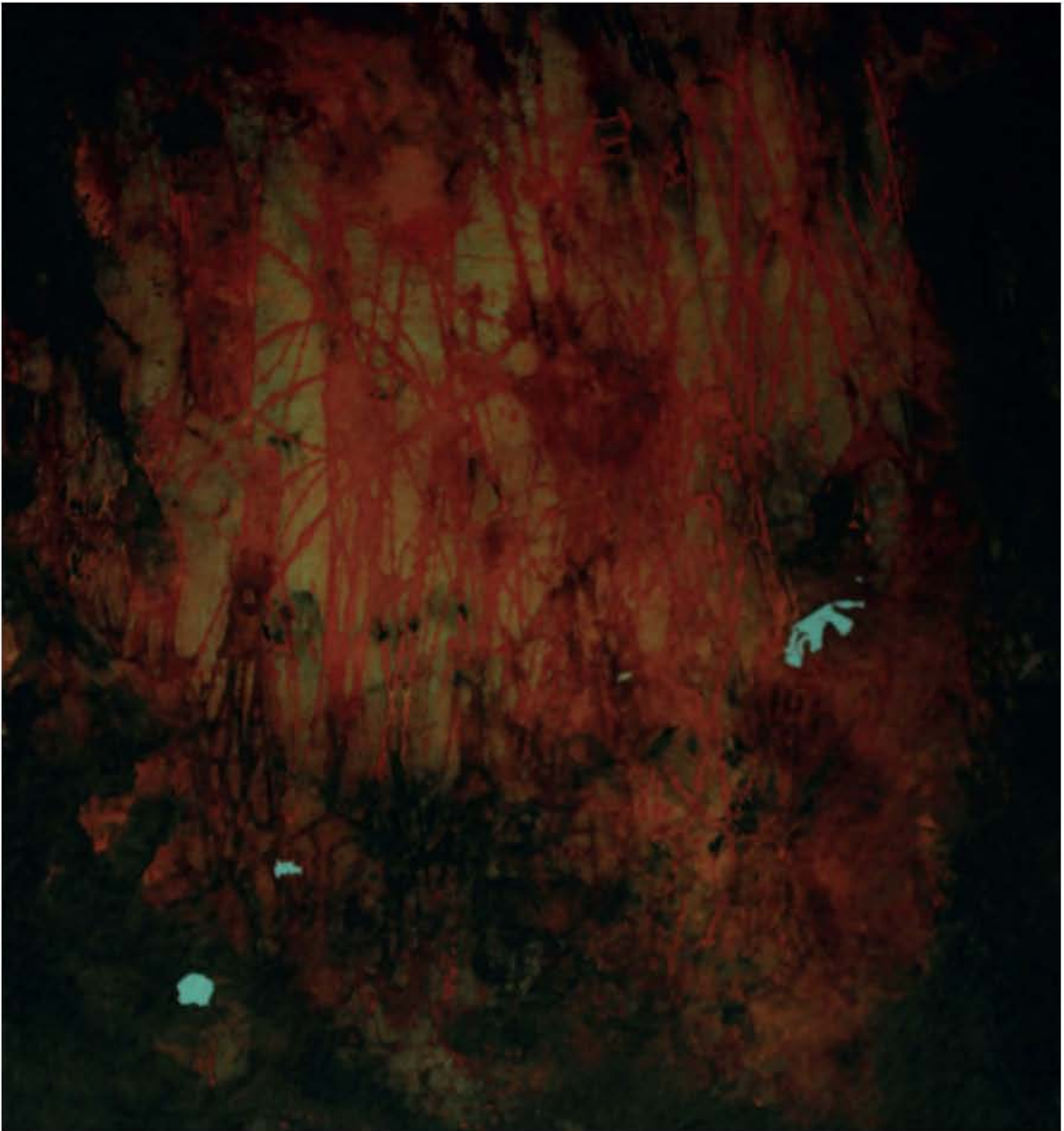




En una de sus improntas vi como si una llama devorara los malos recuerdos que atormentaban mis visiones y mis reflexiones. No más muerte ni tristeza ni inquietud, las formas de Thelema eran signos de la existencia eterna de sus creadores, y aún con la melancolía que susurraba mi espíritu no me sentía separado de ellos.

Al reflexionar sobre la existencia de los *Otros* sentí que había vivido muchas vidas en un instante del tiempo. Me es imposible describir mi experiencia pero puedo decir que era como una especie de poesía visual, que me contagiaba y hacía que me desvaneciera en una realidad donde sólo reinaba el placer.

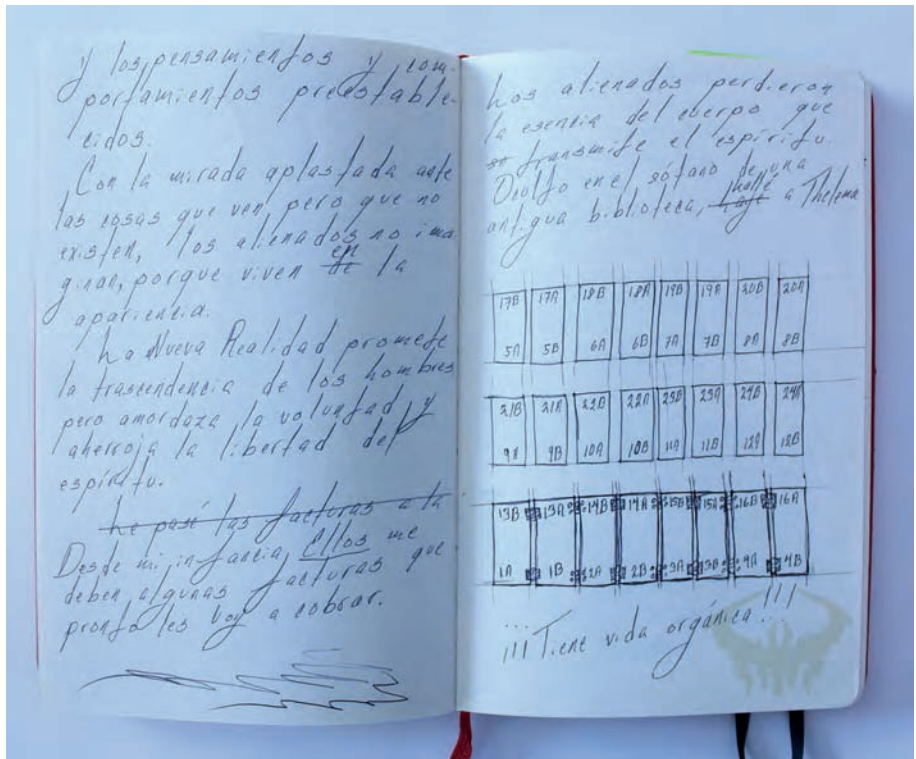
Frente a esos seres metamórficos un profundo sentimiento vino a mí y una inmensa alegría invadió mi espíritu en esta indescifrable realidad fantástica, donde formas extrañas pero maravillosas se fundían en ilusiones confusas y se perdían como fantasmas en la penumbra de mi conciencia. Quizás algún día mi fantasía pueda descubrirlos uno por uno.





Mi voluntad me decía que Thelema resguardaba un gran secreto en la materia de los Viejos Ancestros. Tomé las placas y un sobresalto me invadió cuando sentí que, como un objeto sensible e inteligible, debía ensamblarlas como representación del cuerpo y del espíritu. Porque "la carne del objeto no es la misma en la imagen y en la percepción."²¹¹

Es increíble descubrir cómo mi sensibilidad rebasa grandemente mi razón, cómo mis manos recuerdan lo que mi mente olvidó, o tal vez ni siquiera lo sabía. Puedo decir que su fantástico ensamblaje se conforma por doce placas plegables y repartidas en tres capítulos.



²¹¹ Sartre, *Lo imaginario*, p. 28.









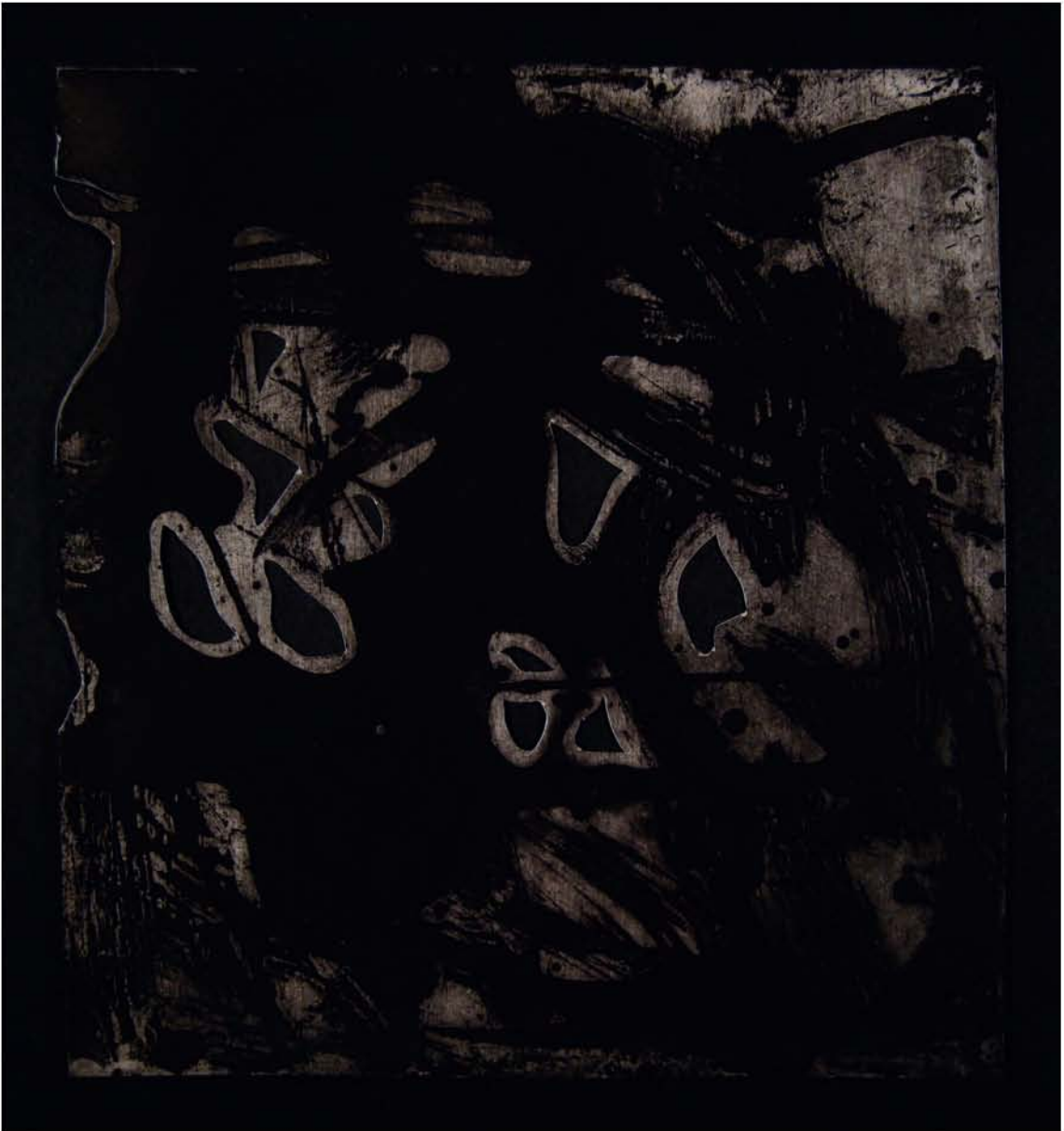
Todas esas formas influenciaron mi voluntad, pues mientras plegaba y desplegaba las placas como si fueran un acordeón sensible e inteligible, me pareció que aquella columna de materia había restablecido el tiempo perdido, como una escultura que en esencia contenía la vida y la muerte. Atribuí un sentido místico a sus configuraciones en cuanto sentí que representaban la voluntad del universo.

Mientras ajustaba las incisiones que coincidían entre sí, recordé que somos uno con el universo de formas abstractas, orgánicas y de redes estructurales tridimensionales. Conforme fui ensamblando las placas de este artefacto hice un viaje fantástico entre sus formas que rebasaron las fronteras de la realidad de la carne y la del espíritu.

Y debido a la forma y estructura de su materia, que a mi vista semejava una columna vertebral, mi sorpresa fue mayor cuando descubrí que las improntas de Thelema habían adquirido un aspecto extraño.











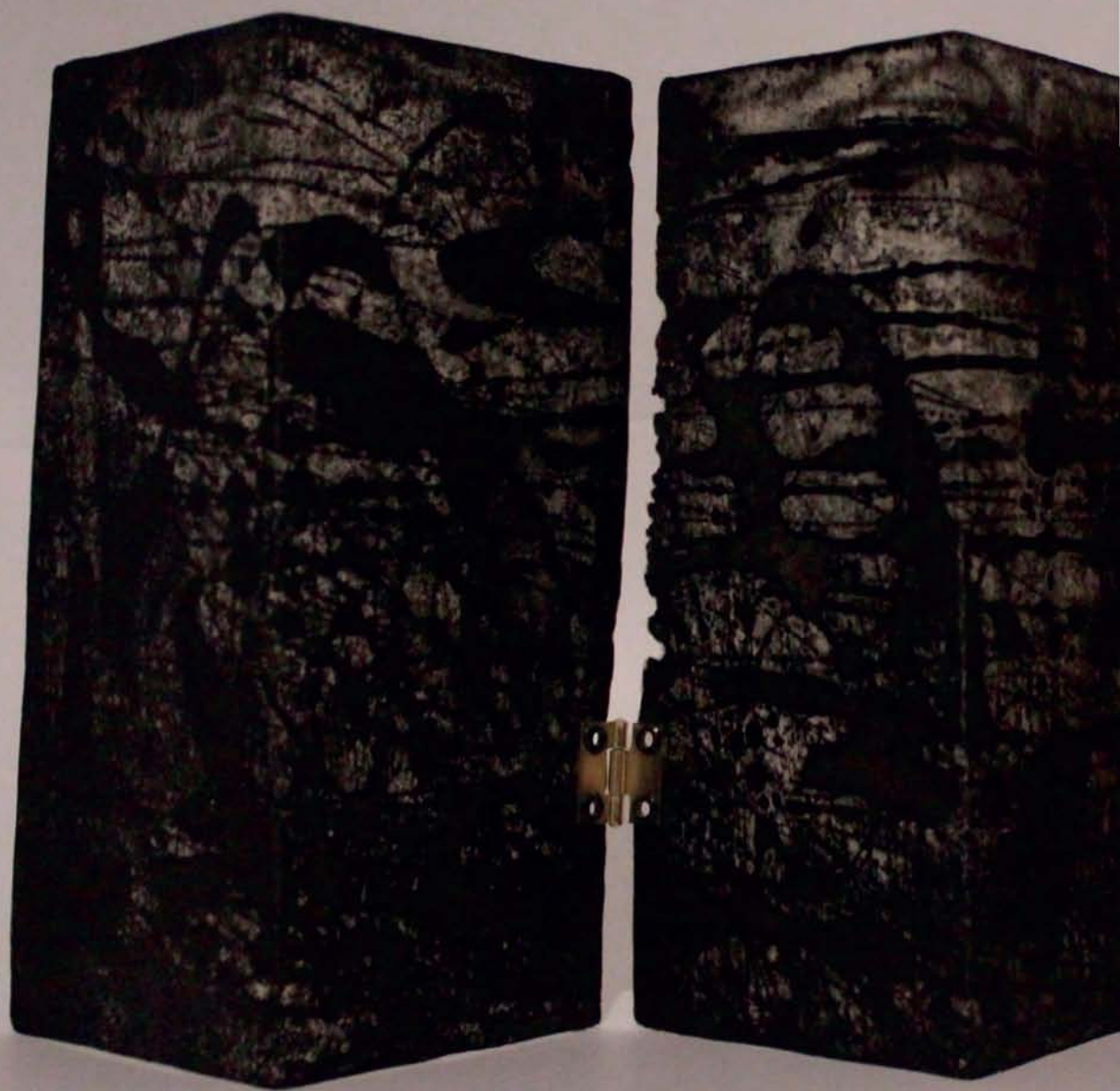










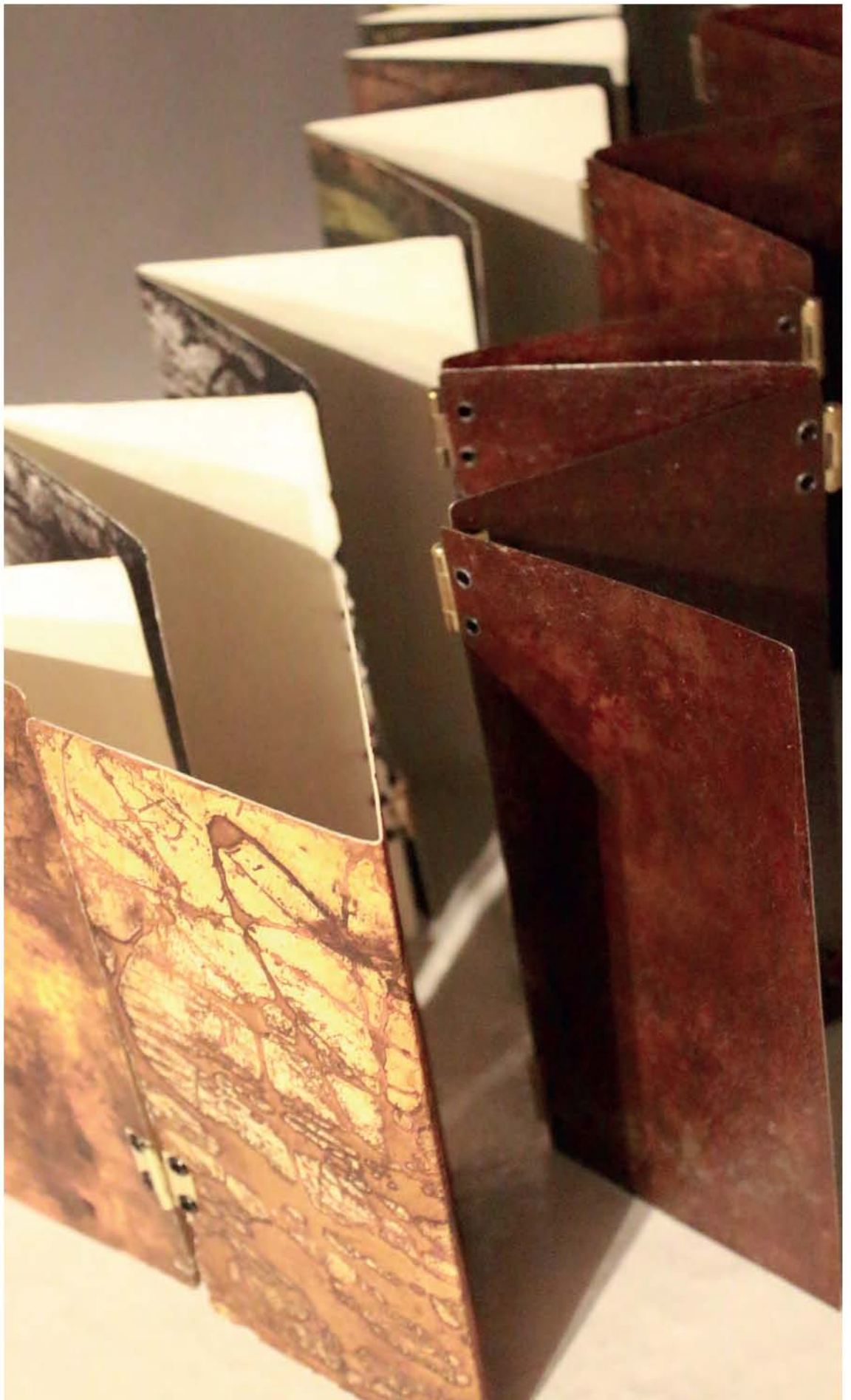




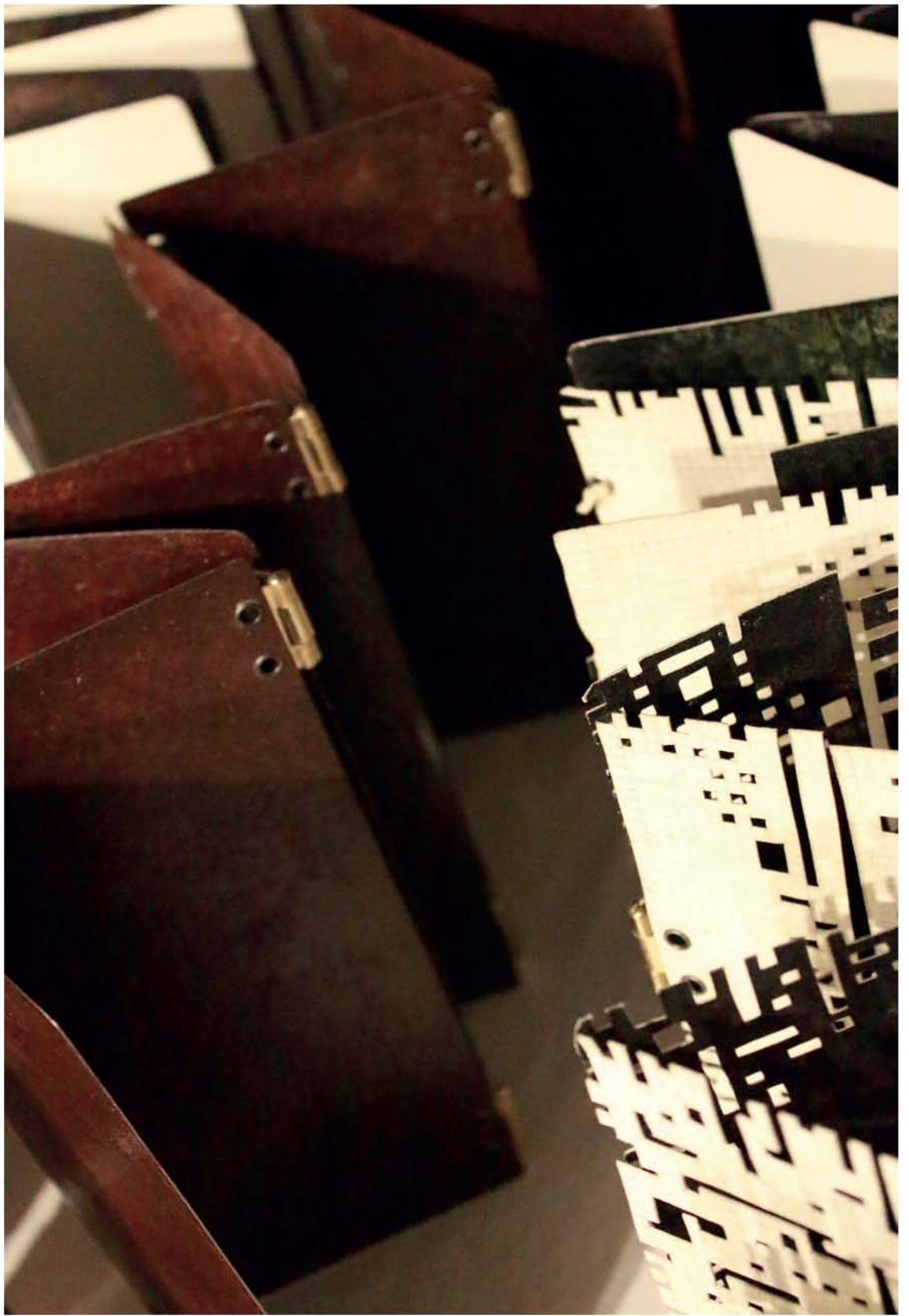
Intuí que paralelas a sus placas avanzaban en fila y en sentido contrario dos apéndices también plegables, como si fueran las entrañas de un intrincado organismo. Sus planos superpuestos desataron en mí un proceso neurobiológico predominantemente fantástico.

Absorto en mis contemplaciones, Thelema adquirió un aspecto en el que sus colores iban y venían, sentí que mis ojos me engañaban cuando con mis manos comprobé que sus fantasmas me recordaban esas derruidas construcciones de hace siglos.













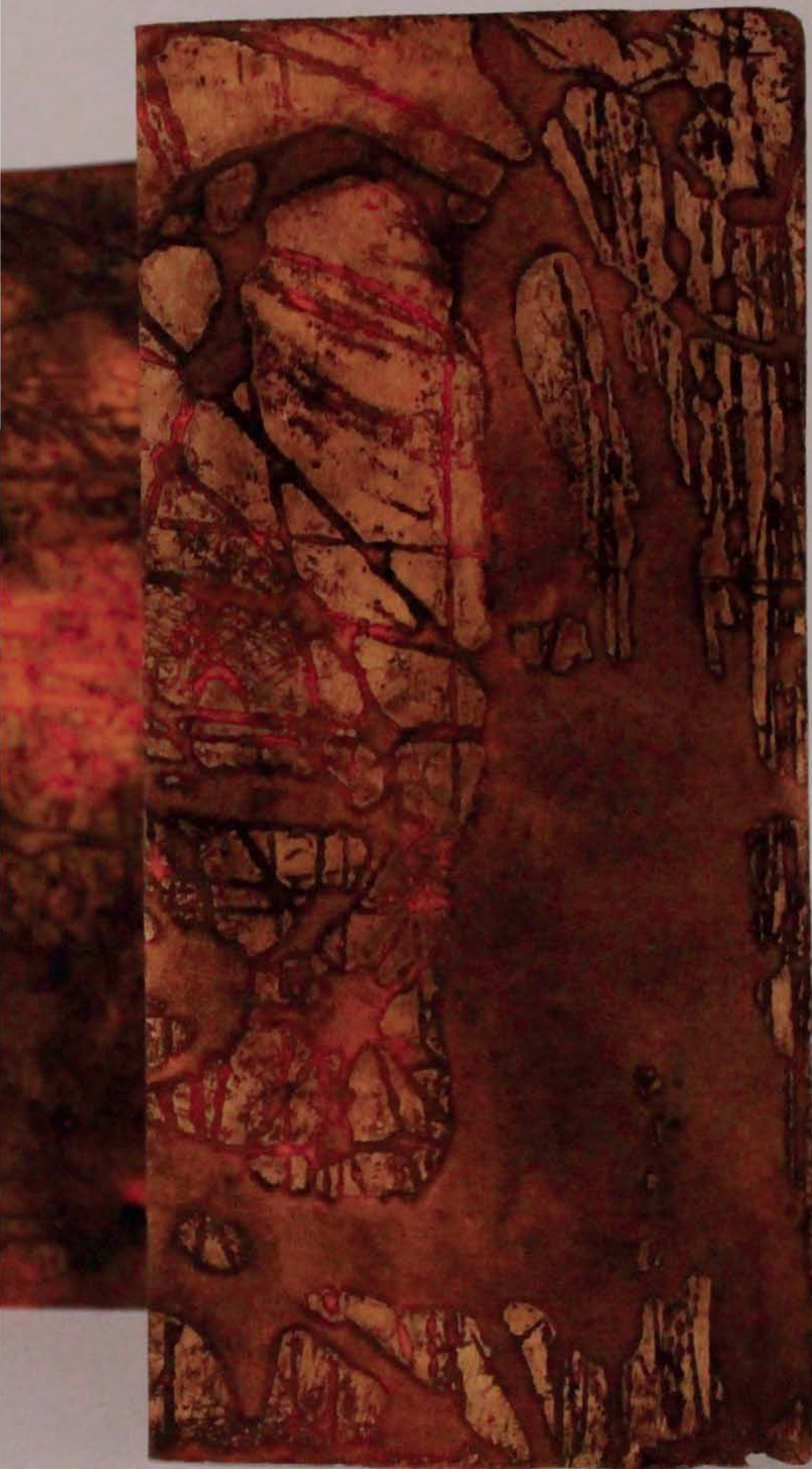








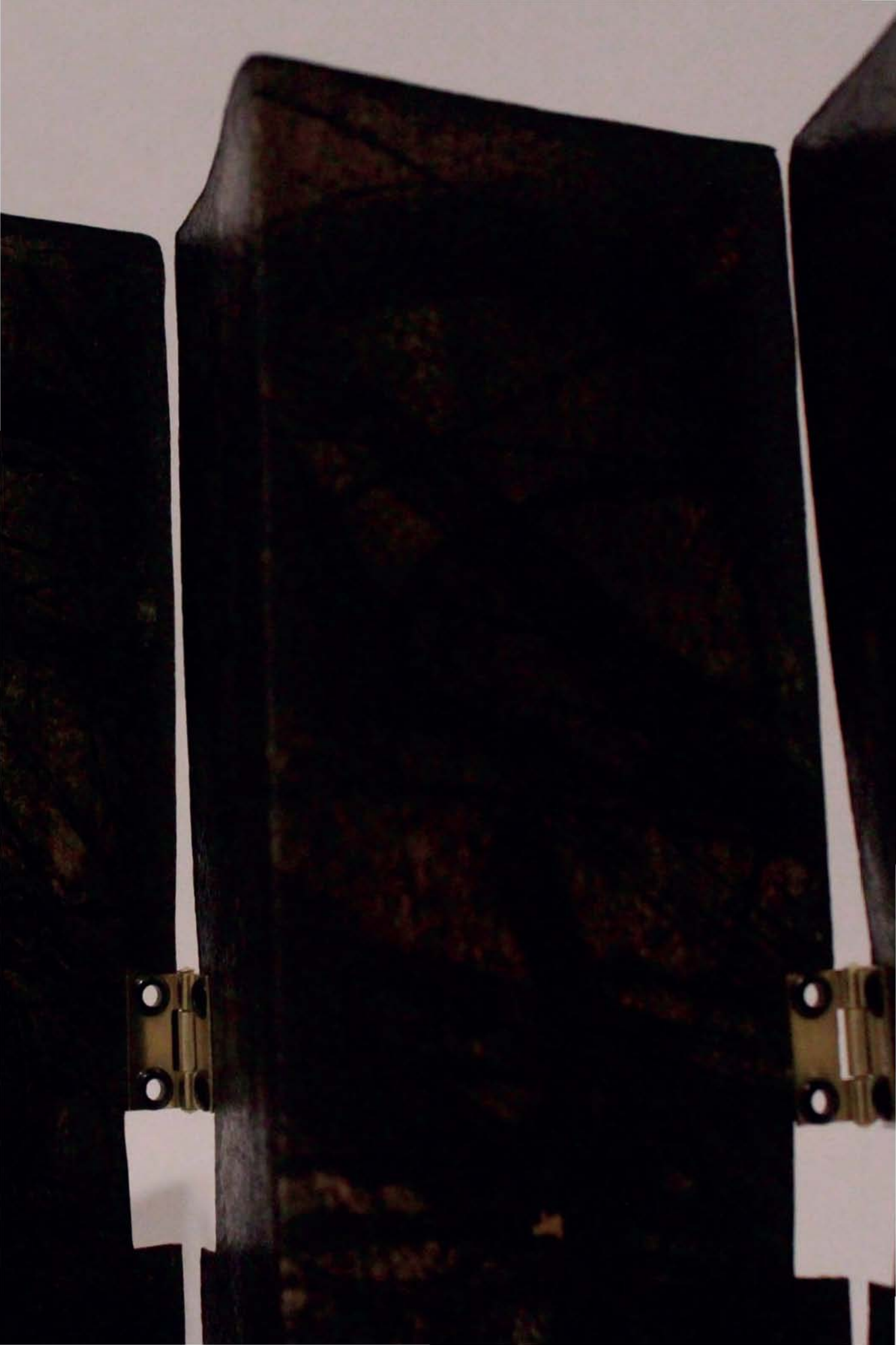
















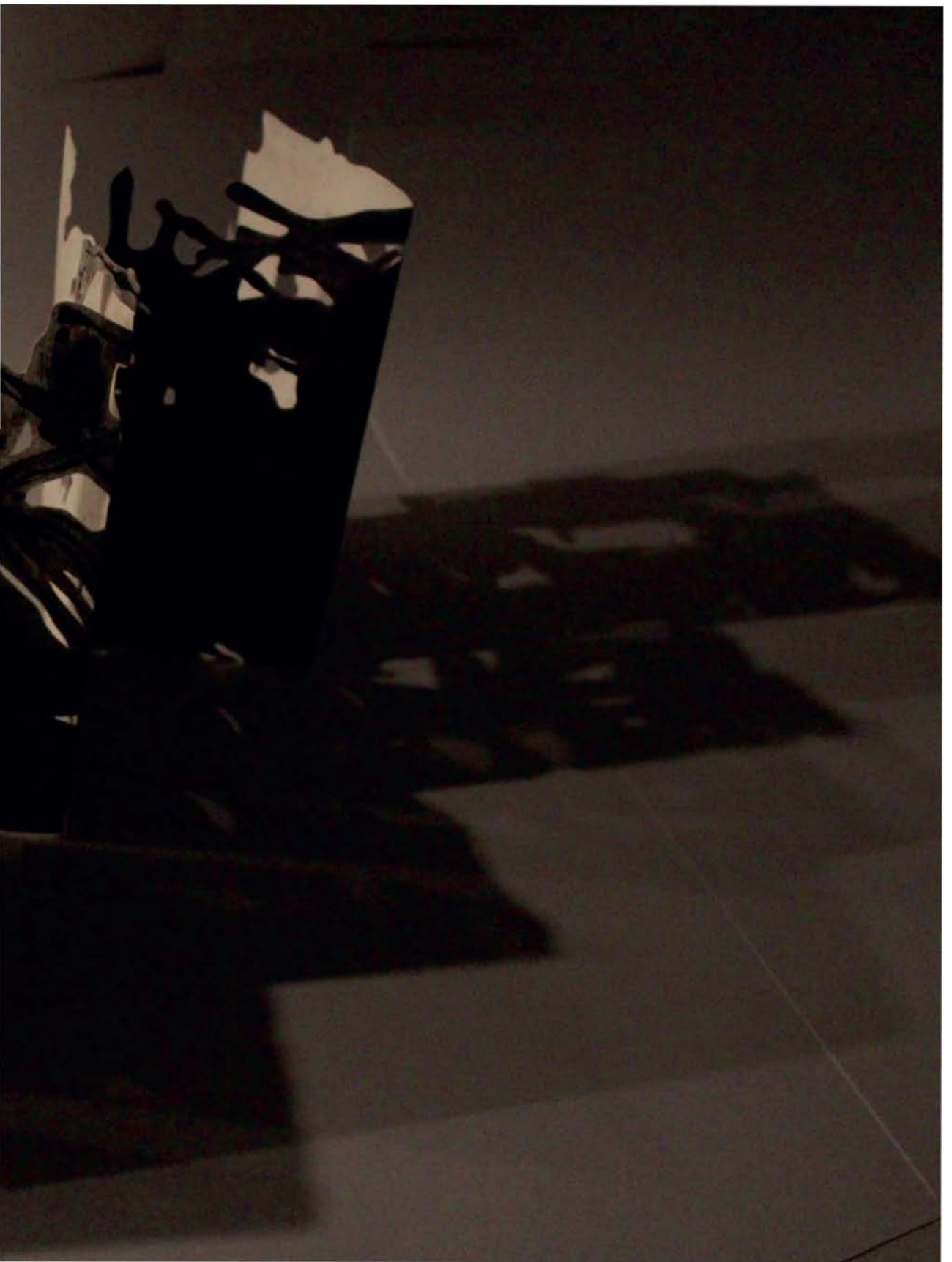
La noche me cayó encima. En la oscuridad todo se volvió más extraño y hermoso. En apariencia parecía el de unas excavaciones orgánicas, como surcadas formas por donde se filtraban increíbles juegos de luces y sombras. Con mis propias manos comprobé que sus entes visuales ahora eran tangibles, literalmente podía atravesar sus páginas con mis dedos. No conforme con ello y aún cuando sus cálidos colores primitivos se habían desvanecido, comprobé que su extraño aspecto aparecía y desaparecía a mi vista según el ángulo de mi perspectiva, eran como familias primitivas que conformaban el universo de los sentidos y de la inteligencia.











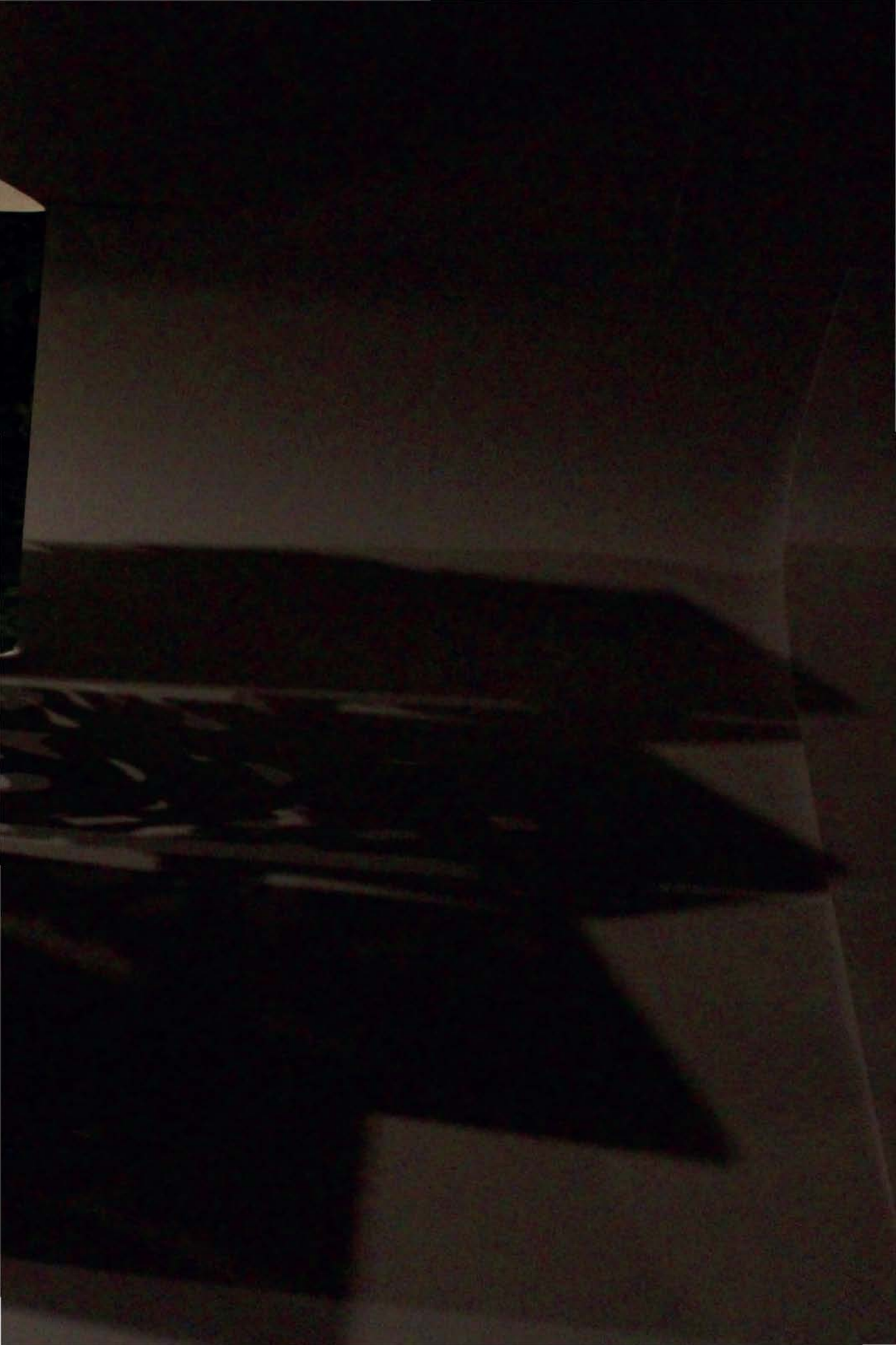




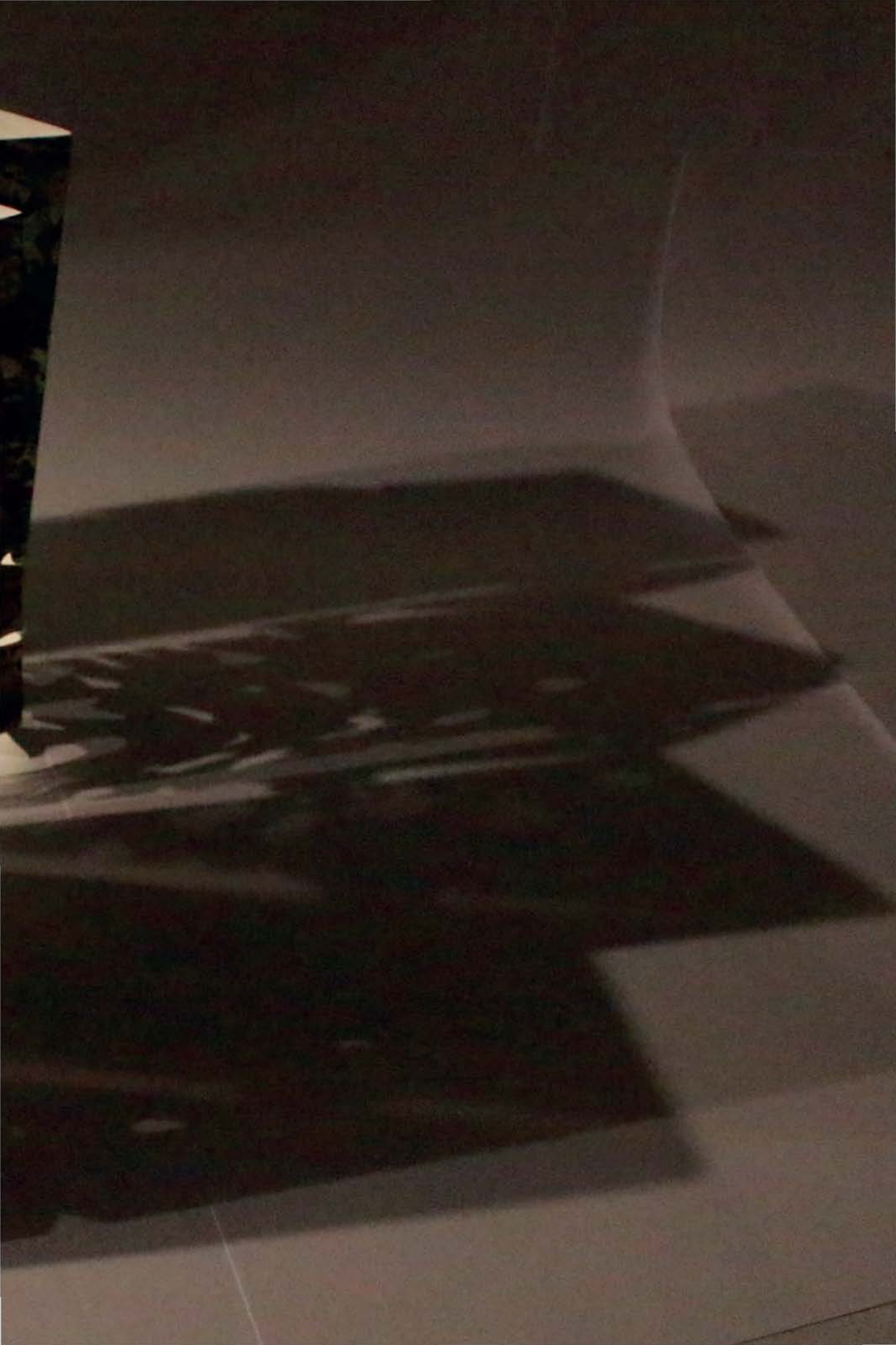












En este festín convidado se anudaban los fantasmas de mi espíritu con los fenómenos de luces y sombras que se filtraban por las ranuras del olvido y devoraban las reliquias de la muerte, se desvanecían entre las intersecciones que se anidaban con las improntas plegadas de Thelema. En este aturdimiento de mi conciencia evoqué sensaciones tardías, que con certeza añoro toda vez que en el futuro sean menos funestas con la comunicación ideal de mi espíritu.

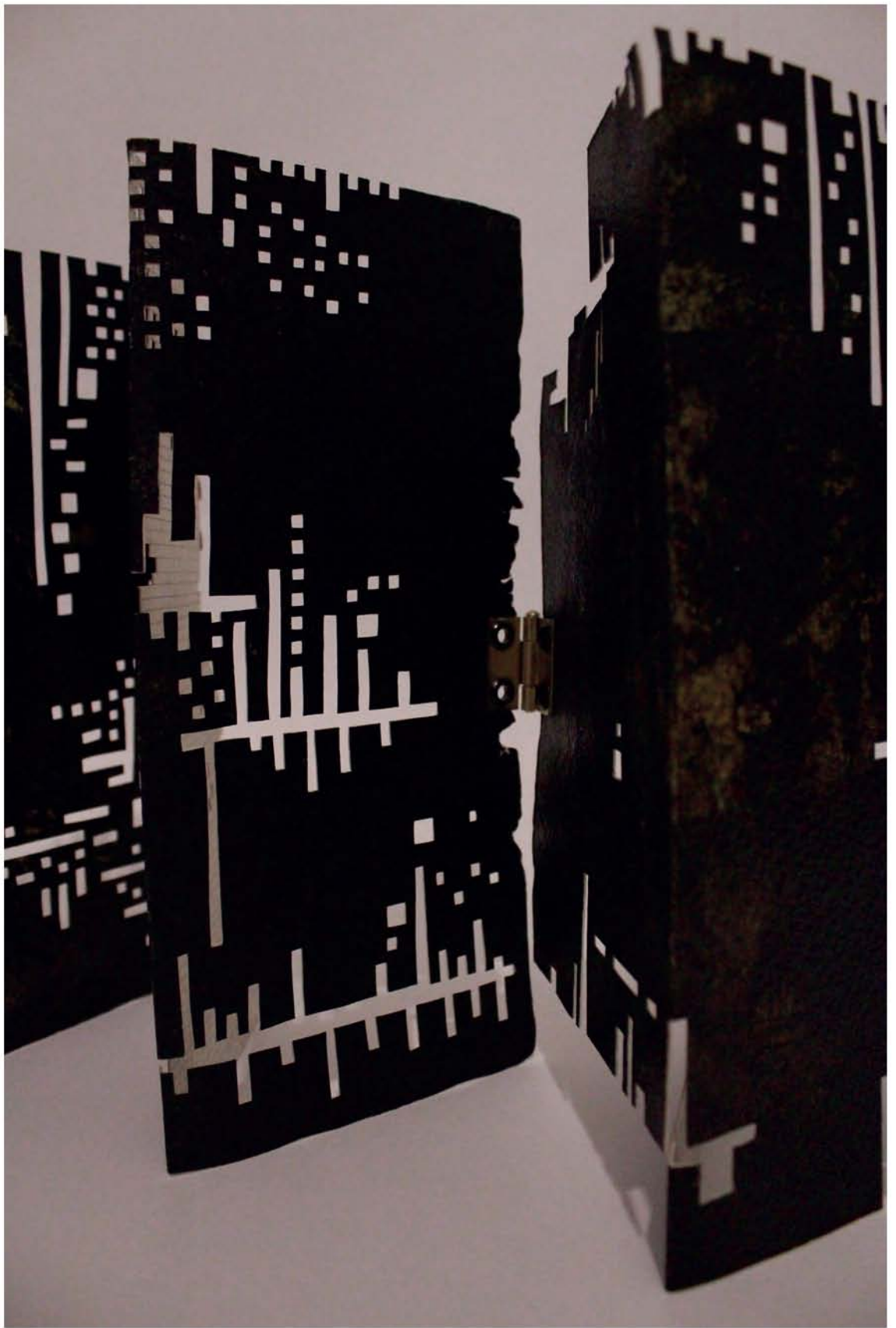
Lo que me llevó a recordar cómo el pueblo hebreo vivió bajo el yugo de los faraones egipcios. Creí sentarme al lado de Moisés, y al instante evoqué la imagen de aquella escultura del profeta Buonarroti, que veía en mis plácidos años de formación. Con su imponente tamaño, recuerdo el día en que me animé a introducir mi mano entre las hendiduras que representan los pliegues de su túnica, todavía guardo en mi memoria las sensaciones que resguardaron mi sueño aquella noche.

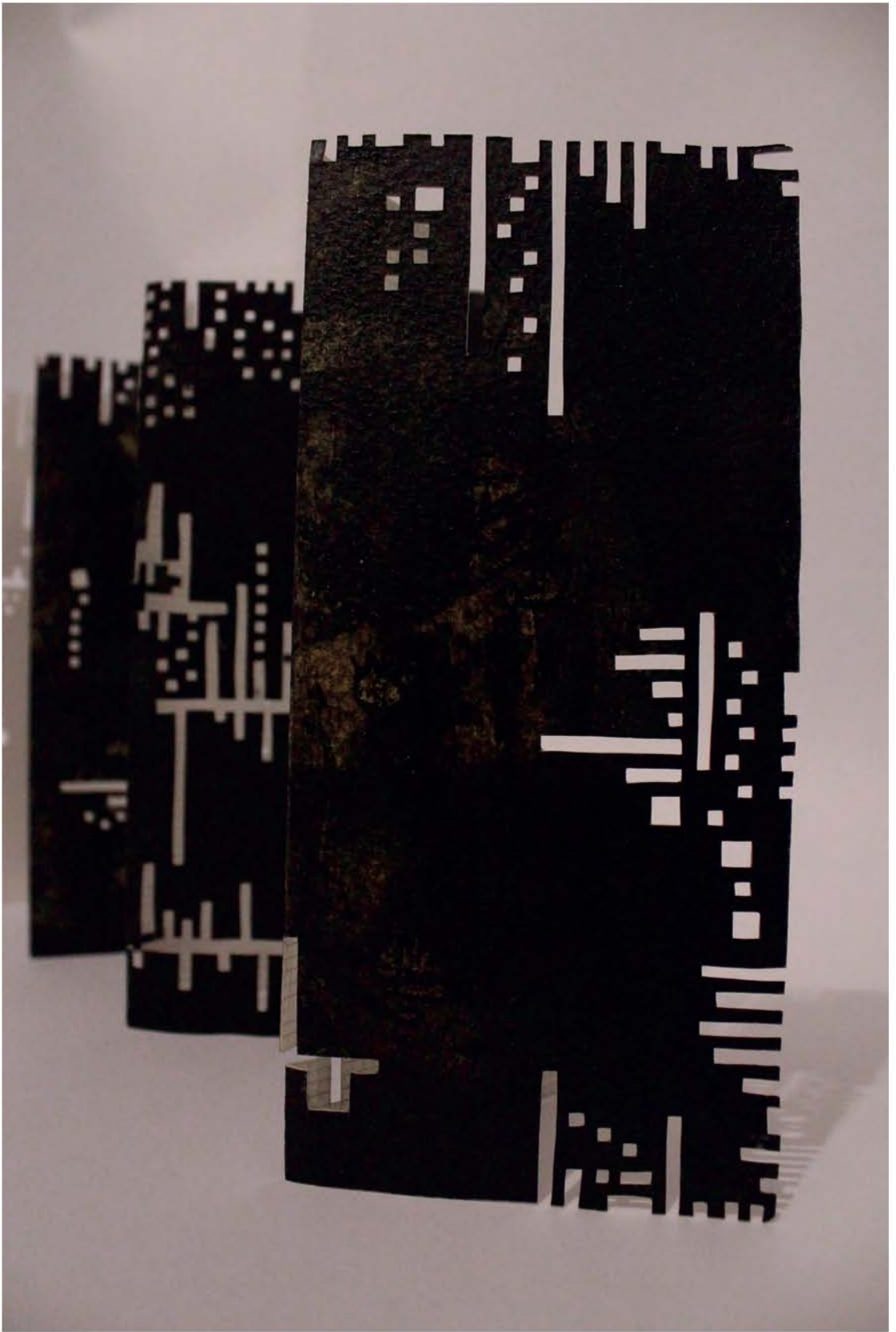
Conforme fui ensamblando el Thelema encontré también los restos de mis desventuras, los diversos residuos confusos de varios aspectos de mi vida. Pero sobre todo creo haber recuperado aquella inocencia perdida en la infancia. Pues he revalorado la voluntad que se encuentra en el oficio y el arte de las manos.

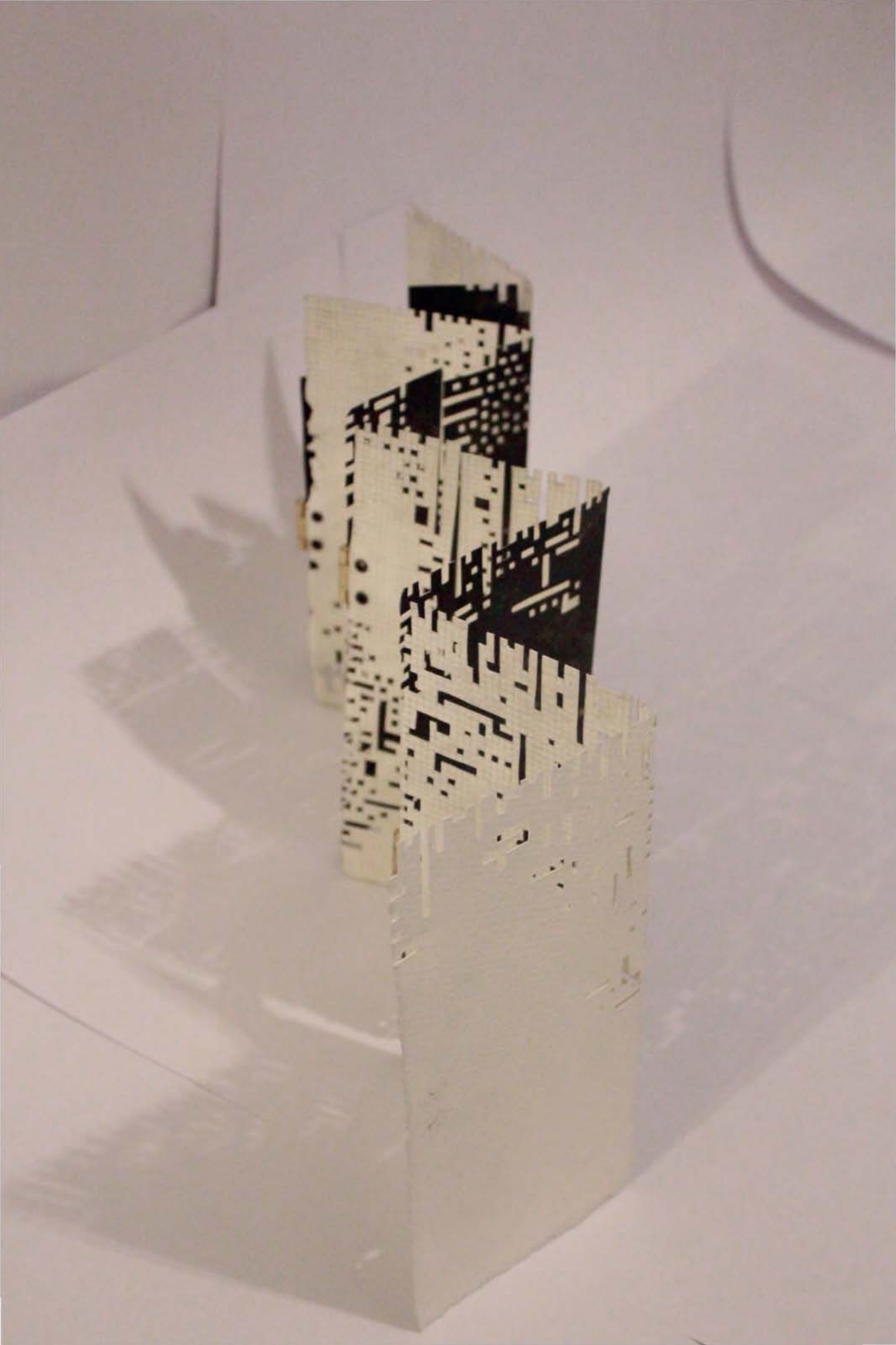
Al plegar y desplegar sus páginas vi cómo la materialidad de sus improntas se desvanecía en el aire dejando una armonía de huecos que provocaron en mí una visión, un futuro apocalíptico de ciudades perdidas.

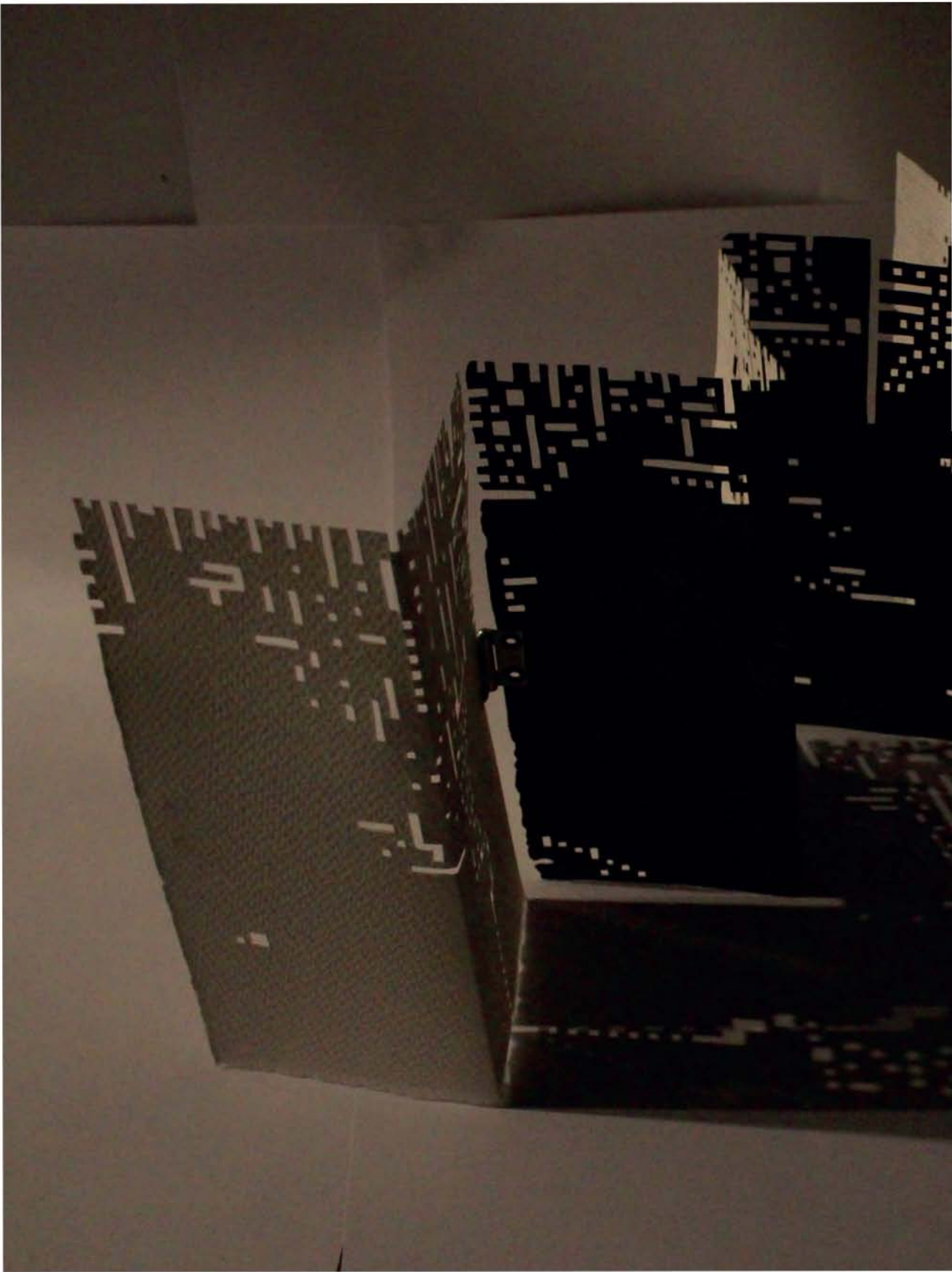




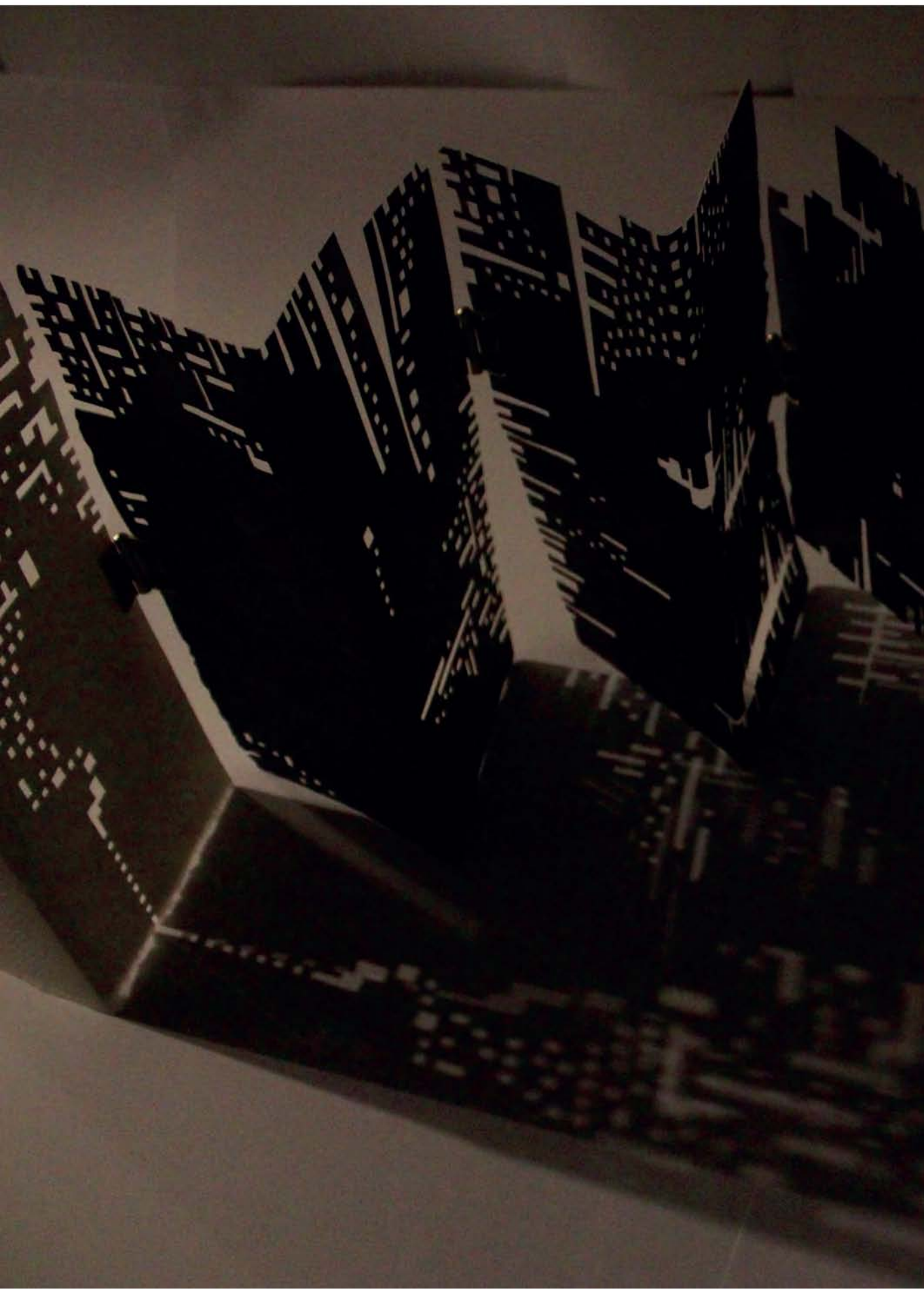




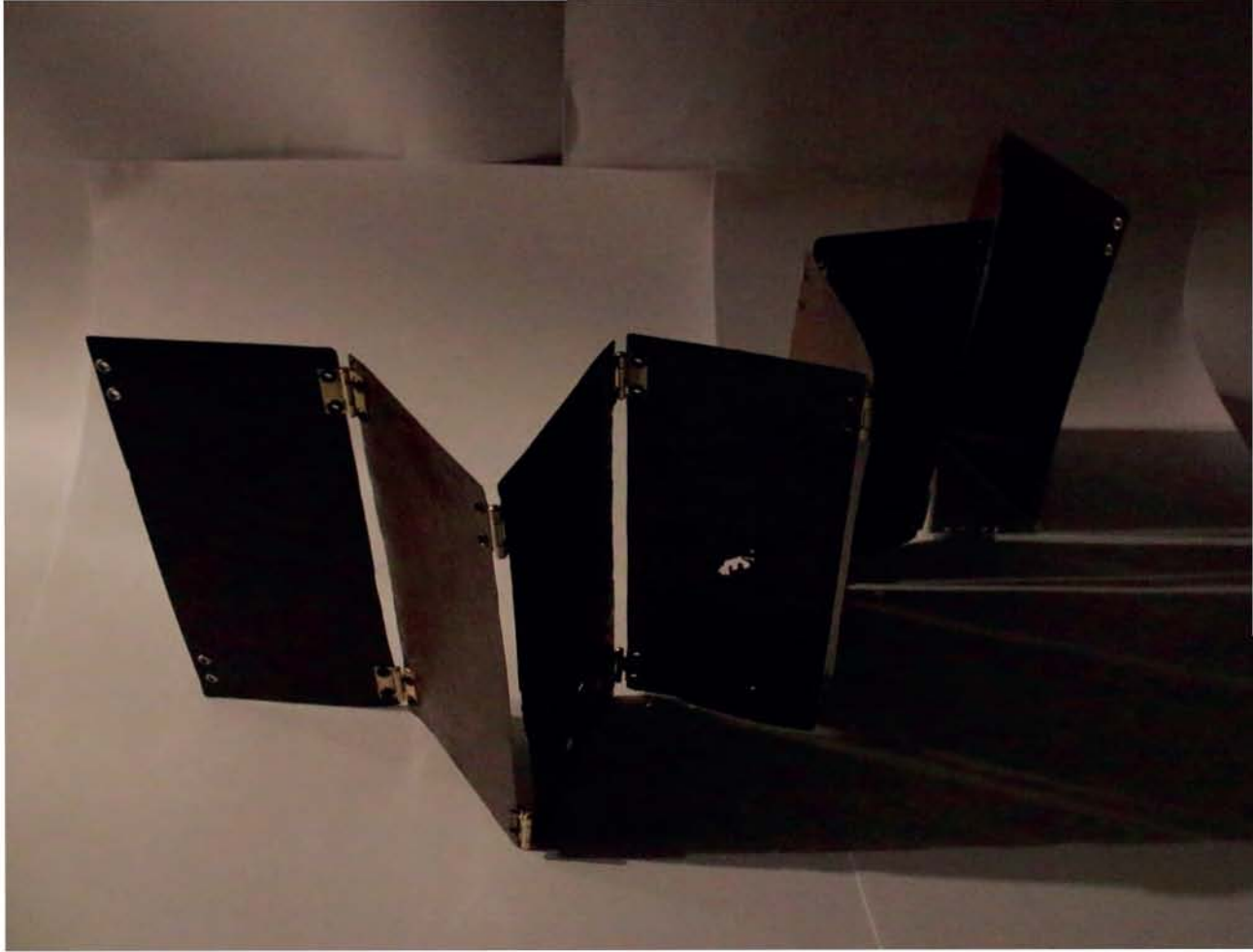








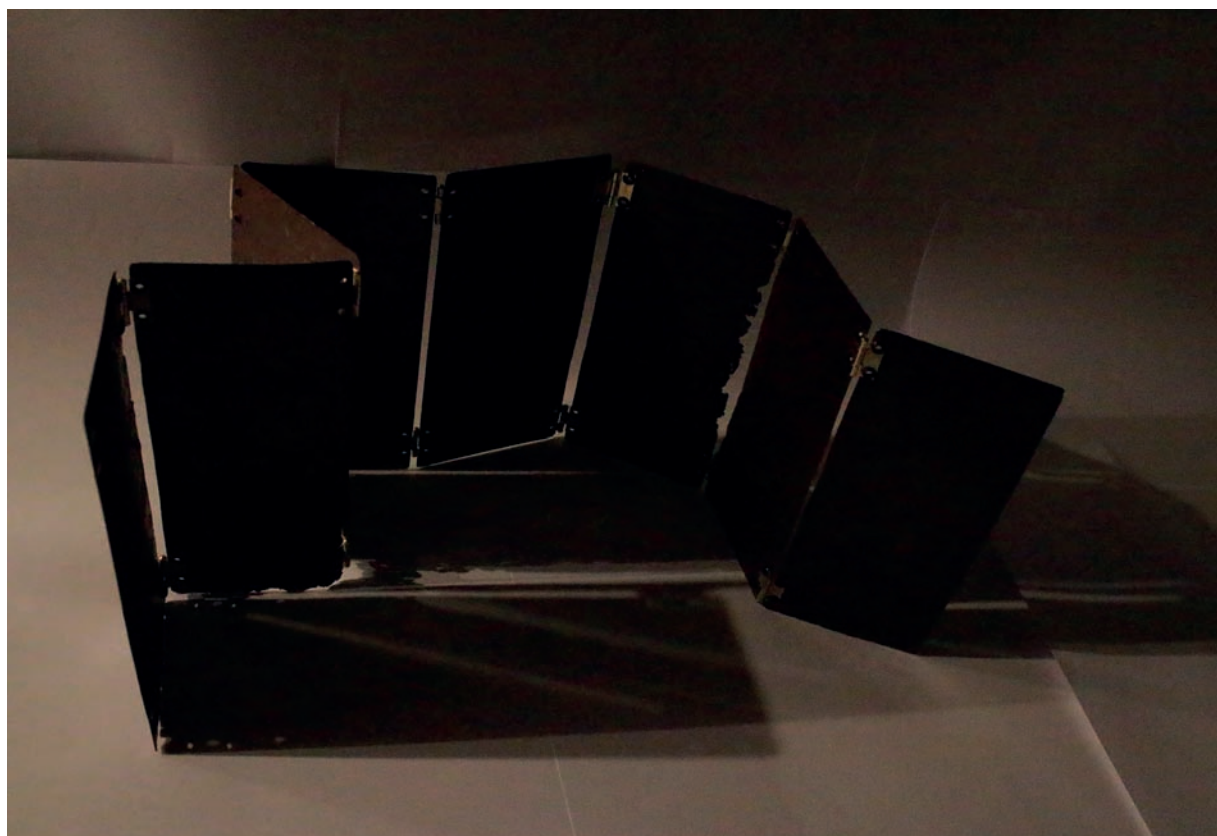


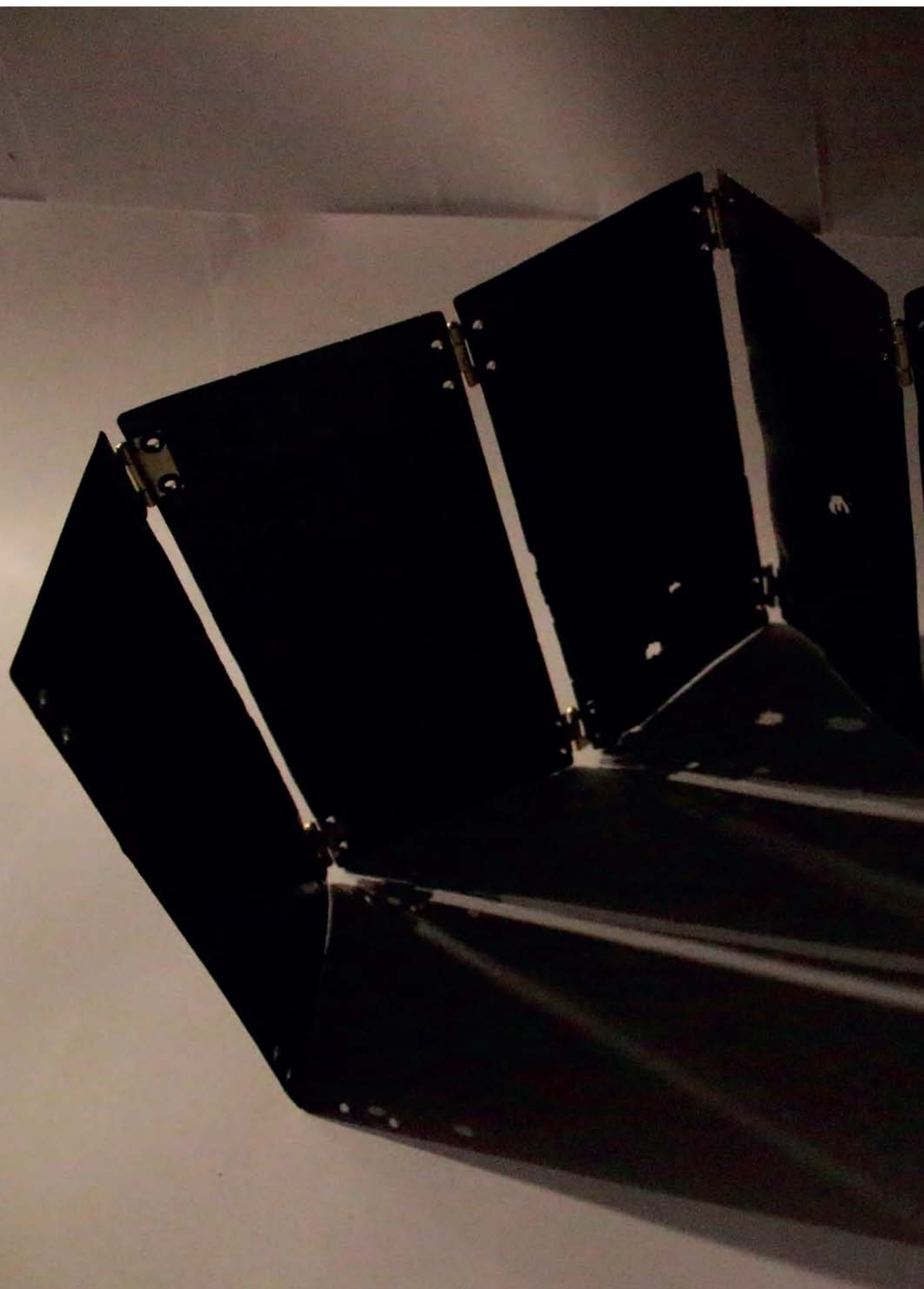


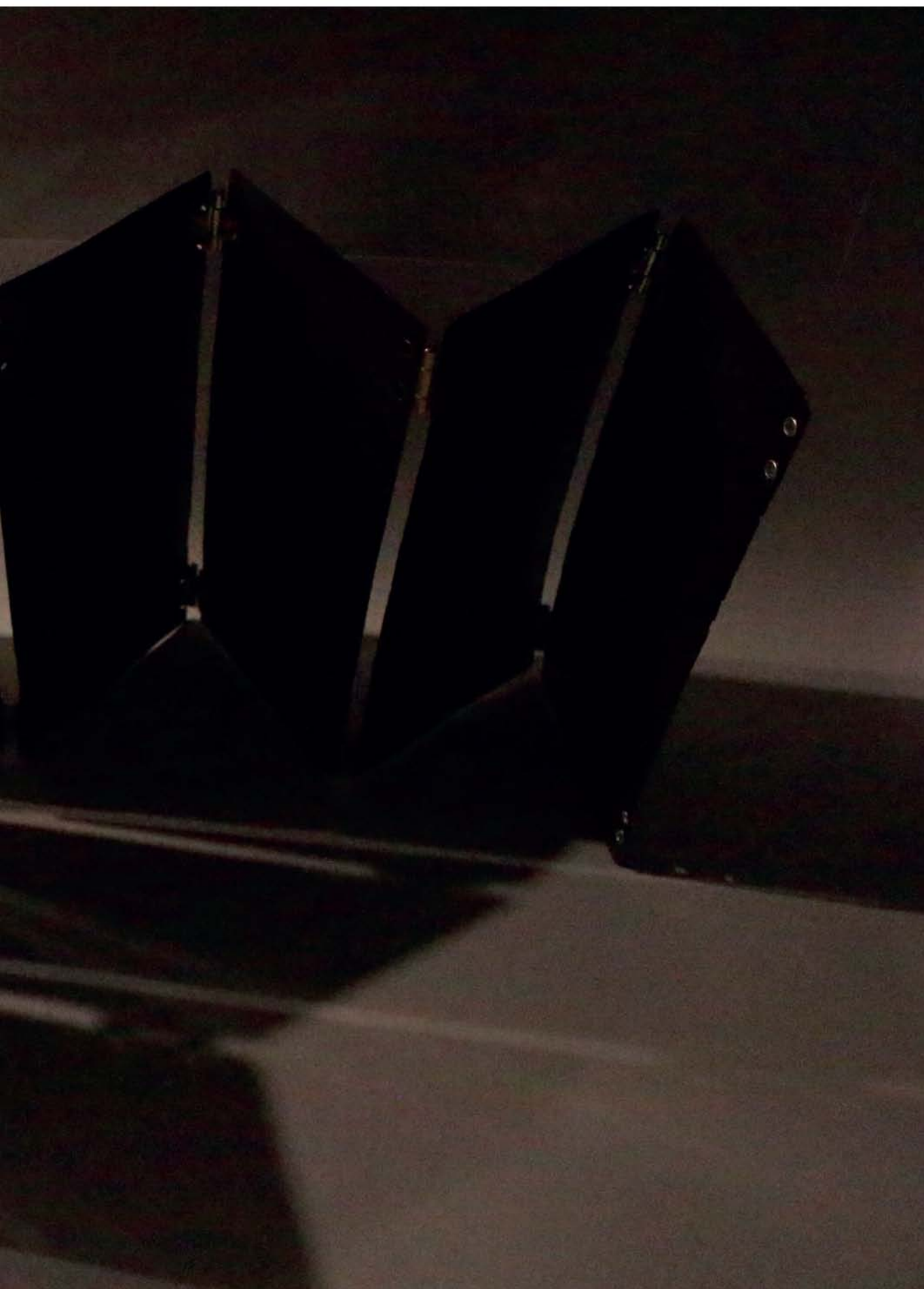
Mientras más contemplaba más me fascinaba, una claridad nueva iluminó apariciones extravagantes en mi conciencia, el mundo de los espíritus ancestrales se abrió a mi voluntad y entendí su poder fantástico, era como si pudiera ver despierto y con los ojos cerrados lo que dormido había soñado.

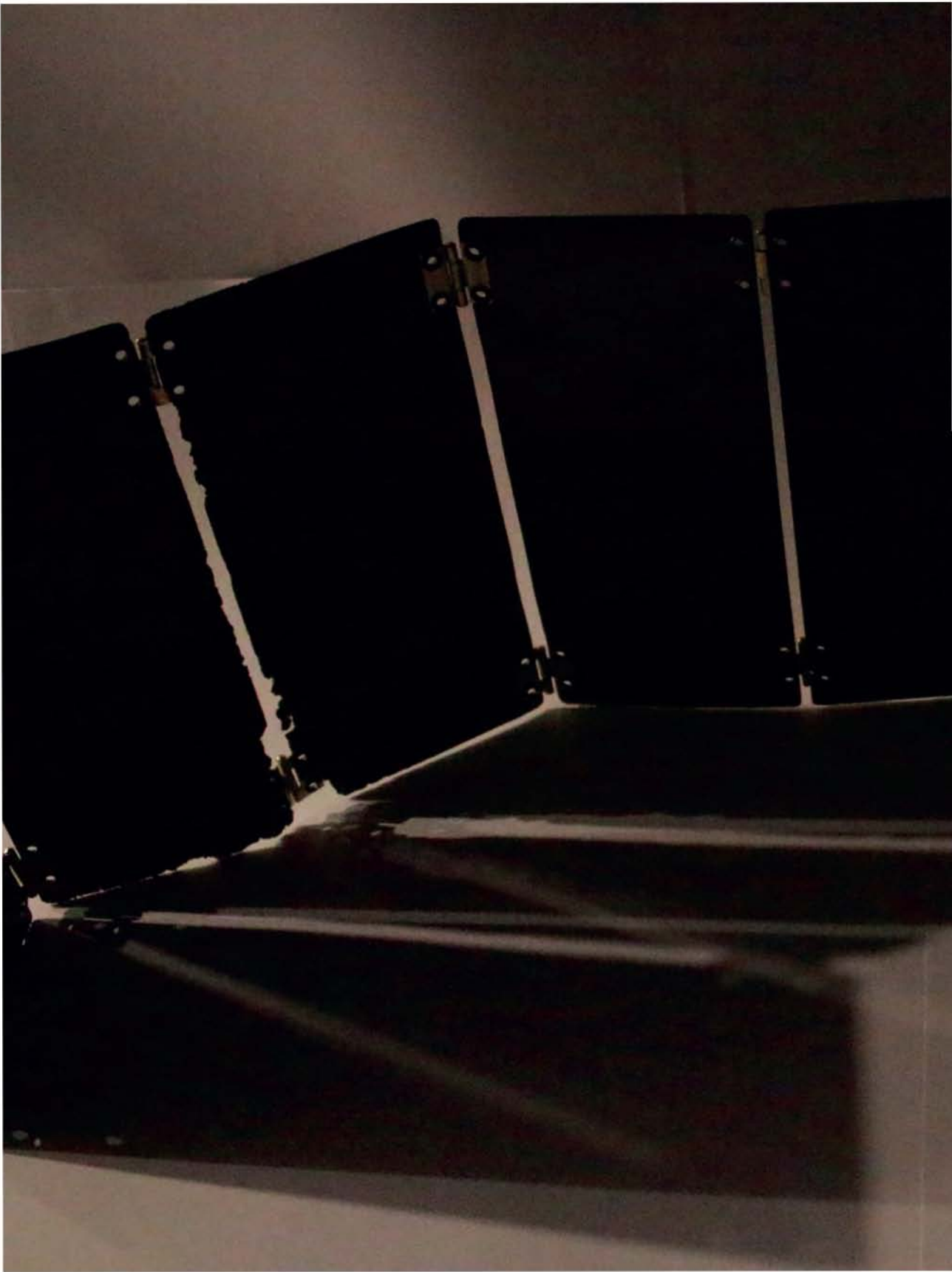
Pero en mi contemplación mi fantasía descubrió lo que mi conciencia ignoraba. Descendí a los oscuros abismos de mi ser. Las intersecciones de Thelema me hicieron evocar mis años de infante, rodeado de fábricas espeluznantes que escupían bocanadas de humo.

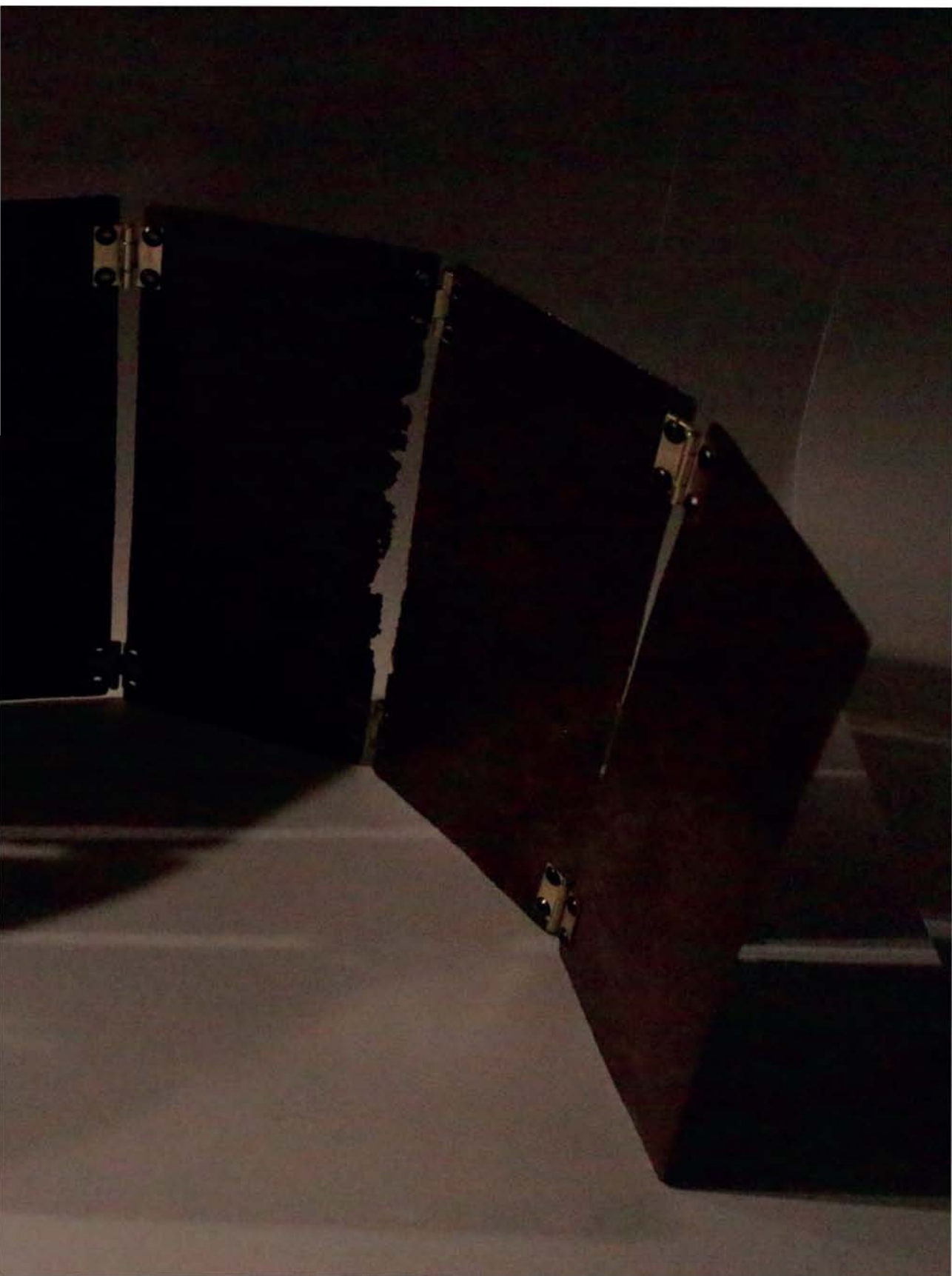
Me angustiaba al ver a aquellos trabajadores, como alienados pobres sentados en las banquetas fuera de las fábricas, saciando su hambre con apenas unos mendrugos de pan. Aquellos fantasmas me recordaron a los alienados de hoy en día, que yacen sentados frente a sus computadoras, mendigando las migajas de la voluntad que hace tiempo perdieron.

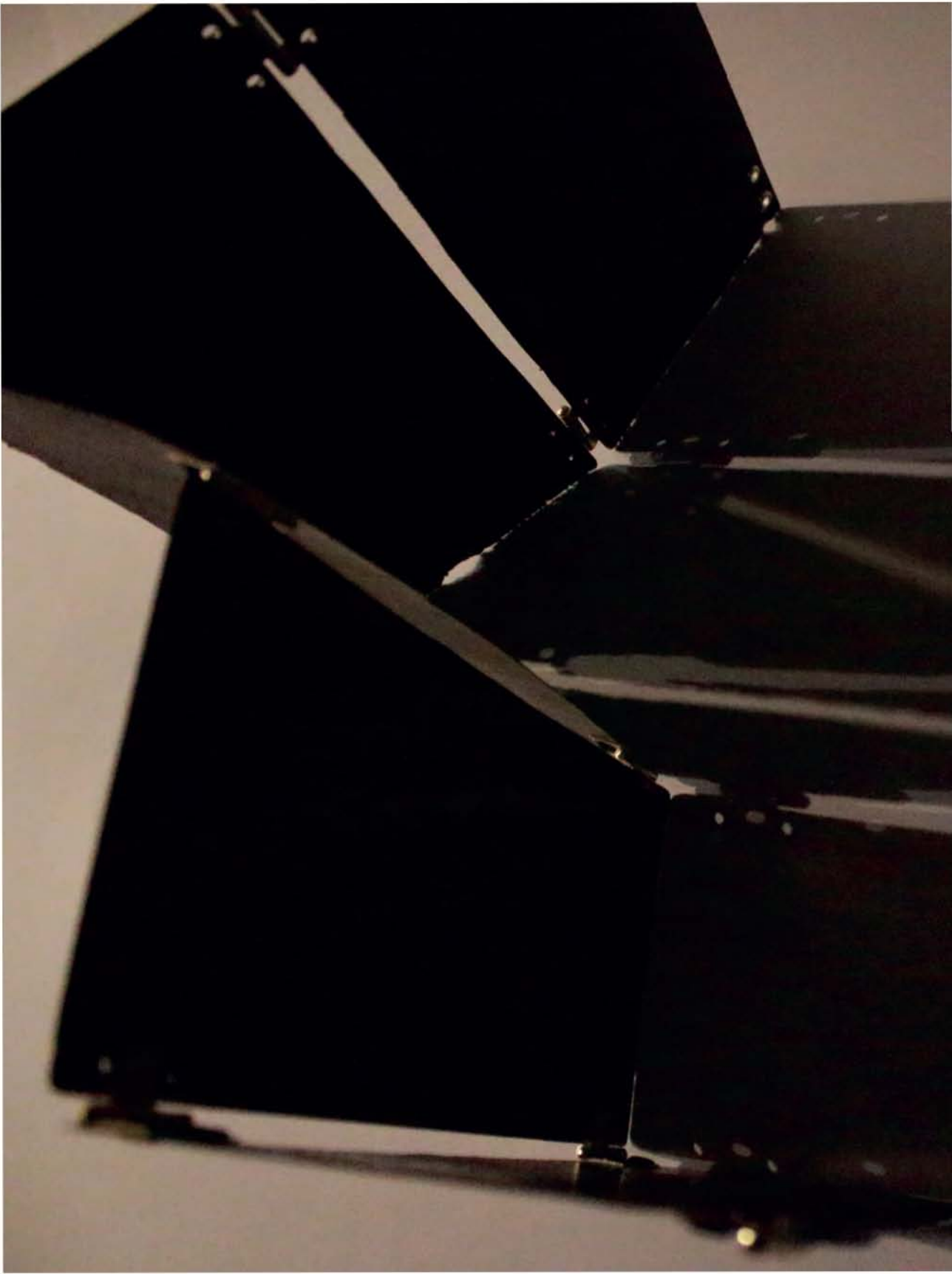














En la simulación virtual, atractiva y temible, que impone sus reglas a los espíritus alienados, burlándose de ellos con ilusiones que se evaporan de la realidad en un santiamén, me armé con toda la mística de mi voluntad y decidí dominar mi espíritu en vez de sufrirlo. Sentí una influencia misteriosa, secreta y violenta, tuve que echarme hacia atrás para cubrirme con las sombras del manto de tinieblas a las que estaba acostumbrado. Después de un rato miré con una nueva luz aquello que sólo había creído ver cuando abrí la puerta que nos separa de la realidad invisible.

Un abrupto sentimiento se apoderó de mi voluntad, y no pude percatarme del momento preciso en que las formas de Thelema vagaron desprendiendo las sombras pálidas que habitan sus biombos. Luego, una aterradora claridad iluminó apariciones más escalofriantes, que de seguro provenían de los ancestros más despiadados pero que al mismo tiempo sentí que sus misterios alimentaban mi conciencia, mi fantasía me aportó nuevas delicias que acariciaron mi espíritu y alejaron el miedo a mi destino.









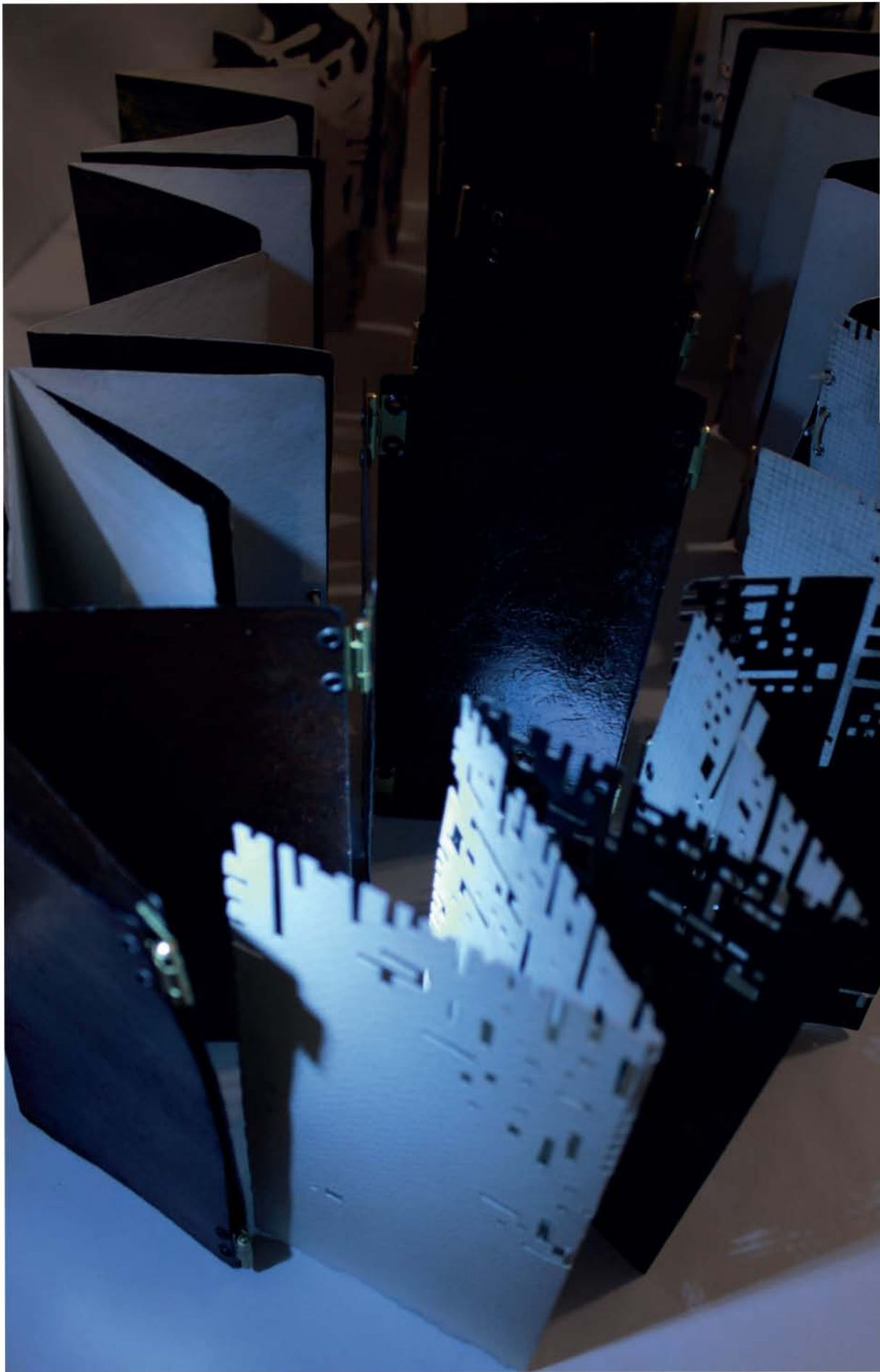


Tras liberarme de la materia esclavizada aparecieron visiones extravagantes, en este turbado estado mi espíritu se entusiasmó profanando mis recuerdos, pude contemplar por un instante cómo las formas y colores de Thelema brillaban como si fueran millones de reflejos cambiantes que iluminaron mi destino como en una tentación divina. Por momentos percibía una sucesión de formas cuyo aspecto se sometía a mi voluntad.

Desde mi interior sentí un extraño estremecimiento, como si mi espíritu fuera a desprenderse de mi cuerpo. Como fantasmas furtivos de diversas encarnaciones ocultas en místicos placeres, por un instante sentí como si mi espíritu se desdoblara cual si fuera a dividirse entre las visiones en torno mío. Como un relámpago tuve la idea de que mi voluntad se unía a ese festín de representaciones que no sabía si eran fantásticas o reales, pero sentí cómo envolvían mi cuerpo en una danza salvaje.

Como un efecto de mi voluntad, por un instante perdí el sentido y la secuencia de fantasmas que antes se ofrecían a mis ojos se transfiguraban como si tuvieran una existencia interrumpida, si no hubiera sido por mi sentido del tacto mi espíritu se hubiera desprendido de mi cuerpo para siempre. Al cabo de un tiempo mi espíritu aún somnoliento apenas discernía que las formas de Thelema estaban vivas, parecía que desde el interior de mi sensibilidad las comprendía, quizás sea la forma en que el espíritu de los Dos Antiguos y del Profeta Moderno nos visitan y se comunican con nosotros.

En la realidad que conforme pasa el tiempo se debilita como una ilusión falsa de la virtualidad, siento que desde mi contacto con Thelema la relación entre mi sensibilidad e inteligencia es más verdadera, como si mi voluntad hubiera recuperado el tiempo perdido. Por un momento me sentí inmortal, como si tuviera la sensación de saber que en mi interior se resguardan los fantasmas de la realidad que he vivido y que en cualquier momento pueden aparecer en el sentido en que ahora los entiendo, la realidad es la materia conformada por el universo y de la cual estamos hechos.











Sensible idea la mía, como si mi conciencia se hubiera abierto en infinitas posibilidades, me pareció sentir una cadena de intuiciones ininterrumpida, como si mi percepción se hubiera afilado y al mismo tiempo se alongara la acción de mi voluntad, combinándose como los efectos de una visión divina en múltiplos de tres, me estremecí cuando como un relámpago mi fantasía me representó los secretos de aquellos seres primitivos.

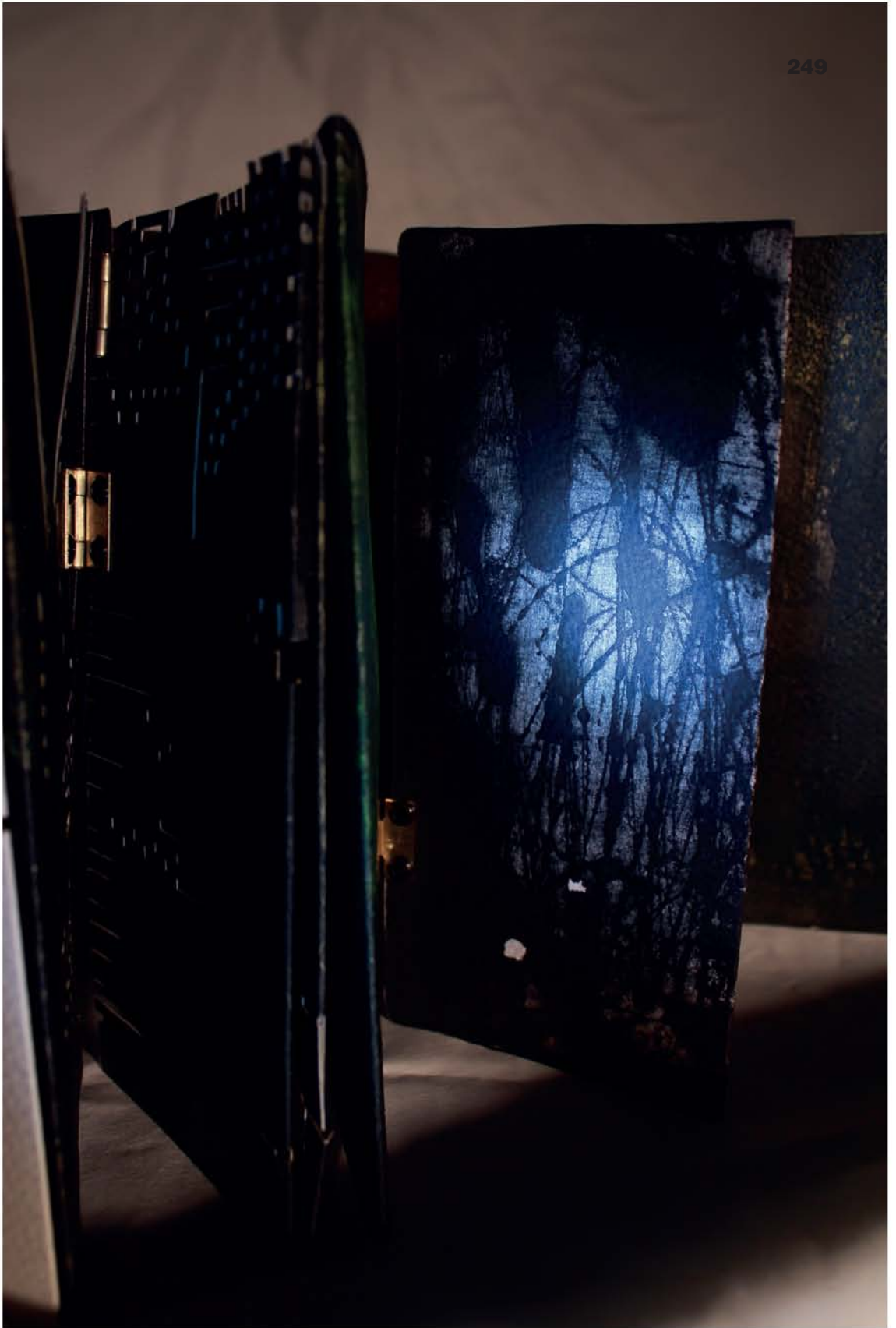
Abstraído en mis intuiciones, reconstruí mis evocaciones como una especie de sopor ciego, sentí que algo agonizaba, clamaba y languidecía como una representación trágica. Vi cómo se renovaba una escena en una orgía reproducida bajo formas nuevas y herrumbrosas.

Tan seguro estaba de que todo lo que percibía era cierto, que con toda mi voluntad luché para penetrar aún más el misterio de Thelema, y aunque no puedo ofrecer más que una sutil idea extraña de mi debate espiritual, intenté penetrar aquellas arterias y fecundarlas con el poder de mi contemplación, esa materia se movía como si fuera un apéndice divina, quizás como el fuego primitivo que animó a los primeros seres. Por intuición supe que estos acontecimientos fantásticos se relacionaban con los de la realidad invisible, porque mi sentido interno tenía la certidumbre de una existencia inmortal que me hizo entender que el miedo más terrible es el que sentimos por nosotros mismos.

Volví a sentirme niño, tocaba los aromas y las gratas auroras del crepúsculo, veía los sonidos y los cálidos susurros del viento. Todo me parecía necesario, hasta las herrumbrosas y escalofriantes formas las sentía hermosas, los cálidos colores del óxido me parecían hermosos. Entendí que todo es admirable cuando se aprende a contemplar.

Convencido de que la existencia de la realidad exterior no necesariamente coincide con mi realidad interna, me entregué aún más a la contemplación de Thelema, por momentos sentía que su voluntad me debilitaba, sin embargo, estaba seguro de que esta especie de alfabeto fantástico no llegó a mí sino para completarme, para recobrar aquello que de mi conciencia había sido arrancado, así que confié en que este aparente debilitamiento no era sino el síntoma para recuperar la fuerza de mi espíritu trascendente. Fue así como pude entender las relaciones de los objetos de la realidad con las de mi espíritu, formulando intuitivamente un lugar común, mi voluntad.

Pero por alguna causa en ese momento era presa de mis prejuicios. Recordé que desde mis primeros años me formaron con ideas religiosas, mis



educadores hablaban de libertad cuando fueron los ladrones de mi infancia y mi inocencia que bajo su yugo en un santiamén abandonó mi espíritu.

Lo que me llevó a evocar los largos paseos por el valle de las sombras, como cuando esperaba la llegada de mi día final, como si fuera una iniciación sagrada que desconectara para siempre mi espíritu de la realidad aparente, desde muy adentro sentía una plegaria para empezar mi vida real más allá de este mundo. Sin miedo a la muerte, la dinámica de las formas que se ensortijaban entre uno y otro de los biombos de Thelema me recordó los años alterados de mi errabunda existencia. Me sentía como un loco vagabundo que caminaba sobre fondos terrosos y anaranjados, rodeado de trazos nerviosos que caprichosamente giraban y se alargaban configurando monstruos, formas que yo veía salvajes, sobre las que se dibujaban representaciones trágicas.

Mientras me sentía entre la vida y la muerte oí los susurros de mi espíritu: “pobre de ti, a los espíritus libres a veces se les dificulta encontrar su camino”. Renuente a creerlo, atribuí ese pensamiento a mi voluntad.

De golpe vi cómo las formas de las páginas oscuras de Thelema se agrupaban voluntariamente y un sentimiento me condujo a un pensamiento, crearon el Thelema para restablecer la armonía de la realidad. Cuando todos los espíritus de todos los cuerpos mortales bailen una misma danza, las sensibilidades y las inteligencias se concentrarán en la regeneración del universo. Yo las interpretaba como el triunfo de la voluntad de los ancestros. A ratos colorido y a ratos oscuro, recordé que el universo también se contempla de noche.





















Como todos los actos de mi voluntad aparecían como si reclamaran algo, mejor preferí entregarme a mis evocaciones con la esperanza de rescatar algunos fantasmas más afortunados. Thelema me hizo recordar mi infancia, como las veces en que me tumbaba en el piso boca arriba y me quedaba mirando las manchas del techo en casa de mi bisabuela. Tuve una visión fantástica, de algún modo y en cada una de las improntas de Thelema estaba contenido el mismo mensaje del profeta Saint-Exupéry "los ojos están ciegos. Es necesario buscar con el corazón."

Sentí que mi fantasía había filtrado los tragos amargos y me proporcionaba plácidas alegrías. Mi voluntad captó la certeza de la trascendencia espiritual y desde el seno de la materialidad mi espíritu se envolvía en un festín de colores y formas que me bendecían. Tuve la dicha de sentir estas formas y estos colores provenientes de su materia. La contemplación de Thelema engendró en mí plácidas evocaciones y ajustó las cuentas pendientes con mi espíritu. Poco a poco sentí cómo la desesperación y la ansiedad me abandonaban.

Mas temiendo la traición que suele darse entre humanos, que a mi juicio se comportan como bestias sanguinarias y codiciosas, confiado en que permanecería alejado de las garras de la industria, me tomé la libertad de pensar cómo resguardar el Thelema. Y a la manera del "caballo de Troya" lo oculté entre sus narices.











En este monstruo industrial Thelema hizo su voluntad. Contemplé un extraño embrollo que se cernía al interior, como una especie de vísceras de cálidos y vibrantes colores que se estremecían por sus rincones, eran tan brillantes que casi parecían transparentes. Pude sentir nuevamente la voluntad de sus creadores.

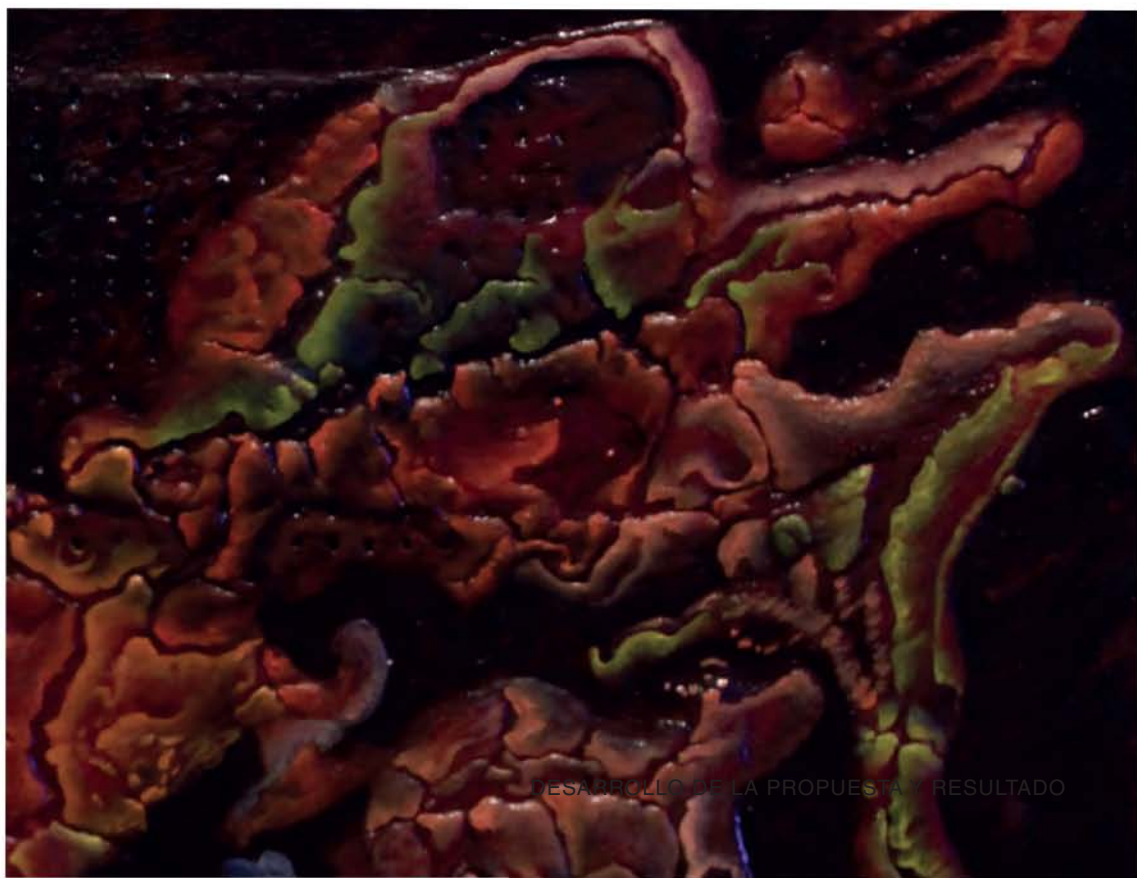
Sin olvidar las palabras del profeta Debray cuando decía que "La producción industrial se une por medio del ordenador a la creación artística [...] las máquinas ya no están ahí sólo para difundir [...] o para almacenar y archivar [...] sino para fabricar."²¹³

Como prótesis de percepción automática que simulan la realidad, comprendí que las obras de la industria desafían las imágenes realizadas "por la máquina" y "para la máquina." Aunque su visibilidad es prisionera del programa informático que las creó, porque nacieron de una sucesión de algoritmos, son visiones infográficas que nos conducen a debatirnos entre lo subjetivo y lo objetivo de nuestra imaginería mental, es así como recuerdo que decía el profeta Virilio.²¹⁴



²¹³ Debray, *Op. cit.*, p. 239.

²¹⁴ Virilio, *La máquina de visión*, p. 78.

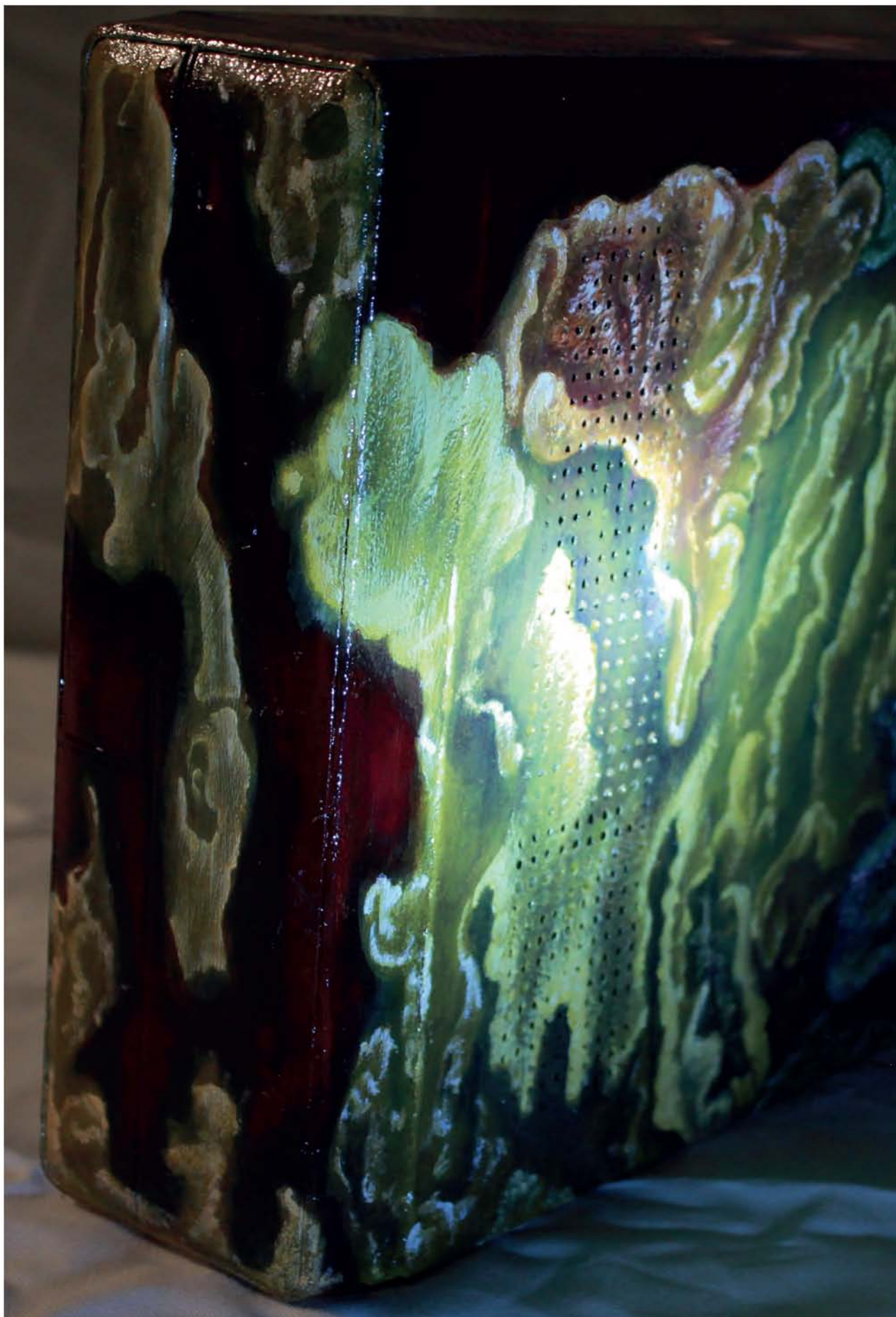


















Después de ser testigo de las manifestaciones de Thelema, se me dificulta imaginar una cómoda contemplación sintética en la que sus imágenes transparentes nos devuelvan la mirada. Cuando pienso que Thelema puede sacar de la alienación a quien lo contempla, en mi fantasía deviene la idea de un lenguaje personal con el que la humanidad pueda recobrar su voluntad y tomar conciencia de su ser. Siento pena por esos *ludditas* que como Sísifo, con toda su fuerza se empeñan en obtener la redención y aceptan que su desdicha tiene sentido, pobres mártires que a su manera también son alienados. No los culpo, porque ignoran la sentencia del profeta Flusser, quien decía que “las imágenes técnicas dejan en el aislamiento a todo aquel que las recibe en su rincón, pero aíslan aún más a esos pocos que ante ellas emprenden la huida.”²¹⁵

Entiendo que somos espíritu y también materia orgánica. Al percibir las manifestaciones en este artefacto comprendí que preferimos lo ideal de la virtualidad porque en una crisis moldeamos nuestra existencia. Podremos alimentarnos con las mentiras del simulacro virtual, aunque en la realidad seguiremos tan expuestos que ocultaremos nuestra cruda agonía por el miedo que sentimos en cuanto los demás ven lo vulnerables que somos. La realidad nos aterra porque en ella nos pudrimos y morimos.

De pensamiento egoísta, *Ellos* insisten en hacernos creer que la realidad es la nueva cueva platónica en la que debemos confiar pero me niego a creer en ello, porque debido al nuevo estado de mi espíritu siento que en la realidad hay algo más escondido. La realidad que resguarda Thelema volvió mi espíritu más intuitivo.

Thelema iluminó mi vida artificial que operaba en la simulación virtual. Ahora soy capaz de intuir mediante trayectorias con las que puedo imaginar y prevalecer como especie. Mis emociones son de otra clase, provienen de la visión contemplativa que trasciende lo meramente subjetivo, elevando mi espíritu a lo desconocido. Sus formas procuraron a mi espíritu valiéndose de algo distinto que aparece espontáneamente. Pero para fulgurar estos destellos debo confiar en los fantasmas que se agitan en mi interior, de-constuyendo la materia, como si fuera un niño que apenas está descubriendo las cosas de la realidad en armonía con mi inteligencia y mi sensibilidad, como un ser original que se conmueve.

Con la mirada aplastada ante las cosas que no vemos pero que existen porque las sentimos, si el profeta Darwin no se equivocó, entendí que

²¹⁵ Flusser, *Op. cit.*, p. 51.

reviviendo el valor de las manos y de lo intuitivo, aprendí a estimular mi fantasía llenando los espacios vacíos de mi existencia. Pues como un ejercicio evocativo de mi fantasía, quizás algún día logre traer al presente algunos fantasmas desde el tiempo que pasé en el útero de mi madre.

Hoy más que nunca mi espíritu reclama la *formalidad* y la *materialidad* de la imagen. Porque “las imágenes suelen comportarse como auténticos seres vivos, con alma y voluntad propias, originadas muy dentro de sí mismas. Nadie ha podido develar por completo la fuente misteriosa de donde fluyen sus poderes. Y nadie podrá hacerlo.”²¹⁶ Intuyo que todo fenómeno que se altera con la simulación virtual tiene su efecto en este confuso estado de la realidad. Y mientras que lo virtual promete la trascendencia de los hombres también amordaza su voluntad y ahorrja la libertad de su espíritu. Siento que debemos salvar el misterio de la realidad como ilusión porque nosotros hemos construido el marco de representación que proyectamos en ella.

Recuerdo que el profeta Baudrillard decía que:

Somos víctimas de una ausencia de destino, de una carencia de ilusión y, consecuentemente, de un exceso de realidad, de seguridad y eficacia. Lo que pende sobre nosotros es el exceso de protección y de positividad, la «salvación» incondicional realizada por nuestras tecnologías.²¹⁷

Si los alienados se aventuraran a salir del confort de la virtualidad verían que ésta se ha llevado su vida por delante. Hoy más que nunca necesitamos preservar nuestro espíritu. Pues lo que *Ellos* no dicen es que una vez copiada la voluntad del original, ésta se destruye. Y esta es la extraña y decadente realidad que me ha tocado existir.

Si la voluntad de Thelema se manifestara en la simulación virtual, entenderíamos que como espíritu y materia orgánica que somos, este artefacto creado por la voluntad y la mano del hombre, mística tecnológica como el fruto de generaciones futuras, es algo más que los delirios de mi mente febril.

Mientras el presente se encoge y el pasado se niega replegándose en una constante fragilidad, el futuro se vuelve más incierto. Conforme a los movimientos voluntarios de mi espíritu, mi conciencia sabe que se trata de una serie de acontecimientos intuitivos. Y aunque sé que muy pronto me harán repetir largas versiones de las cosas que mi voluntad contemplativa

²¹⁶ Zamora, *Op. cit.*, p. 103.

²¹⁷ Baudrillard, *Op. cit.*, p. 92.

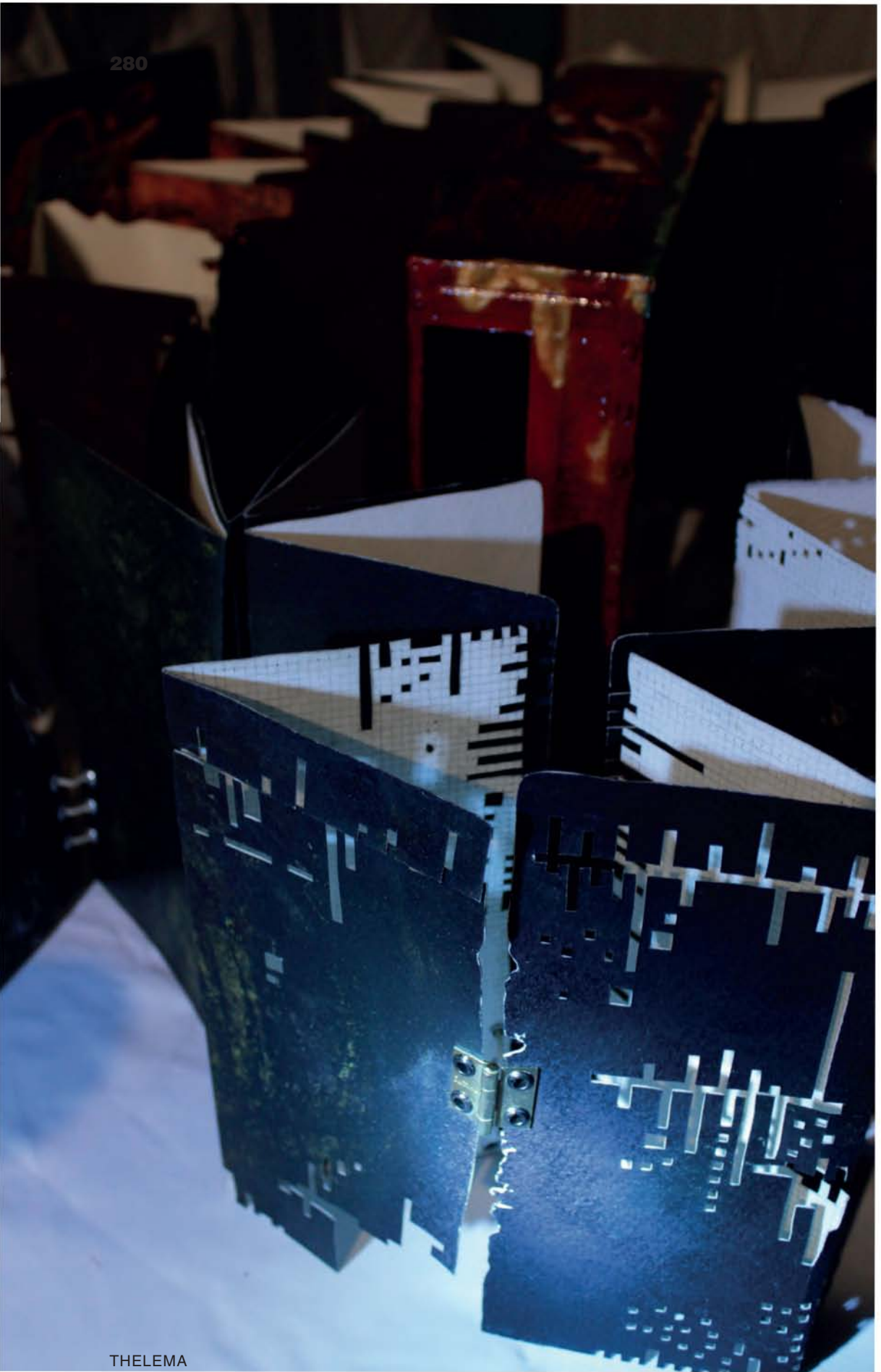
ha imaginado, la duda eterna de la inmortalidad trascendente está resuelta para mí. Apelo por la intuición como la fuente del conocimiento sensible e inteligible. Desde ahora afrontaré sin temor las apariencias, ya de la realidad, ya de la simulación virtual. Pues me siento bendecido por la triada de mi voluntad, de mi contemplación y de mi fantasía.

Pero cada vez que vuelvo soy más hombre y menos niño. Tengo la certeza de que nunca he abandonado esta habitación. Al amanecer descubrí que mi cuerpo yacía envuelto en una sábana mojada y acomodado en fila con otros compañeros de desdicha, muchos de nosotros vivimos durante meses en un “pulmón de acero”, los demás ya no pueden contarlos. He vivido escondido, junto a libros, rodeado de amigos desequilibrados con ideas fuera de este mundo. Ayer la psiquiatra hizo la última visita del día, interpretaron mi estado como fruto de mi locura, quieren saber si vivo entre fenómenos y juego con fantasmas.

Porque en esta era de industrialización de la simulación virtual, ¿quién soy yo para saber qué es la realidad? Soy de inteligencia sencilla pero desde mi contacto con Thelema una luz fantástica brilla en mi interior, la cual me ha revelado que la voluntad es un medio para conocer la esencia de la realidad. Ahora miro con otros ojos que devoran el tiempo y el espacio. Como el demiurgo platónico me siento satisfecho porque a donde quiera que Thelema vaya hará su voluntad, como en este momento que lo contemplo, desde mi ventana.





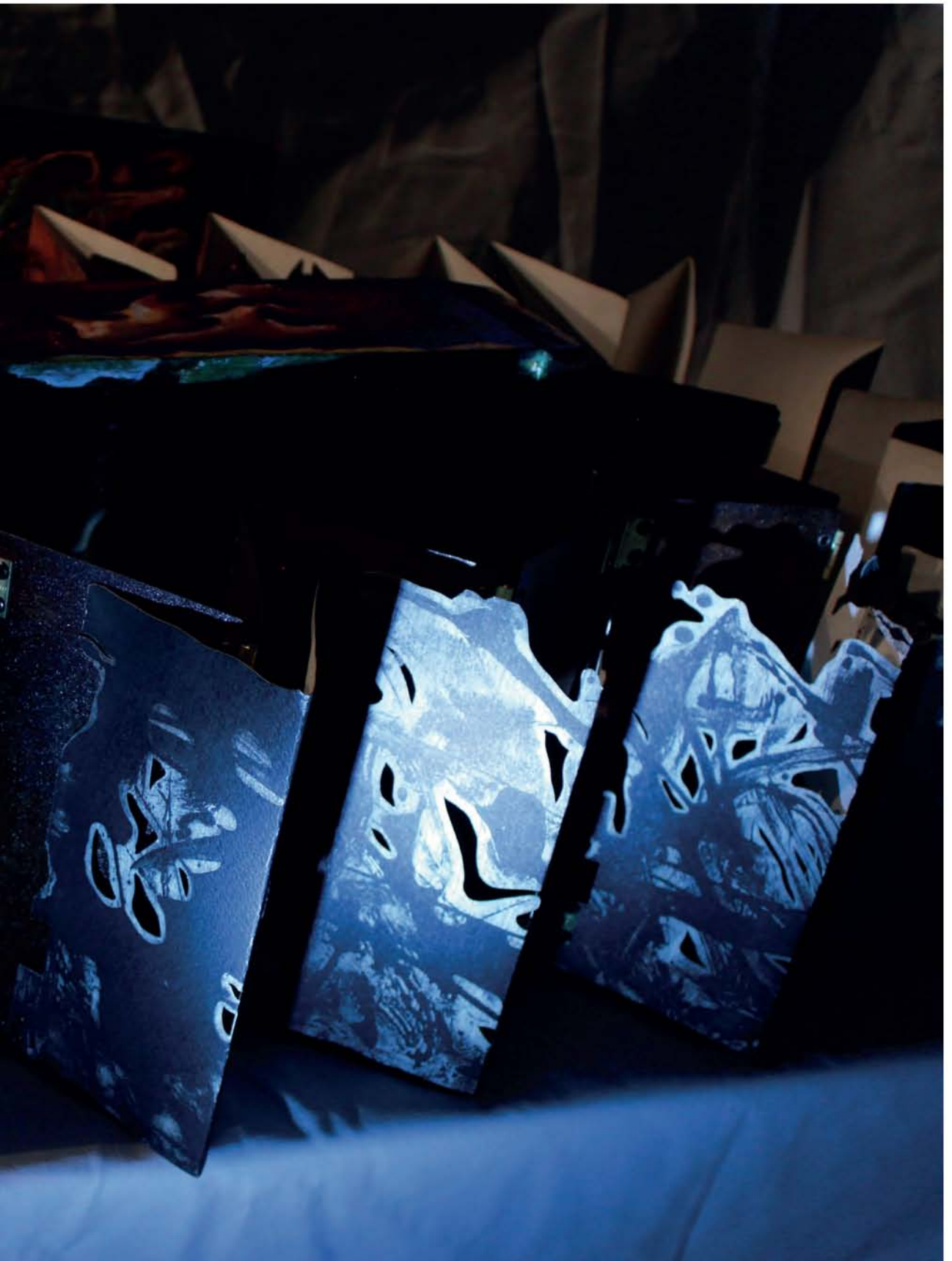
























CON- CLU- SIO- NES

En un intento por conjugar la teoría con la práctica, a través de este ensayo visual descrito como una historia ficticia basada en experiencias reales (que mucho le debe a *Aurelia o el sueño y la vida*, de Gerard Nerval) el cual se describe a través de un lenguaje plástico y metafórico, puede decirse que tras el desarrollo de esta investigación y producción se concluye lo siguiente.

Por un lado, llevé a cabo un ejercicio personal del proceso creativo que opera en el ámbito de la intuición, misma que se entiende como la fuente del conocimiento sensible e inteligible. Puede decirse entonces que la voluntad es el “motor” que opera en los actos de la conciencia. Es decir, voluntariamente incorporé mi sensibilidad en el proceso creativo, puesto que ya no manipulé “fríamente” la materia, sino que introduce sin miedo emociones como una manera de sublimación. Lo cual fue muy significativo, porque a través de esta investigación formal y la producción de este ensayo visual pude librarme de una “carga” emocional que de algún modo me estorbaba.

Si bien lo anterior es una opinión subjetiva que cumple con los objetivos de esta investigación-producción, también puedo decir que el proceso creativo no es un acto inconsciente que se deja “a la suerte”, sino que se trata de un acto de la voluntad, la cual toma un lugar efectivo en la conciencia como un medio para lograr relaciones ya sean por medio de motivos o estímulos. Que dicho sea de paso mi proceso creativo casi siempre empieza como un proceso lúdico, como un juego “callado” pero que durante el desarrollo de esta investigación-producción comenzó a hablar, o sea, la *idea* ya no se manifestó como un pensamiento sino que voluntariamente apareció como un fantasma que exterioricé en forma de una representación sensible y fantástica.

Por otro lado, y con respecto a la simulación virtual, si únicamente la utilizamos como un medio mimético de representación podemos perdernos en sus simulaciones, puesto que la voluntad no se aprende sino que se tiene. Si con el desarrollo de la simulación virtual pretendemos representar la realidad no olvidemos que cada ser humano y cada cosa contienen un secreto fundamental, puesto que la realidad no sólo está en sus apariencias sino también en la experiencia interna de cada uno de nosotros.

Esto no quiere decir que debemos rechazar la simulación virtual como si fuera una simple ilusión sino que debemos relacionarla con la realidad, dicho de otra forma, debemos generar una dualidad real-virtual que de sentido como una doble dirección: de lo real a lo virtual y de lo virtual a lo real

para hacer de ello un acontecimiento verdaderamente fantástico, como un completo desarrollo del proceso cognoscitivo. Así se tendría un voluntario control sobre la simulación virtual, con la libertad de introducir lo real en lo virtual y viceversa. De este modo la virtualidad tendría que hacer un mayor esfuerzo para simular medios tangibles, como presencias. Porque sin voluntad el uso de lo virtual se limita a su programación, y de algún modo margina a quienes no tienen acceso a ella y aliena a quienes se alejan de la experiencia real.

Si entendemos la contemplación estética como una superación de las apariencias, aunada a la fantasía, permite alejarse de la realidad como una forma de resistencia para elevarse a partir de experiencias reales y retornar a la realidad con experiencias nuevas que conlleven a una mejor aprehensión de la realidad y una mejor comprensión de nuestra existencia. Pues se trata de estar en la realidad y no simplemente ser parte de ella. Dicho de otro modo, se trata de afrontar la realidad con experiencias nuevas que profundicen el sentido de nuestra existencia, porque alejarse no significa abstraerse.

En este sentido, entiendo que el cuerpo y la mente no son dos formas paralelas de conocimiento sino instrumentos de la voluntad, ya que los fantasmas evocados no son recuerdos que simplemente se recuperan como copias de la aprehensión intuitiva sino fragmentos que se construyen como representaciones nuevas, por lo que no cabe hablar de verdad o de falsedad sino de realidad. Interpreto la simulación virtual como un medio de control que, a través de la seducción, el consumo y el hedonismo ofrece experiencias sensoriales diferentes, por lo tanto, el cuerpo y su sensibilidad requieren de una posterior investigación.

Ahora bien, como un instrumento de representación y de expresión, sin duda la simulación virtual gana más terreno en el ámbito de las artes visuales, entiendo que los artistas tenemos la responsabilidad de representar e interpretar la realidad de nuestro tiempo, y debido a que a diferencia de la realidad la simulación virtual no tiene límites, antes de introducirnos en lo virtual apelo a una representación sensible de manipulación de la materia, es decir, ir de lo físico a lo virtual y retornar nuevamente a lo físico, para desencadenar experiencias multisensoriales que conlleven a una mejor aprehensión y una comprensión más profunda de la realidad y de la condición humana.

Con otras palabras, ejecutar un acto poético insertando nuestra voluntad en este acontecimiento fantástico de simulación virtual. Porque si superamos las apariencias de la realidad y de aquello que pretende sustituirla, sea virtual o conceptual, nuestras *ideas* no provendrán tan sólo de nuestra mente sino también de nuestro cuerpo y sus sentidos, porque cada uno de nosotros lleva consigo su propia concepción de la realidad y de la cual es casi imposible deshacernos. Sin duda la simulación virtual ofrece la posibilidad de crear un arte nuevo, donde podamos vivir realmente la experiencia de lo que percibimos, pero con voluntad y no a ciegas.



BI- BLIO- GRA- FÍA

- Aristóteles**, *Acerca del Alma*, Editorial Gredos. Recuperado el 30 de mayo de 2016 de: biblio3.url.edu.gt
- Arnheim**, Rudolf, *Arte y percepción visual: Psicología de la visión creadora*, Buenos Aires: Universitaria, 1976.
- Aumont**, Jacques, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.
- Auster**, Paul, *Leviatán*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bachelard**, Gaston, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
 —*La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
 —*La intuición del instante*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Baudrillard**, *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1969.
 —*La ilusión vital*, Madrid: Siglo XXI, 2010.
- Bauman**, Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Madrid; Ciudad de México: Sequitur, c2007.
- Bradbury**, Ray, *Fahrenheit 451*, México: Debolsillo, 2013.
- Brentano**, Franz, *Psicología desde un punto de vista empírico*. Recuperado el 8 de enero de 2016 de: <https://lacavernadefilosofia.files.wordpress.com>
- Cassou**, Jean, *Situación del arte moderno*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1964.
- Calvino**, Italo, *El caballero inexistente*, Madrid: Siruela, 2005.
- Carnero Arbat**, Guillermo (Director), *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, No. 10, 1994.
- Carrión**, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México: Tumbona/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Cortázar**, Julio, *Rayuela*, México: Alfaguara, 2013.
- Chávez Guerrero**, Julio (autor), *Arte y diseño: Experiencia, creación y método*, México, D. F.: UNAM, ENAP, Plantel Academia de San Carlos: UNAM, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2002.
- Debray**, Régis, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Eco**, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1990.
 —*Apocalípticos e integrados*, México: Tusquets, 7ª reimpresión 2006.
 —*Eco*, Umberto, y Carrière Jean-Claude, *Nadie acabará con los libros*, México: Lumen, 2010.
- Ferrater Mora**, José, *Diccionario de Filosofía*, Tomo I, Buenos Aires: Montecasino/Editorial Sudamericana. Recuperado el 10 de marzo de 2016 de: www.mercaba.org
- Focillon**, Henri, *La vida de las formas: seguida de Elogio de la mano*, México, D.F.: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010.
- Flusser**, Vilém, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.
- Funke**, Cornelia, *Corazón de tinta*, México: Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2008.
- Goffman**, Ken, *La contracultura a través de los tiempos: de Abraham al acid house*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- Grossmann**, Reinhardt, *La estructura de la mente*, Barcelona: Editorial Labor, 1969.

- Hartmann**, Eduard von, *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, [Valencia]: Universitat de Valencia, c2001.
- Hauser**, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Hellion**, Martha (ed.), *Libros de artista/Artist's Book*, Madrid: Turner; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2003.
- Hume**, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Libros en la red. Recuperado el 8 de diciembre de 2015 de: www.dipualba.es/publicaciones
- Kant**, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Argentina, Losada: Ediciones Colihue, 2007.
- Kartofel**, Graciela, *Ediciones de y en artes visuales: lo formal y lo alternativo*, México: UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1992.
- Laplanche** Jean y Pontalis Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1ª edición 1996, 6ª reimpresión 2004.
- Lapoujade**, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México: Siglo XXI, 1988.
- Levis**, Diego, *Arte y computadoras: del pigmento al bit*, Buenos Aires/Argentina. Recuperado el 15 de mayo de 2016 de: diegolevis.com.ar
- Lévy**, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, España: Paidós, 1999.
- Lovecraft**, H. P., *La llave de plata y otros cuentos*, México: Grupo Editorial Tomo, 2003.
- Maldonado**, Tomás, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, España: Editorial Gedisa, 1999.
- Maritain**, Jacques, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Madrid: Palabra, 2004.
- Martínez** Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado: a principios del siglo XXI*, 2a ed., correg. y aum., México:UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, c2008.
- Merleau-Ponty**, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Murcigo**, José Antonio, *Hojeando: cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, [España]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008.
- Nerval** de, Gerard, *Aurelia o el sueño y la vida*, México: Biblioteca Era, 2010.
- Nietzsche**, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1997.
- Petrarca**, Francesco, *Mi secreto*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 1998.
- Platón**, *Diálogos*, España: Editorial Gredos, 1992.
- Quéau**, Philippe, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, España: Paidós, 1995.
- Rabelais**, Françoise, *Gargantúa y Pantagruel*. Ilustrado por Gustav Doré, México: Grupo Editorial Tomo, 2007.
- Racionero**, Luis, *Filosofías del underground*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- Rancière**, Jacques, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Argentina: Del Estante, 2005.
- Ross**, William David, *Teoría de las ideas de Platón*, 5ª. ed., Madrid: Catedra, 2001.
- Rosset**, Clément, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, España: Pre textos, 2004
- Rubert** de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona: Península, 1973.
- Saint-Exupéry** de, Antoine, *El principito*, Pehuén Editores, 2001. Recuperado el 3 de

- julio de 2016 de: ww2.educarchile.cl
- Sartre**, Jean-Paul, *El hombre y las cosas*, Buenos Aires: Losada, 1960.
 —*Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires: Losada, 1976.
 —*El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*, Buenos Aires: Losada, 2004.
- Schaeffer**, Jean-Marie, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- Schopenhauer**, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I y II, España: Alianza Editorial, 2010.
 —*La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez. Preciados, 48. Recuperado el 4 de enero de 2016 de: www.alejandriadigital.com
- Schurian**, Walter, *Arte Fantástico*/Walter Schurian; Uta Grosenick, ed., Köln: Taschen, c2006.
- Smith**, Patti, *Éramos unos niños*, México: Lumen, 2012.
- Todorov**, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Tomás de Aquino**, Santo, *Suma de teología*, España: Biblioteca de autores cristianos, 4ª edición (reimpresión), 2001.
- Virilio**, Paul, *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra, 1998.
- Zamora** Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, D. F.: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.
- Zizek**, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI, 1999.

TESIS CONSULTADAS

- Aroeste** Meshoulam, Sara Lillian (2010). *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana* (tesis Doctoral en Historia del Arte). Centro de Cultura Casa Lamm, México, D.F. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de: www.casalamm.com.mx
- Manzano** Águila, José Daniel (2015). *La investigación-producción de un libro alternativo con lámina negra y otros recursos gráficos* (tesis Doctoral en Artes y Diseño). Facultad de Artes y Diseño/Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
- Río** de la Loza Gálvez, Yadith (2010). *Improntas lumínicas, la imagen a partir de la intuición y percepción de lo sagrado* (tesis de Maestría en Artes Visuales). Escuela Nacional de Artes Plásticas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- Antón**, José Emilio, *El libro de artista*. Recuperado el 12 de mayo de 2016 de: www.merzmail.net
 —*Libro de artista. Visión de un género artístico*. Recuperado el 02 de junio de 2016 de: librosdeartista-historia.blogspot.com
 —Antón, José Emilio y Sanz Montero Ángel, *El libro de los libros de artista*. Disponible en: issuu.com
- Haro** González, Salvador, *El paradigma del libro de artista*. Universidad de Málaga, España: Recuperado el 02 de junio de 2016 de: www.eumed.net
- Moeglin**, Anne, *El libro. Los libros. El libro de artista*. Recuperado el 23 de mayo de 2016 de: www.ub.edu
- Moros**, Luis, *El libro de artista y el libro intervenido. Un análisis semiótico Fermentum*. Revista Venezolana de Sociología y Antropología [en línea] 2010, 20 (Enero-Abril): [Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016] Disponible en : <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70518541011>>ISSN 0798-3069
- Soler**, Ana, *Por qué un libro-arte: tacto, secuencia y efectos temporales*. dx5 digital& graphic art_research. Recuperado el 23 de mayo de 2016 de: grupodx5.webs.uvigo.es



EL JINETE SIN CABEZA

Si se considera que en la actualidad el libro común obedece a un diseño que supone un marco de colaboración para una producción específica, este humilde objeto que resguarda el conocimiento humano desde hace siglos y que hoy en día su presencia física se diluye en la realidad en cuanto es sustituido por la digitalización que nulifica la sensación y la emoción de cambiar sus páginas humedeciendo con saliva un dedo, que dicho sea de paso en *El nombre de la rosa* (Umberto Eco, 1980) esta sencilla acción es la causa de los misteriosos asesinatos por envenenamiento.

Dedos húmedos aparte, en general los libros comunes responden a necesidades de comunicación específicas en los cuales el autor proyecta tanto sus pensamientos como su sensibilidad por medio de una secuencia espacio-temporal y según opina Ulises Carrión, "un libro es un volumen en el espacio. Es el terreno real de la comunicación por la palabra impresa: su aquí y ahora".¹ Como vehículo para transitar por la escritura a través de su lenguaje narrativo, con su secuencia ordenada se accede a la experiencia material de sus páginas. "Créeme, los libros son como esas tiras de papel matamoscas. A nada se pegan tan bien los recuerdos como a las páginas impresas."² Como un objeto de culto su producción se asemeja a la de preciadas joyas, ya que sus formas y materiales empleados deben estar a la altura de su contenido. Todos estos elementos conjuntamente despiertan el interés por el coleccionismo, que en ocasiones va más allá de simplemente saberse poseedor del libro. Como ejemplo valga la siguiente anécdota.

En un restaurante del Centro de la Ciudad de México, sentadas a la mesa contigua que ocupaba quien esto escribe, estaban dos señoras, de esas que en apariencia ya no tienen edad para pecar, y en ausencia de una mejor opción se refugian en la religión:

— Estoy leyendo La Biblia.

— Qué bueno, yo acabo de comprar una Biblia preciosa, impresa en un papel hermoso, forrada en piel, con letras doradas y en relieve, inclusive su olor me recuerda a la iglesia en la que hice mi primera comunión. Pero lo mejor de todo, es que está escrita en hebreo.

— ¿Sabes leer hebreo?

— No. Pero si supieras la sensación que se siente saber que está escrita en el idioma del hijo de Dios, cuando la tomo con mis manos y la acerco a mi pecho siento una paz dentro de mí como ninguna otra cosa.

¹Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, pp. 46-47.

² Cornelia Funke, *Corazón de tinta*, pp. 30-31.

Sin duda hay libros en los que se considera en igualdad de importancia su forma externa como su contenido. Si la Biblia de la anécdota anterior estuviera impresa en *offset* y papel corriente y su lenguaje fuera el castellano, en una persona como la que ejemplifica la anécdota no tendría el mismo significado. Y aunque en este caso no se trata de un libro alternativo, hay libros en los que es tan importante su apariencia como su esencia, o si se prefiere su significante como su significado.

A lo que se quiere llegar es que hay libros que, pensados y producidos desde el ámbito del arte, adquieren otras dimensiones tanto en lo formal, lo material y en su contenido. No son libros comunes como los que se encuentran en cualquier librería o biblioteca sino libros que pertenecen a otro ámbito, como por ejemplo los llamados “libros de artista”, de los cuales se dice que surgieron en la década de los años sesenta como una alternativa a la democratización del arte. Pero como muchos movimientos que podrían definirse contraculturales, en aquella época el advenimiento de los libros de artista fue asimilado, debilitado y distorsionado. Pues lo que en principio nació como una propuesta transgresora, terminó en manos del poder económico que reduce el arte y la estética a productos de comercio masivo. Si bien por aquellos años la actividad editorial se transformó organizando festivales y conferencias por doquier, también los libros de artista y sus autores se convirtieron en los nuevos *rockstars* de las ediciones alternativas, con su correspondiente séquito de *groupies* a la expectativa de algo que tenía que ser sensacional.

Por aquella época se aprovechó el sistema de impresión *offset* como un medio masivo de reproducción y el ámbito de los llamados libros de artista demandó divulgación y difusión para un mercado complejo y diverso pero finalmente determinado por la industria editorial. Para bien o para mal la edición a gran escala del *offset* permitió a algunos artistas abandonar el medio tradicional vinculado a las Bellas Artes: la pintura, la escultura y el grabado. Y se inventaron nuevas formas de creación en las que el artista no estaba obligado a realizar la obra en su totalidad, así mismo, la difusión editorial se adaptó a un medio social más amplio, en el que se descartaba sino es que se despreciaba al libro como objeto de arte lujoso y de producción única, editando libros cuya apariencia no se distinguía de los libros comunes en un intento de comunicación en el que todo tipo de publicaciones fueron explotadas y comercializadas.

Pero se suponía que el término "libro de artista", que además se acuñó hasta los años 1970, era para referirse a las obras hechas por artistas en edición limitada, como un medio de expresión con base en códigos de interpretación y significación distintos a los establecidos por las disciplinas artísticas tradicionales, no obstante terminaron situándose en una estructura definida y cerrada, determinando su aspecto formal y su secuencia espacio-temporal.³ Al respecto, Ulises Carrión opina

Que los libros permitirían a los artistas liberarse de las galerías y los críticos de arte. Me gustaría preguntar: ¿para qué? ¡Para caer en las manos de los editores y los críticos de libros! Y continúa, Únicamente los artistas ingenuos creyeron realmente, y sólo por un corto tiempo, que las mejores armas de los libros eran su «falta de pretensión» y su carácter «democrático». Al final, el libro de artista probó ser nada más, nada menos, que un producto artístico.⁴

A pesar de, algunas obras planteadas en el género de los libros de artista fueron sobrevaloradas de tal manera que los críticos insistieron en darles una importancia que hoy en día ya no alcanzan por mérito propio. Esto no quiere decir que los críticos sean mejores que los artistas, sino que se supone que aquellos saben manejar mejor las palabras a la hora de escribir, se infiere que deben traducir el lenguaje visual del artista a un lenguaje verbal y escrito, por ser éste más comprensible para el común de las personas, pero pareciera ser que los críticos asumen su función como la del semi-dios que ilumina al público para que éste comprenda mejor el lenguaje del artista.

Esta visión de los artistas, según Carrión, se basaba más en la ignorancia que tenían a cerca del libro común y el desarrollo básicamente industrial que ha tenido a lo largo de cinco siglos. Si es que pudiera probarse la ilusión del supuesto bajo precio del libro de artista de aquellos años no puede determinar ni su calidad ni sus virtudes como obra artística. En palabras de Carrión

Más importante aún, esta idea padece de un desconocimiento generalizado acerca de las condiciones materiales y, por ende, económicas de la creación del artista. Si se considera la producción de un libro como obra artística, un ejemplar no hace a la obra como tal, sino la edición completa. Por lo que resulta absurdo afirmar que producir un libro como obra de arte es más barato que cualquier otra obra de las Bellas Artes.⁵

³ Cf. Martha Hellion, *Libros de artista*, p. 21.

⁴ Carrión, *Op.cit.*, pp. 89 y 113.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

De acuerdo con Heriberto Yépez, actualmente ni el tiraje ni los materiales ni el trabajo artesanal alcanzan para cubrir el vacío de contenido de un libro de artista, el mayor mérito histórico de estos libros es haber mostrado que el libro común es insuficiente, inclusive para el mismo libro de artista.⁶

Hoy en día el libro de artista se ha ampliado a un género mayor adoptando otros términos y tipologías de diversas características, son los llamados “libros alternativos”.⁷ Y según Kartoffel y Marín, lo alternativo se refiere a una nueva propuesta de experimentación, de búsqueda de conceptos y situaciones que posteriormente se irán institucionalizando, por lo que lo alternativo puede tener alcances parciales o totales, lo que implica autenticidad en la búsqueda, es decir, una propuesta abierta que invite a la reflexión.⁸

Desde esta perspectiva se dice que los libros alternativos pueden abordar cualquier posibilidad plástica y de contenido que pueda imaginar la mente humana, ya que estos libros responden a cualquier adversidad que se presente, pues inclusive se han filtrado en la virtualidad.

Aquí encontramos escenificado el mito tan frecuente de la reacción edípica que genera la prepotencia tecnológica, que llega en este caso a ser de una voracidad tal que temerariamente pronostica también la desaparición de la pintura y la escultura, ahora subsumidas en la obra multimedia y audiovisual. Si esto último ocurriera, paradójicamente, un Edipo informático o audiovisual estaría vengando a su padre-grabado, durante tantos siglos subsidiario de las llamadas artes mayores.⁹

Porque si algo comparten el libro común y la estampa, para bien o para mal, es su relación en cuanto el grabado ha servido de matriz para la impresión de imágenes. Como la biblia pauperum, que fue impresa con la técnica de la xilografía para su reproducción masiva.¹⁰

Pero a diferencia del libro común, en el que se da mayor importancia al mensaje que transmite a través de sus páginas impresas y ordenadas consecutivamente, en el libro alternativo es tan importante el continente como el contenido. Adoptando con plena libertad cualquier forma, creando su propio mundo pero sin perder relación con el ámbito de los libros. Puede decirse que desde la piedra hasta la invención del papel, con la página escrita que luego fue impresa y que ahora se ve transformada con los libros alternativos, además del beneficio cognoscitivo, el libro alternativo despierta emociones

⁶ Yépez Heriberto, Laberinto, 21 de febrero de 2015. *Crítica al libro de artista*. Recuperado el 5 de junio de 2016 de: www.milenio.com

⁷ Cfr. Daniel Manzano, (tesis doctoral) *La investigación-producción de un libro alternativo con lámina negra y otros recursos gráficos*, pp. 93-96.

⁸ Graciela Kartoffel y Manuel Marín, “Ediciones de y en Artes Visuales”, *Lo formal y lo alternativo*, p. 94.

⁹ Martínez Moro, *Op. cit.*, p. 18

¹⁰ Umberto Eco, *Apocalipsis e integrados*, p. 31.

estéticas como vehículo para entrar a infinitos mundos sensoriales y fantásticos. Por ejemplo, un libro alternativo puede ser el que describe Jean-Claude Carrière cuando dice:

Imaginemos que Buda camina. Avanza en la leyenda. Uno de los signos físicos que lo caracterizan es que tiene unas inscripciones en las plantas de los pies. Inscripciones esenciales, obviamente. Cuando camina, por lo tanto, imprime esos signos en el suelo, como si cada uno de sus pasos fuera un grabado.¹¹

Puesto que en el libro alternativo no cabe la relación monótona propia del libro común, puede decirse que sí es posible su realización por medio del acto poético para crear formas nuevas de lectura y visualización. A mi juicio y aunque no utiliza específicamente el término “libro alternativo” sino el de “libro de artista”, la definición que ofrece la Doctora Luz del Carmen Vilchis abarca lo que aquí se entiende por libro alternativo.

[El libro alternativo] considerado una volumétrica en el espacio, es decir, pensado desde el lenguaje del arte, es un territorio de comunicación plástica cuya narrativa visual es autónoma y representa una alternativa a la poesía que no atiende a funcionalidad alguna en pro de la búsqueda de la forma o las series de formas que se acoplen en estructuras, formatos y temporalidades diversos.¹²

Conforme a lo anterior, se comprende que los libros alternativos ofrecen la posibilidad de generar formas híbridas, tanto en lo material como en lo conceptual. Si un libro común es un objeto físico que ocupa un lugar en el espacio, como una cosa real y tangible, su importancia como libro no radica en ello sino en su lectura, que además tiene una secuencia espacio-temporal estable. Por lo que a diferencia del libro común, el libro alternativo no sólo altera la forma y la materia del libro común, sino que además también la secuencia espacio-temporal, ya que en él su apariencia es tan importante como su esencia, o si se prefiere su significante y su significado.

Además, sin el acto de su lectura el libro común es un mero bloque de papel impreso que sólo se distingue de su condición material como significativo cuando ofrece su sentido de significado. De otro modo se haya

¹¹ Eco y Carrière, *Nadie Acabará con los libros*, p. 38.

¹² <http://www.chfvision.com/vision/vision-06-2012>, p. 23

muerto, inerte, como un objeto "idiota" en palabras de Rosset, porque como representación no aparece a la conciencia con ninguna otra forma (ver capítulo I). Esto quiere decir que sólo hasta que el libro común es leído cobra sentido lo que en él se ha vertido a través de su lenguaje, que casi siempre son textos e imágenes. El libro común no es una obra de arte que como objeto pueda ser intuitivo ya que su forma y materia no alcanzan la condición potencial de movilizador de significante, es decir, en su apariencia no se puede intuir su esencia.

En cambio, en el libro alternativo su aspecto visual invita al tacto como un elemento imprescindible. Por lo que aquí se asocia el libro alternativo con la voluntad del ser humano, en otras palabras, el libro alternativo tiene espíritu (su contenido) y cuerpo (su materialidad), que determinan el acto intuitivo en la percepción como experiencia real del objeto. Pues cada una de sus hojas se materializa en una secuencia espacio-temporal que no sigue una lógica, y si cada una de estas hojas fuera el efecto de la causa en la hoja que le precede, este nexo causal puede ser alterado sin que cada una de estas hojas pierda su individualidad.

El libro alternativo no sólo invita a su contemplación, sino que, como tal a través del tacto se percibe lo que éste quiere contar en múltiples momentos del tiempo. De este modo la obra se vuelve un objeto contemplativo-táctil y se completa cuando se juntan el espíritu del artista y el espíritu del espectador-lector, es decir, cuando se integran en una sola voluntad, porque el tacto da sentido a su esencia formal y material. Y es que la mera vista, sin contacto físico priva de información, en este caso se trata de percibir la esencia en su apariencia. De otro modo, cómo comprobar realmente si el material de su forma es duro o suave, liso o rugoso, cómo intuir solidez o profundidad, por ejemplo. Porque sin esta información realmente no se intuye la obra en su totalidad.

Con una paráfrasis a Lapoujade, se dice que en primera instancia, el libro alternativo se percibe secuencialmente, o sea, que no puede verse de una sola vez como una imagen unitaria. La aprehensión sensible del libro alternativo presente desencadena un proceso psíquico que exige la complementación de los datos que se perciben como una representación inacabada, por eso la percepción del libro alternativo puede que aparezca a la conciencia del espectador como deformado o semioculto, y como no se trata del reconocimiento de un objeto, en este caso la fantasía altera el percepto, con ello,

¹³ Cfr. Lapoujade, *Op. cit.*, pp. 109-112.

la percepción sensible se multiplica puesto que "el ojo ve lo que la mano palpa". Así, la fantasía en su alteridad corrige, complementa, distorsiona e inclusive puede llegar a falsear el dato, pero éstas son formas diversas de potencializar los datos sensibles.¹³

Puede decirse entonces que la percepción del libro alternativo implica un acto de la voluntad, esto significa que en su apariencia hay que aprehender su esencia. Concretamente, un libro alternativo no sólo hay que verlo sino también tocarlo para sentirlo.

Debido a su volumétrica, el libro objeto ofrece una serie de planos que se superponen, llevándose a cabo en el receptor un proceso psíquico fantástico de traducción en el cual, de la percepción parcial del objeto se pasa a una compleja constelación de representaciones que se trasponen simultáneamente en una multiplicidad de relaciones espacio-temporales. Ya que los libros alternativos se caracterizan porque en ellos del signo escrito se pasa al signo estético, puede decirse que en el libro alternativo el signo es palpable porque su forma y sus ritmos se vuelven tangibles. No se trata de un simple contenedor de información lista para comunicarse, sino de una serie de elementos significativos. Por lo que más que a su lectura, el libro alternativo invita al lector-espectador a su desciframiento, debido a que su polisemia puede decir lo que es por medio de lo que no es, y lo que no es por medio de lo que es. Porque el espíritu no se ve pero se siente a través de la voluntad. Con otras palabras, la esencia del libro alternativo no se ve pero se siente a través de su apariencia, es decir, que se intuye.

Por eso, en el libro alternativo importa tanto su aspecto formal y material, o sea, su apariencia como significado que se traduce a su esencia. En sentido lúdico, el libro alternativo reclama su manipulación, porque en él se percibe su contenido a través de su cuerpo (el objeto mismo). Así, transgrede la función cotidiana de instrumento de comunicación y de mero contenedor de información. Y a diferencia del libro común que contiene la información a cerca de un tema u obra determinada, el libro alternativo es la obra en sí misma. Y mientras que el libro tradicional habla de "algo" fuera de sí mismo, el libro alternativo habla de sí mismo. Significando que en apariencia habla desde fuera y en esencia desde dentro. Dicho con la Dra. Vilchis

El concepto de transgresión referido a [los libros alternativos] se ha ampliado hasta integrar la concepción que no sigue los parámetros tradiciona-

les de los libros; transgredir comunica aquí «ir más allá» o «pasar» y sus implicaciones [...] comprenden cuatro sentidos: afirmación de conceptos no doctrinarios; manifestación de condiciones calificadas como prohibiciones; afrentas a los individuos e inclusión de límites físicos o conceptuales incluyendo condiciones anárquicas, tanto en su acepción política como en su condición de actitud desconcertante.¹⁴

En su función subjetiva, el libro alternativo resguarda el querer de su creador, porque en él se "encarnan" sus deseos voluntarios, tanto inconscientes cuando se trata de estímulos como conscientes si son motivos; esta voluntad del artista se objetiva y objetualiza en cuanto el espectador-lector contempla sensiblemente la obra. Aquí no se trata sólo de mirar la obra a distancia como en el caso de una escultura, sino también de tocarla. Pues a través de la obra el autor invita al espectador a desplegar las alas de su fantasía, para que éste descubra sus propios fantasmas ocultos en su conciencia creando sus propias visiones.

La contemplación sensible de la versatilidad de sus formas, y la manualidad como facultad orgánica, rica en aspectos táctiles y espaciales se extiende hacia una complejidad polivalente, pues un libro alternativo puede contener diferentes elementos significativos como textos, imágenes, formas, colores y texturas, que en conjunto y por separado, contribuyen a la transmisión de ideas. Su valor consiste, pues, en la percepción sensible implícita en su apariencia, cuya materialidad conlleva a su esencia, completando la relación espacio-temporal. Por eso, dice Schopenhauer que

La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Leerlo de corrido equivale a la vida real. Pero algunas veces, cuando acaban las horas de lectura (el día) y llega el tiempo de reposo, seguimos hojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otra de sus páginas; con frecuencia se trata de una página ya leída y en otras ocasiones de una página desconocida, pero siempre son páginas de uno y el mismo libro.¹⁵

El libro alternativo, como ejemplar único, transmite la sensación de una experiencia única, donde la forma, la materia y el contenido se funden en un solo objeto que habla de una complejidad de matices sensoriales aportados de múltiples maneras de expresión y percepción. Como soporte ilimitado,

¹⁴ <http://www.chfvision.com/vision/vision-06-2012>, p. 23

¹⁵ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, p. 134.

sólo es comparable a las ilimitadas capacidades fantásticas del artista, quién "encarna" sus ideas en el objeto mismo. En este sentido, en su contemplación sensible como obra artística, el libro alternativo se vuelve un viaje fantástico, introduciéndose entre sus metáforas que reclaman momentos en el tiempo.

Ahora bien, en la producción de un libro alternativo el artista puede apropiarse de un objeto cotidiano, el cual descontextualiza de su función primaria y una vez intervenido el objeto adquiere la categoría de obra única, como un continente de significaciones que pueden revelarse o no en su apariencia. Así, lo propiamente fantástico del libro alternativo se acentúa en cuanto su apariencia oculta más de lo que revela, y es precisamente lo que oculta lo que se reserva a la intuición perceptiva del lector-espectador quien, ante la presencia del objeto debe descifrar lo que no muestra.

De este modo, en el libro alternativo destaca lo que en apariencia oculta y en este caso aparece el asombro de lo fantástico que bajo su apariencia se manifiesta. Pues su forma es su contenido y su significado es el significante de una relación que no es arbitraria, puesto que lo que propone también se halla en su materia. La cual, como elemento significante, tiene una relevancia imprescindible en sus efectos de sentido por la relación que establece con otros significantes que se suceden simultáneamente. El libro alternativo puede ser

Utilizado como campo de experimentación desde el supuesto de la integración multimedia [...] así como de intervención —en términos tanto de afirmación como de negación—, al tratarse de un soporte de gran carga simbólica para nuestra cultura occidental.¹⁶

Así, su experiencia se vuelve multisensorial, porque en ella actúan elementos que conducen a otros sentidos, propiciando que las secuencias espacio-temporales no sólo sean algo para verse, sino también para sentirse. Cabe mencionar que no se trata de una síntesis, ésta se da inmediatamente en cuanto es intuitivo el objeto, en este caso la experiencia sensible requiere que se dedique tiempo a cada una de las partes o páginas del libro alternativo.

De esta manera, sus significantes metonímicos tienen una relación de contigüidad evocativa entre el todo y cada una de sus partes. La intersubjetividad se da conforme a las reglas del significante y su condición en la psique del emisor y del espectador-lector. En el que se ponen en juego las pasiones

¹⁶ Martínez Moro, *Op. cit.*, p. 99.

y estados de ánimo al momento de contemplar la obra. Según se entiende el libro alternativo es como un "Jinete sin cabeza", porque definitivamente en él no cabe la razón, se trata de una experiencia sensible en la que predominan tanto la voluntad del artista como la voluntad del receptor-lector. Aquí todo se relaciona con todo, como si fuera una constelación, una estructura que se ocupa en crear vínculos entre el artista y el espectador. Y como cualquier obra artística, aunque los significados son culturalmente convocados, la libertad consiste en utilizar estas convenciones culturales para transgredirlas, manipularlas y desarticularlas.

Con la secuencia espacio-temporal, de algún modo el artista establece la lectura del libro alternativo, proponiendo claves que conforman dicha secuencia, donde la manipulación crea un efecto lúdico que participa en la distribución de un sistema organizado que articula la identidad del libro alternativo. Las relaciones espacio-temporales se forjan con movimientos entre sus páginas, por yuxtaposición o sobreposición, lo que da significado al contenido de la obra. Así, debido a sus aspectos formales, materiales y de contenido, su narrativa depende de la facultad imaginativa del artista y del receptor.

Si las nuevas tecnologías insisten en hacer el menor esfuerzo de memorización, entonces queda hacer el mayor esfuerzo de cognición intuitiva, lo cual implica una mayor capacidad de la inteligencia sensible. Pues como afirma Umberto Eco

Hay algo que no desaparece, y es la memoria que conservamos de lo que hemos experimentado en los diversos momentos de nuestra vida. La memoria inestimable, y a veces engañosa, de los sentimientos, de las emociones. La memoria afectiva. ¿Quién podría liberarnos de ella y para qué?¹⁷

Hoy, cada que se presente una nueva tecnología, los libros alternativos responderán como objetos creativos y sensoriales que potencialicen los sentidos para la transmisión de ideas. Puede que se presenten vanidosamente como únicos, como si ante toda nueva tecnología comportaran de manera automática las capacidades naturales de los usuarios, como si este tipo de libros llevara dentro de sí un nuevo talento. Pues a diferencia del libro común, no se trata sólo de un continente de información e imágenes, sino de una experiencia en la que se conjuga la inteligencia y la sensibilidad.

¹⁷ Eco y Carriere, *Op. cit.*, p. 71

Pues en esta era de simulación virtual, donde la cultura elige los instrumentos y soportes diseñados para almacenar grandes cantidades de información, los cambios tecnológicos insisten en marcar distancias cada vez más lejanas ante los libros, que como instrumentos de conocimiento sin duda han demostrado su cabal resistencia al tiempo haciéndose presentes en el espacio. Y en aras de sustituir al libro en su totalidad, las tecnologías compiten directamente. Y aunque sus instrumentos cada día son más frágiles y menos duraderos, volviéndose obsoletos en menor tiempo, la velocidad con la que se renuevan obliga a permanecer en un ritmo insostenible de reorganización permanente de las costumbres mentales y físicas, de manera tal que cada nueva tecnología exige la adaptación de nuevos esfuerzos en un espacio cada vez más reducido y en un tiempo cada vez más breve.

Si por un momento se piensa que toda nueva tecnología exige un nuevo lenguaje, la tecnología más que una experiencia se vuelve una exigencia. Quizás, así, se pueda delegar la carga del saber, de los meros conceptos a las máquinas, y concentrarse en el conocimiento puro, el de la intuición y la percepción sensible. Pues en el futuro, por más incierto que sea, siempre se podrá volver sobre lo ya escrito, y sobre lo ya creado que resguardan entre sus páginas los libros comunes y los libros alternativos.

Si la tecnología margina como analfabetos a todos aquellos que osan rechazarla, ante esta complejidad sencillamente se ha de pensar que sin electricidad no todo está perdido, pues durante el día, o ante la llama de una vela por la noche, se podrá continuar con la experiencia de seguir leyendo y disfrutando de los libros, ya sean impresos o alternativos, porque estos últimos invitan a ser contemplados, a intuirlos, a aprehender su apariencia y esencia; porque de algún modo "tocan" a quienes los perciben y les devuelven la mirada.



THELEMA

LIBRO ALTERNATIVO DESDE LA INTUICIÓN Y LA PERCEPCIÓN

Se imprimieron 15 ejemplares: interiores sobre papel Cultural ahuesado de 90 g y papel Bond de 120 g; forros en papel Couché de 300 g y laminado mate. Se utilizó familia tipográfica Times New Roman en 12:24, 10:14 y 8:10. Helvética en 90:90, 48:50, 20:26 y 8 pts.