



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Moral fantástica:

El arte de crear la vida buena y feliz

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

María Itzel López Martínez



México D. F.

Asesor:

Dr. Ernesto Priani Saisó





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Lilia, mi madre.

A Ernesto, preceptor y amigo.

Y a Marina, Alejandro, Ariadna,
Elizabeth, Adán y Luis Aarón,
excelentes compañeros de viaje.

Por el apoyo, el afecto y las enseñanzas que me
brindaron, y que hicieron posible la culminación
de esta empresa, mi más sincera gratitud.

Agradezco a mis sinodales

Dr. Óscar Martiarena Álamo

Dr. Ernesto Priani Saisó

Lic. Edgar Morales Flores

Dr. Carlos Oliva Mendoza

Dra. Ana María Morales Rendón

Por la dedicación y el empeño con los que
revisaron, comentaron y ayudaron a mejorar
este trabajo.

ÍNDICE

PRÓLOGO Y ADVERTENCIA	1
FUNDAMENTACIÓN DE UNA MORAL FANTÁSTICA	7
INTRODUCCIÓN.....	8
LIBRO I. FANTASÍA	15
Melancolía y fantasma. Extractos del diario de Sirpicus Galeno	18
El demonio meridiano	20
Fantasma y deseo.....	25
Rayos de luz sobre el enigma.....	27
El signo del genio	31
Misión y obra	37
Sobre la fantasía y sus funciones. Breve tratado por Sirpicus Galeno	42
Fantasía, laboratorio del alma.	
Comentario a la obra “Melancolía y fantasma”, de Sirpicus Galeno.....	60
1. El mal del hombre contemplativo	60
2. Un puente hacia la verdad, pero no la verdad misma	64
3. Fantasía, laboratorio del alma.....	75
4. Primera conclusión	95
LIBRO II. MORAL.....	96
Primer encuentro. La vida como obra	103
¿Por qué el vivir puede concebirse como una obra?	108
¿Puede la vida ser una obra similar a las del arte?.....	109
¿Por qué la felicidad es un género distinto y más perfecto de obra?	111
¿Cómo y mediante qué instrumentos se realiza la obra de la vida feliz?	114
Segundo encuentro. La vida como narración	138
¿Por qué volver hacia el esquema teleológico del aristotelismo?.....	141

¿Cómo se puede hablar de fines en nuestro tiempo?.....	149
¿Qué papel desempeñan las narraciones dentro de las prácticas?.....	152
¿Cómo habrá de llevarse a cabo la formación moral del individuo?	159
Tercer encuentro. La vida como subcreación.....	160
¿Qué es la subcreación?.....	162
¿Cuáles son los rasgos peculiares de la subcreación en tanto labor artística?.....	167
 LIBRO III. MORAL FANTÁSTICA	172
La apremiante necesidad de concluir	172
Fundamentos para una moral fantástica.....	173
Principios de una moral fantástica.....	175
La formación de los individuos en una moral fantástica.....	176
Momentos del proceso de acompañamiento	190
1. Inmersión en la obra y contemplación inicial del mundo subcreado	190
2. Adquisición de experiencias.....	195
3. Salida del mundo subcreado y renovación de la capacidad de asombro	199
4. Retorno al diálogo crítico	204
 CONCLUSIÓN. RESPONSABILIDAD Y CRÍTICA.....	209
 EPÍLOGO. ¿TODO FUE UNA FANTASÍA?	212
 BIBLIOGRAFÍA	216

PRÓLOGO Y ADVERTENCIA

La tesis que presento tiene por objeto realizar una defensa de la fantasía, es decir, de la facultad humana que genera imágenes a partir de las impresiones sensibles. Para lograr tal objetivo he considerado imprescindible retomar las definiciones clásicas de la fantasía, con el objeto de explicar sus funciones y establecer su justo lugar en los ámbitos del conocimiento y la reflexión moral. Ahora bien, toda defensa presupone algún tipo de ataque. Sin embargo, lo que ha padecido la fantasía no tiene que ver tanto con agresiones o descalificaciones, sino con una interpretación errónea de sus cualidades.

Debo reconocer que el error de comprensión no fue propiciado directamente por la filosofía. Sin embargo, como filósofos nos corresponde restablecer la claridad de un concepto que pertenece a nuestro ámbito de reflexión y, ante todo, reivindicar a una facultad humana que desempeña funciones elementales en los procesos cognoscitivos, desiderativos y volitivos.

La motivación inicial de mi trabajo fue realizar la citada defensa y para ello tuve que definir primero la naturaleza del error. Pues bien, éste consiste en la reducción de la fantasía a un grupo determinado de funciones y modalidades; misma que implica la pérdida de otras habilidades fantásticas de gran relevancia para el pensamiento filosófico y la reflexión moral. Para decirlo con más precisión, la fantasía se ha reducido a sus funciones primarias e inconscientes, o bien a una mala interpretación de sus facultades inventivas.

Lo anterior se pone de manifiesto en el discurso cotidiano, ya sea el de los medios, o el de los individuos. Se usa el término fantasía para referir a los deseos insatisfechos o al soñar despierto. Se aplica también a las obras de ficción, aunque no sólo a las del género literario de lo fantástico, sino, en general, a las narraciones que ofrecen una visión alterna de la realidad. Así, se agrupa con descuido al mito, la leyenda, la ciencia ficción, el terror e incluso la literatura

infantil dentro de un mismo saco. Por último, se suele aplicar el término en forma despectiva para calificar a las mentiras o, peor aún, a las ideas cuya falsedad no podemos demostrar y, sin embargo, no queremos admitir como posibles.

Las tres acepciones anteriores se pueden resumir en una explicación más sencilla. En los discursos actuales, la fantasía se define por oposición a la realidad. Fantasía es todo aquello que “no existe”, porque no encuentra un correlato sensible o fáctico en el mundo exterior. No obstante, a veces lo fantástico puede ser dulce, amable, bello, ingenuo; y otras oscuro, morboso, temible, irracional. Y así, tenemos críticas literarias o esfuerzos publicitarios que describen al cuento de hadas como “el viaje a un mundo fantástico donde los sueños se hacen realidad”. O bien a la educación, familiar e institucional, que confunden el mentir con el fantasear y a fin de garantizar la buena conducta, prohíben ambos.

Este error reduccionista, que hasta aquí parece ser sólo una falla del lenguaje cotidiano, tiene un fundamento teórico en la psicología. En “El creador literario y el fantaseo”, Sigmund Freud describe a la fantasía como una facultad del inconsciente, al servicio de los apetitos y el deseo; y especial, de los anhelos imposibles de satisfacer. El ejemplo de fantaseo que proporciona Freud es el de un joven pobre que súbitamente recibe la oportunidad de un trabajo ideal; entonces desarrolla sus aptitudes, solventa sus necesidades, adquiere riquezas, conoce a hombres galantes y afortunados, y al fin cumple su anhelo de conquistar una posición social confortable y digna.

Es a través del fantaseo como el joven vuelve soportable su desdicha, mas no resuelve un ápice de sus problemas. La fantasía sólo brinda lo que la realidad no provee, pero si ésta proporcionase los medios para que el joven cambiara su situación, se acabarían los castillos en

el aire. Así, pues, “los deseos insatisfechos son las fuentes pulsionales de las fantasías”¹ y por tanto, “es lícito decir que el dichoso nunca fantasea, sólo lo hace el insatisfecho”².

Tales nociones de la fantasía y su ejercicio fueron las que marcaron el rumbo de la psicología por varias décadas, y también las que penetraron la mentalidad social. Pero aunque no se trata de nociones equivocadas, es crucial declarar que son incompletas. Es cierto, la fantasía está en estrecha relación con el inconsciente y elabora los materiales que hacen posible su actividad. También forma un vínculo con el deseo, al mantener presentes sus objetos. Y sí, es la fantasía quien hace posible la mentira, pues si fuésemos incapaces de fantasear, estaríamos condenados a referir los hechos tal y como efectivamente sucedieron.

Sin embargo, lo anterior sólo define un aspecto de lo fantástico. Pues la fantasía también permite adquirir conocimientos, al generar representaciones formales de los objetos sensibles y ofrecerlas a la razón y al entendimiento para que éstos elaboren o deduzcan conceptos. Y más aún, gracias a que puede alterar las formas que recibe y así generar representaciones distintas del mundo externo, la fantasía también permite proyectar, transformar y crear. El propio Freud distinguió este aspecto racional, consciente y proyectivo de la fantasía en la obra del creador literario, pero no pudo impedir que la tradición rescatara sólo una visión parcial del fantaseo.

Los filósofos, en cambio, conocemos muy bien el lado racional de lo fantástico. Lo hemos estudiado cuidadosamente desde Aristóteles hasta Kant y hemos admitido que, si se vuelve colaboradora de la razón, la fantasía es fuente de conocimientos, ideas y obras de arte.

¹ Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo” (1908), en *Obras completas*. Volumen IX, Amorrortu Editores, 1979, pp. 129-130.

² *Ibidem*.

Por tanto, es preciso que alcemos la voz para completar lo que la psicología dejó sin terminar y así evitar que la fantasía sólo se aproveche y cultive a medias.

La explicación y defensa de la fantasía se presenta en el Libro Primero de esta tesis. Para llevarla a cabo, acudí a dos concepciones filosóficas de la fantasía, la aristotélica y la medieval; y me apoyé además en tres concepciones literarias, las de Robert Louis Stevenson, Úrsula K. Le Guin y John Tolkien.

Sin embargo, la defensa constituye sólo una parte de mi proyecto. El interés por rescatar los aspectos racionales y conscientes de la fantasía se cifra en la necesidad de dar sustento a una empresa más importante; demostrar y fundamentar el valor del fantaseo para la vida moral. Esto último no sólo me condujo a reiterar propuestas semejantes a la educación estética de Schiller, sino a probar que la moral es una empresa creativa y fantástica.

Cultivar las virtudes y formar un carácter moral implica transitar desde un estado de incontinencia y desconocimiento de sí, hacia otro estado en el que se comprenden y fomentan las disposiciones propias, se tiene un claro conocimiento del fin vital y, lo más relevante, se actúa conforme al objetivo que se quiere conquistar. Pero este último estado, como bien destacó Schiller, es sólo una posibilidad. En principio, el hombre actual es el que carece de autoconocimiento y virtudes. Pero el hombre bueno, virtuoso y feliz, fin último de la formación moral, es sólo potencial y, ello implica que quizás alguna vez llegue a existir, pero que no necesariamente lo hace en el presente.³

En el Libro Segundo demuestro ampliamente la hipótesis de que la moral es una empresa creativa y, por tanto, demanda el ejercicio adecuado de la fantasía. Por último, en el Libro Tercero desarrollo un modelo de aproximación a las obras artísticas que constituye una

³ Cfr. Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1999, Tercera carta, §§1-3, pp. 121-125.

forma de satisfacer la necesidad de una educación estética para los hombres, en beneficio de su formación moral.

Pero antes de permitir que los lectores se avoquen a la consideración y crítica de mi trabajo, debo hacer una importante advertencia. Esta tesis posee un estilo de redacción peculiar. Obviamente, cumple las exigencias de claridad, orden y coherencia que demanda toda obra filosófica y además ofrece una correcta explicación de las fuentes consultadas. Sin embargo, para exponer, desarrollar y demostrar mis ideas en este ensayo, decidí crear a un personaje y una situación ficticios.

El portavoz de mis hipótesis y argumentos es un filósofo de nuestros días, que al enfrentar la imposibilidad de conquistar la vida buena dentro de una moral que sólo postula principios, asume la misión de fundamentar una moral fantástica. Para lograr esta meta, el personaje acude a las filosofías que ya he mencionado, pero también se apoya en diarios, cartas y relaciones de encuentros. Estos documentos son también construcciones ficticias, pero a través de ellos expongo las concepciones clásica y medieval de la fantasía y la moral.

Con lo anterior no pretendo que mi tesis sea considerada como una obra literaria, pues mi objetivo aquí no es lograr tal creación. Lo que intenté fue, por un lado, ensayar con estilos variados para comunicar el trabajo filosófico. Ensayo que, por lo demás, no es nuevo. Baste citar a Platón, Lucrecio, San Agustín o Giordano Bruno para recordar que la lucidez y racionalidad de la filosofía no se oponen a la belleza en la escritura. Por otra parte, me propuse que el estilo fuese un ejemplo de la propia tesis, es decir que mostrase cómo a toda exposición y defensa coherente de una idea, subyace el trabajo conjunto de la razón y la fantasía.

Confío en que tal presentación no demerite la relevancia y el interés que puede comportar mi propuesta. Y ahora, concluyo este prologo con la manifestación de un sincero

agradecimiento a quienes inspiraron esta tesis y motivaron su desarrollo. Yvain, caballero de la corte artúrica, por darme un primer indicio de que el discurso moral debe parecerse más al de un libro de aventuras que al de un manual de instrucciones. Ged, mago de Terramar, por recordarme que cuando uno desata tormentas también asume el deber de amainarlas. Sidney Quarles, quien dedicó su vida a coleccionar dictáfonos, archiveros, frases rimbombantes y otras cosas que algún día le permitirían escribir una historia de la democracia; y el doctor Selâhattin, quien jamás logró poner el punto final a su enciclopedia de cuarenta y ocho tomos.* La dolorosa incapacidad de estos dos últimos personajes para concluir las obras que se propusieron y el ligero temor que su destino me produjo, fueron el impulso que necesitaba para finalizar este proyecto.

México, D.F., Enero de 2007

* Cada uno de tales personajes proviene, respectivamente, de las siguientes obras: Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, Ediciones Siruela, Barcelona, 2001; Úrsula K. Le Guin, *Un mago de Terramar*, Ediciones Minotauro, Madrid, 2003; Aldous Huxley, *Contrapunto*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001; y Orhan Pámuk, *La casa del silencio*, Random House Mondadori, 2006. Sirva esta mención para reconocer a las obras no filosóficas que de forma adyacente contribuyeron a esta tesis.

FUNDAMENTACIÓN DE UNA MORAL FANTÁSTICA

INTRODUCCIÓN

“¿Cómo puedo ser mejor?” He ahí la pregunta que motiva las presentes investigaciones. Se me dirá, quizás, que la planteo de un modo abstracto. Pues, en la práctica no se habla sólo de lo mejor, sino que la conquista de dicha cualidad se busca en relación con una tarea o un modo de vida determinados. Uno quiere ser buen padre; otro, mejor amigo; aquél un buen fotógrafo y éste un deportista óptimo. No obstante, tal variedad de aspiraciones comparte por lo menos tres postulados generales: En primer lugar, la creencia en un modo de actuar que resulta ser el más adecuado para lograr un objetivo; en efecto, si pregunto cuáles son los principios de una buena redacción o si busco una rutina de ejercicios adecuada, es por saber que cada una de dichas actividades tiene una forma correcta de realizarse. Lo anterior implica —y este es el segundo postulado— la existencia del bien; si no como una entidad suprema y absoluta, sí como la cualidad distintiva de los actos que se llevan a cabo en la forma debida. Y, por último, el reconocimiento de una serie de conductas, disposiciones y prácticas que ayudan a obtener la mejoría deseada. En suma, contamos con que hay bien, buenas acciones y medios para ejecutarlas.

Así, pues, logré formular tres principios lógicamente correctos y verosímiles en torno a la vida buena. Y, sin embargo, todavía no soy una mejor persona; ni siquiera podría dar consejo al maestro que quiere impartir buenas lecciones, ni al ebanista deseoso de perfeccionar su oficio, ni al el joven músico que anhela interpretar dignamente a Beethoven. Mis tres postulados, claros e inteligibles, no brindan auxilio alguno a quien busca una guía con miras a la acción o, en todo caso, no resultan suficientes. Lo mismo sucede con otras tantas tesis que por ser tan asépticamente libres de sensibilidad y contingencia, se vuelven inoperantes, ajenas e inútiles a la esfera humana. ¿Qué se gana con definir la vida buena como aquella que sigue los dictados de la recta razón, o con

invitar a que se actúe de tal forma que la máxima rectora de la acción sea digna de adquirir el rango de la universalidad? Nada, por cierto, mientras no se supere la fase teórica y se dé contenido a los principios.

Mas no se piense que desprecio al entendimiento y a la razón. Lejos de ello, considero que vivir y obrar sin los principios directrices del primero y sin las deliberaciones de la segunda es tan absurdo como querer jugar sin reglas. Pues así como las reglas son las que delimitan las fronteras y establecen las condiciones del universo lúdico, los principios, normas e imperativos como los que arriba cité, son las estructuras que sostienen al universo moral y hemos de pensarlos si queremos dar sentido al anhelo de ser buenos. Empero, lo que considero un auténtico error es la creencia de que el conocimiento de las reglas basta para llegar a ser buen jugador, o que incluso resulta más importante que el juego mismo.

Es fácil descubrir el absurdo de tal hipótesis racionalista, cuando se la considera desde terrenos donde las acciones y la práctica son fundamentales. Si un niño quiere ser futbolista es natural que se le hable de reglamentos, deberes y restricciones, pero esto sólo es una parte de la formación. En adelante, lo principal será que el pequeño entrene y mantenga un contacto estrecho con todos los elementos del juego. Por ello hay que llevarlo a la cancha, brindarle los instrumentos necesarios, enseñarle técnicas, dejar que vea el juego de los profesionales y, sobre todo, hacer que practique. Sólo así tendrá la preparación suficiente para lograr el objetivo: *jugar*. Y lo mismo hay que recomendar a escritores, músicos, sastres, políticos, médicos, profesores y a todo aquel que pretenda *realizar* algo con maestría. Conocimiento y raciocinio, sí, pero también observación y ejercicio.

Ahora bien, si he de prescribir una rutina similar a quien desea ser justo, prudente, leal o magnánimo, primero me corresponde probar que la vida virtuosa tiene la naturaleza

de los juegos de fútbol, las piezas musicales o las novelas. Quiero decir, mostrar que es la obra resultante de un determinado arte, cuya ejecución implica principios, reglas, modelos y prácticas. Ésta será una de las tesis que aquí defenderé. Sí, la vida virtuosa es obra del arte y, por tanto, reclama un ejercicio. Afirmo que es obra del arte, en primer lugar, porque vida significa movimiento y acción; pero la vida virtuosa es aquella que dirige sus movimientos y acciones a partir de las reglas que demanda la virtud. Y en segundo lugar, porque tal y como dije al principio, no investigamos sobre la justicia, la prudencia o la lealtad por un mero afán intelectual; deseamos conocer tales virtudes con el fin de aplicarlas en circunstancias específicas, es decir, para realizarlas en el ámbito de una práctica. En este punto me apoyo en la tesis que brinda el Estagirita en su *Ética Eudemia*; en lo que concierne a la vida moral no basta con descubrir el *qué*, pues, ante todo, se quiere saber *cómo*:

...tratándose de la virtud no es el conocimiento lo más valioso, sino saber de dónde y cómo nace. Lo que queremos, en efecto, no es conocer lo que es la valentía, sino ser valientes, ni lo que es la justicia, sino ser justos, del mismo modo que preferimos tener salud antes que saber en qué consiste la salud, y sentirse bien antes que saber en qué consiste el sentirse bien.¹

Señalé ya que no descarto el conocimiento y, sin duda, tampoco lo hace Aristóteles; con toda seguridad admitiría que por lo menos el médico debe saber en qué consiste la salud, de lo contrario no podría encontrar el régimen de alimentos y ejercicios que reestablecieran al paciente. Lo que reclamo, junto con el filósofo, es la justa valoración y aplicación de la contraparte activa. Si la vida virtuosa es obra del arte, ¿por qué al educarnos para ella no se aplica un método similar al que siguen los músicos, artesanos, médicos o deportistas? ¿Acaso no tendríamos que realizar acciones justas luego de comprender qué es la justicia? ¿Y no haría falta contemplar al virtuoso, tal como

¹ *Ética Eudemia*, V,5, 1216b19-25. En adelante citaré como *E.E.*

el aprendiz observa trabajar al maestro? Nosotros memorizamos las leyes de la ciudad y escuchamos desde pequeños el extraño y a veces odioso mandato que reza “pórtate bien”. Pero raras veces nos interesamos por perfeccionar nuestros modos de ser y actuar, o por examinar las vidas de quienes fueron virtuosos. Y olvidamos también la lección que San Agustín nos comunicara en la mayoría de sus obras, pero con especial claridad en el *De Trinitate*, el bien supremo se conoce a través de sus representaciones sensibles y mientras somos hombres mortales sólo le comprendemos parcialmente, “en enigma y como en un espejo”.² Mas no procedemos así a pesar de conocer tales teorías. En vez de contemplar la imagen del héroe nos contentamos con los mandamientos y la carta magna. Todo ello porque nos aferramos a una sola fase de la formación y aún sostenemos que, dentro del ámbito moral, la obsesiva lectura del reglamento basta para que se formen buenos jugadores.

Pienso que nuestro afán por racionalizar en exceso los asuntos morales deriva de un grave prejuicio, el de calificar a las aportaciones de la sensibilidad y la fantasía como conocimientos de segundo orden. Y dado que para las artes la sensibilidad y la fantasía son tan importantes como los principios y las técnicas, las colocamos también en un plano secundario; no aceptamos que saberes como estos sean equiparables a la sublime moral. Pues bien, conviene admitir de una vez por todas que ni la moral es sublime —al menos no en el sentido de inmaterial y superior al mundo—, ni los hombres somos intelecto puro. En consecuencia, todo saber que se relacione con los asuntos humanos tendrá que asumir la forma del arte y permitir el trabajo conjunto de inteligencia y sensibilidad. Lo mismo habrá que decir de la educación; ella no podrá dirigirse a un solo elemento de la naturaleza humana, tendrá que procurar el desarrollo del intelecto, la razón, los sentidos, la voluntad y la fantasía. De no hacerlo, estamos condenados a errar y, lo que es peor, a

² Cf. *De Trinitate*, especialmente Libro V, cap. 1 y Libro VI, cap. 10.

no ser plenamente humanos; nos convertiríamos, quizás, en seres de puro entendimiento, pero en seres enfermos, tal como los filósofos necios que describe Aristóteles en la *Ética Nicomáquea*:

...refugiándose en la teoría, creen filosofar y poder, así, ser hombres virtuosos; se comportan como los enfermos que escuchan con atención a los médicos, pero no hacen nada de lo que les prescriben. Y así como estos pacientes no sanarán del cuerpo con tal tratamiento, tampoco aquéllos sanarán el alma con tal filosofía.³

En verdad, ningún hombre puede tenerse por sano cuando una parte de su cuerpo está atrofiada. Y, a veces, lo único que logran nuestras enseñanzas y nuestras filosofías es inhabilitar las facultades sensitivas, motrices, volitivas y fantásticas del ser humano, mismas que son tan esenciales y constitutivas de su naturaleza como lo son la razón y el entendimiento. El hombre puramente intelectual, que desprecia los goces y enseñanzas derivados de las sensaciones, las percepciones y las fantasías, es una criatura enferma; un señor en el reino etéreo de las abstracciones, pero un proscrito en el mundo material y contingente donde le corresponde vivir.

La moral que quiere ser una ciencia de principios universales y que aparta la mirada de la vida, es también un saber enfermo; se puede comparar con las especialidades médicas que pretenden curar un dolor de cabeza sin preguntar cómo está el estómago, el corazón, el hígado y mucho menos el alma. Nos hallamos, pues, en una desafortunada situación, donde la medicina es tan poco saludable como los pacientes a quienes debería curar.

Por ello, siguiendo los pasos de artistas y filósofos que supieron entender la complejidad humana, me decido a proponer y fundamentar una nueva concepción de la moral, en donde ésta se define como una moral fantástica. Espero que mi caracterización no se malinterprete. Al decir "fantástica" no me refiero a imposible, irreal, carente de

³ *Ética Nicomáquea*, II,4, 1105b7-18. En adelante citaré como *E.N.*

sentido, falsa o ilógica; de hecho, la fantasía se deslinda de todos estos adjetivos y lo probaré más adelante. Pero ahora puntualizaré sobre mi propuesta. Cuando hablo de una moral fantástica me refiero a un saber que, además de incluir conceptos y argumentos de índole filosófica sobre la virtud y el bien, ponga de manifiesto la importancia de la fantasía para el desarrollo de la vida moral y en esta medida se preocupe por la formación y el cultivo de dicha facultad.

Reconozco que semejante proyecto exige una sólida base argumentativa, pues descansa en una hipótesis que debe comprobarse: La fantasía, en tanto facultad que capta, preserva y recrea imágenes, apoya el desenvolvimiento de la vida moral y complementa la reflexión filosófica; pues al generar representaciones, tanto de lo real como de lo posible, es capaz de mostrarnos distintas *formas* de ser buenos. En efecto, es el intelecto quien concibe la noción de valentía y es la razón quien delibera y elige el momento oportuno para actuar conforme a tal virtud, pero es la fantasía quien dibuja la bella imagen del valiente.⁴

A fin de llevar a cabo tal demostración, daré los siguientes pasos. Primero tendré que analizar y exponer las funciones de la fantasía; esto con el fin de probar que realmente puede ayudarnos a concebir posibilidades, y también con el objetivo de anular ciertas acusaciones que se lanzan contra ella. Y aquí aclaro que por fantasía entenderé tanto a la facultad que une a las intuiciones sensoriales y las transforma en representaciones e imágenes, como a la que descompone y combina dichas representaciones, para crear formas nuevas. Por tanto, no emplearé la distinción entre imaginación y fantasía, y ya sea que use uno u otro término, me referiré a la potencia del alma que realiza las operaciones mencionadas.

⁴ Esta idea se apoya en la tesis del conocimiento del bien a través de las representaciones sensibles, presentada por San Agustín en el *De Trinitate*, Libros V y VI.

Posteriormente, y en virtud de la necesidad de concebir a la moral, no sólo como una reflexión en torno a la naturaleza del bien y la virtud, sino además como una guía para realizar actos buenos y virtuosos —necesidad que constituye mi punto de partida y que ya demostré más arriba—, probaré que la moral no sólo *puede* admitir ciertos elementos fantásticos dentro de su discurso, sino que de hecho los necesita y no debería prescindir de ellos, pues si lo hiciera se limitaría a cumplir con su función reflexiva, pero no lograría llevar adelante la normativa y práctica. Y te invito a notar, lector, que todo lo anterior equivale a demostrar la existencia de ciertas cualidades fantásticas, o por lo menos vinculables a la fantasía, en la moral. Espera al Libro Segundo de la presente obra, que ahí lo expondré todo con claridad.

Por último, y tomando como ejemplo a la literatura, desarrollaré un modelo de aproximación a las obras artísticas que permita obtener de ellas los mejores beneficios, tanto para el deleite y cultivo de la fantasía, como para una reflexión moral que dirija la proyección y conquista de una vida buena y feliz.

Tal es mi plan de acción para los próximos meses. Desde hoy me propongo llevar un cuidadoso registro de mis investigaciones, así como del desarrollo de mis argumentos, pues lo que voy a construir son los cimientos de una gran obra y debo darles toda la solidez y firmeza posibles.

LIBRO I

FANTASÍA

Una tarea primordial para emprender la fundamentación de una moral fantástica es y ha sido la investigación. Hasta la fecha he revisado un buen número de obras, desde el *Tratado sobre el alma* y las *Éticas* de Aristóteles, *Los Tres libros de la vida*, de Marsilio Ficino y la *Crítica del Juicio* de Kant, hasta ensayos y análisis literarios de poetas y escritores del siglo XX. Pero hay una obra que representa un apoyo invaluable para mi labor y que, sin embargo, no está bajo la protección de nombres célebres dentro de la filosofía o el arte.

Se trata de un extraño manuscrito, al cual es imposible adjudicar señas históricas o geográficas. Llegó a mí por azar, en un paquete que enviara mi amigo Alonso, comerciante de libros antiguos en Toledo. Yo había solicitado un ejemplar del *Comentario al libro sobre el alma*, de Averroes y junto con él recibí el delgado cuadernillo de hojas amarillentas y desgastadas, escritas con la caligrafía más curiosa que yo haya visto.

Al principio lo tomé por un obsequio del buen Alonso, quien no ignora mi afición por los manuscritos raros; sin embargo, mi carta de agradecimiento tuvo como respuesta una disculpa, el viejo anticuario no sabía de qué le hablaba y sólo podía concluir que había enviado el cuadernillo por error. Decidí, entonces, devolvérselo, pero no resistí la tentación de examinarlo. Varias páginas eran completamente ilegibles, pero no cabía duda de que estaba escrito en latín y, a juzgar por el estilo, se trataba de un diario. Encontré también varias hojas sueltas; una de ellas contenía una carta y el resto conformaba un tratado breve; me llevé la mayor de las sorpresas al descubrir su título: "Sobre la fantasía y sus funciones".

De inmediato comencé la traducción. Parte del texto se ha perdido irremediablemente, debido al deterioro de la tinta y el papel. No obstante, rescaté

fragmentos invaluable. Tanto el diario como el tratado sobre la fantasía se atribuyen a un tal Sirpicus Galeno. ¿Cuándo los escribió? Lo ignoro; la más moderna de sus numerosas referencias conduce a Shakespeare. Pero tal vez la cronología sea lo menos importante, pues bien podría tratarse de una composición ficticia.

El diario narra el seguimiento de un caso clínico. Sirpicus, galeno en efecto, describe sus experiencias al tratar a un rey, enfermo de melancolía. Un tema como ese no es particularmente raro, pero las circunstancias sí que lo son. Al parecer, nuestro buen médico viajaba con un amplio maletín, aunque lejos de portar cualquier clase de fármacos, llevaba citas filosóficas, y en vez de confeccionar pócimas curativas, elaboraba discursos.

Otros detalles curiosos son los tiempos y lugares. El soberano a quien Sirpicus auxilia, el rey Estraven, es dueño y señor de la “Sombria Ventura”. Las fechas, por su parte, siguen una fórmula extraña y que yo, al menos, desconozco: El número del día, seguido por el genitivo “*Saturni*”, ya sea por decisión o por descuido, en ningún lugar se anota el año. Lo más raro es que hay registro hasta el día trigésimo cuarto “de Saturno”, así que tal determinación no corresponde a un periodo mensual, por lo menos no a los meses que conocemos. Podría tratarse de un calendario desconocido y distinto del nuestro, o de una forma personal de organizar el tiempo. Finalmente, cabe señalar que Sirpicus confió tales manuscritos a su colega y amigo Lucius de Bor, así lo indica en la carta que acompaña el cuadernillo.

No obstante, yo defendería la tesis de la narración ficticia por varias razones. No es común que un médico elabore y ofrezca justificaciones filosóficas para todas las medidas que piensa tomar en relación con el paciente, tal y como lo hacía Sirpicus, según cuenta en su diario. Si bien los médicos antiguos tenían conocimientos de filosofía, y aun de magia o religión, ponían en primer lugar las soluciones prácticas. Por otra parte, las

sombras, nieblas y sequías que conforman la ambientación del relato, son imágenes que fácilmente se asocian con el humor negro y la melancolía. Las fechas pueden ser un formulismo para indicar que la historia transcurre bajo el auspicio de Saturno, el astro de la melancolía. En suma, todos los elementos espacio-temporales de la narración tienen relación directa, e incluso obvia, con el tema que se quiere tratar. Quizás un filósofo, aburrido de su escritura, encontró una forma original y lúdica para elaborar un ensayo sobre la melancolía.

Sirva este largo comentario para establecer la situación y características del texto. Mas, para mis objetivos poco importa si se trata de filosofía encubierta o de un hecho auténtico. Lo verdaderamente relevante son las reflexiones del Galeno, mismas que considero del todo pertinentes y dignas de darse a conocer. De suma importancia y de gran valor para mí es la tesis principal de todo el escrito, a saber, que la fantasía es la facultad mediadora entre la sensibilidad y el intelecto; y, por tanto, es quien puede concebir las acciones a realizar, para que las ideas cobren forma y ser en el mundo. Por lo demás, las citas de Sirpicus son exactas y fieles a sus fuentes, así que aun cuando la historia del rey Estraven no sea más que un cuento, ello no demerita sus aportaciones a la filosofía y a la moral.

Así las cosas, escribí a mi amigo en Toledo, ya que su manuscrito tardará en volver. Decidí convertirlo en parte de mi Fundamentación, pues su contenido inspiró muchas de las ideas que aquí expondré y considero justo el presentarlo íntegro para que tú, lector, también puedas apreciarlo. Presento, entonces, mi traducción del manuscrito. He colocado algunos títulos entre corchetes para dividir el texto en fragmentos temáticos y así enriquecer su lectura. Elaboré además un comentario, que se incluye después del manuscrito; ahí profundizo en las ideas más importantes y las pongo en relación con

algunas reflexiones modernas sobre la fantasía, tomadas, principalmente, de poetas y escritores.

Por ahora, he adjudicado al manuscrito el título de “Melancolía y fantasma”, pero aún espero la ocurrencia de otro mejor. No obstante, ya es pieza fundamental de mi proyecto, pues con su ayuda doy cuenta de la primera tarea, mostrar que la fantasía permite concebir y plantear posibilidades.

* * *

Melancolía y fantasma. Extractos del diario de Sirpicus Galeno

[Dedicatoria del diario a Lucius de Bor]

Lucius de Bor, médico en la corte de la Nívea Fuente,

Dilecto amigo, ¡cuán dichosos seremos el día en que nuestras vidas sean como las leyendas que cantan los poetas: bellas, admirables y dignas de todo amor! Con la mirada fija en esa meta sublime, trabajemos día con día por conquistarla y practiquemos la virtud, tal como el artista ejercita sus técnicas. Me precio de conocer bien tus anhelos y sé que compartes conmigo la inquietud de ser mejor. Por ello al fin me decidí a escribirte, y a confiarte dos de mis obras más preciadas. La primera es una sección de mi diario, que consigna uno de los casos más especiales de toda mi carrera; la segunda, es un breve tratado sobre la fantasía, que compuse después del mencionado evento. Te los entrego, no por el valor que comporte mi escritura, sino por el saber que ella preserva. Recíbelos, pues, con ánimo dispuesto y piensa que al leer mis palabras, atenderás, en realidad, a la sabia voz de la experiencia.

Han pasado ya quince años desde que la práctica de mi oficio me condujo al castillo de la Sombría Ventura. La corte requería de mis habilidades médicas, pues el soberano padecía un grave mal del alma. Acidia, tristeza, melancolía; desorden humoral por un exceso de bilis negra; tales eran los términos que describían la enfermedad.

Parecía un diagnóstico simple y fácil de tratar; más aún si se contaba con la variedad de curas propuestas por médicos, magos y filósofos; unas dirigidas al cuerpo y otras al alma.

Mi experiencia para tratar esta clase de padecimientos era conocida y admirada en aquel reino, tanto como mis estudios e investigaciones sobre todo lo referente a los temperamentos anímicos. Ello motivó a los súbditos a solicitar mi ayuda. Sin embargo, he de admitir que jamás contemplé con claridad ni sentí todos los matices y pulsiones de la melancolía, sino hasta que conocí al señor Estraven, rey de la Sombría Ventura.

Un médico siempre se comporta —o quizá sea mejor decir, debe comportarse— como un atento alumno de sus pacientes; en ellos están la vida, el acto y la sensación, que impactan las teorías y las hacen saltar, fracturarse o brillar a la luz de su verdad. Pues bien, la enfermedad del rey Estraven hizo esto último por muchas de las tesis que yo hasta entonces conocía en relación con el mal atrabiliario, pero también me obligó a corregir, replantear y desechar otras tantas. Por ello no puedo más que sentirme complacido con mi proceder; me refiero al hecho de registrar por escrito las ideas y enseñanzas que obtuve de aquel caso.

Tales memorias son las que hoy te envío y antes de dar paso a ellas, quisiera destacar la tesis que formulé a partir de este singular episodio, misma que defiende en el tratado arriba mencionado. Los *fantasmas* —esos etéreos productos de la fantasía— son, al mismo tiempo, fuente de salvación y de peligro mortal. Su aparición puede obsesionar al ánimo, si la voluntad no es lo suficientemente firme y no consigue apartarlo de ellos; entonces, el alma será prisionera en una cárcel de imágenes. También es posible que, si la razón no discurre como debe, los fantasmas la confundan y le hagan tomar la ilusión por realidad. Sin embargo, para el alma que ejercite con rigor sus facultades, los fantasmas serán como el navío que la transporte hacia los dominios del entendimiento. Pues ellos están a medio camino entre lo actual y lo posible, lo interno y lo externo, lo

sensible y lo ideal. Si comprendemos ésta, su naturaleza mediadora, contendremos el temor y aprenderemos a interpretarlos. Entonces, dejarán de ser verdugos para el alma y se convertirán en el vínculo que, con firmeza pero sin violencia, entrelaza el acto con la idea.

* * *

[*El demonio meridiano*]

Día primero, de Saturno

Hoy mi viaje alcanzó buen término, pues al fin crucé las puertas de la Sombría Ventura. Me recibió un paisaje desolado y gris; la bruma y el viento helado salieron a mi encuentro. Fue, pues, Naturaleza quien primero me habló del rey y su melancolía. La voz humana no tardó en sumarse a este clamor. Mientras cruzaba el gran patio del castillo, atendí a la conversación de dos caballeros de la corte:

- “Sucede alrededor de la hora sexta –decía el primero— justo cuando el sol alcanza su cúspide; se sienta entonces frente a la ventana y deja que su mirar se pierda en el horizonte gris. De pronto, cual si viese a un dragón emerger de la borrasca, batiendo sus furiosas alas y abrasando la tierra con su aliento, mi señor retrocede horrorizado. Entonces, abatido por aquel espanto, se oculta en el rincón más oscuro del aposento. Y ahí puede permanecer horas, sentado en cuclillas, con la cabeza hundida entre las manos”.

El compañero de armas caminaba con la mirada baja, reflexionando. Mantuvo un breve silencio y al fin respondió:

- “Yo he visto que los enfermos de su condición, apoyan la cabeza en la mano izquierda, cubriéndose de paso el oído; dicen que así mitigan los murmullos del demonio...”

Palabras similares se hallaban en boca de toda la corte, y aun otras menos reverentes y amables; “hechizado”, “endemoniado”, “loco”. Hasta la gentil Naturaleza, con su manto de humedad y bruma cubriendo a la Sombria Ventura, cantaba la desolación, muerte y sequía que invadían aquellas tierras. Un país estéril y gris, espejo de su ministro.

Solo, marchando a paso lento rumbo al salón principal, recordé uno de aquellos cuentos de Bretaña que fascinaron mi juventud; la historia del Rey Pescador, postrado por una herida de guerra. De tal modo imposibilitado, no podía más que sentarse a pescar... y a esperar, tan débil y marchito como el suelo bajo sus pies.

Por la tarde...

Acabo de instalarme en mis habitaciones. No veré al rey sino hasta la cena, para lo cual faltan varias horas. Aprovecharé, pues, para consultar los manuscritos que pude traer conmigo. La conversación de los caballeros me recordó las disertaciones de los padres de la Iglesia en torno al pecado de acidia y, por fortuna, no he dejado mi volumen de apuntes, donde compilé numerosas citas sobre el tema. Por lo demás, los sabios del reino me han provisto de una buena biblioteca. He aquí el texto que recién vino a mi mente:

La mirada del acidioso se posa obsesivamente sobre la ventana y, *con la fantasía*, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; ante un crujido de la puerta, salta sobre sus pies; oye una voz, y corre a asomarse a la ventana para mirar; y sin embargo no baja a la calle, sino que vuelve a sentarse donde estaba, embotado y como amedrentado. Si lee, se interrumpe inquieto y, un minuto después, se desliza en el sueño: se frota la cara con las manos, distiende los dedos y, quitando los ojos del libro, los fija en la pared; vuelve a ponerlos sobre el libro, avanza algunos renglones, farfullando al final de cada palabra que lee; y mientras tanto se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de las páginas y los folios de los cuadernos; y le resultan odiosas las letras y las hermosas miniaturas que tiene delante de los ojos, hasta que, finalmente, vuelve a cerrar el libro y lo utiliza como cojín para su cabeza, cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta un sentido de privación y de hambre que debe saciar.

Sancti Nili, De octo spiritibus malitiae, cap. XIV.⁵

⁵ El santo Nilo nació a finales del siglo IV y murió hacia el año 430. En el 390 se retiró al monasterio de Ancira, en la ciudad de Galacia (Asia Menor), donde fue monje y abad. Discípulo de

Nilo de Ancira, el Asceta, describió así las operaciones del demonio meridiano. ¿Por qué tal nombre? Al estudiar los peligros de la vida monástica, los teólogos y padres de la Iglesia encontraron que las almas pías y virtuosas de los consagrados sucumbían con mayor facilidad a la *tristitia-acidia* –ese tedio de vivir y decaimiento anímico que también conocemos como melancolía— cuando se aproximaba la hora sexta, es decir, al medio día. Pueden hallarse referencias en diversos tratados sobre la vida cenobial; cito ahora el de Juan Casiano:

Después, hacia la hora quinta o sexta, le invade una languidez del cuerpo y una rabiosa hambre de comida, como si estuviera extenuado... Entonces empieza a mirar en su torno aquí y allá, entra y sale muchas veces de la celda y fija los ojos en el sol como si pudiera retardar el ocaso; y al fin, le cae en la mente una insensata confusión, semejante a la calígene que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado.

Joannis Cassiani, *De institutis coenobiorum*, cit., 1. X, cap. II.⁶

“Justo cuando el sol alcanza su cúspide”, puntualizaron los caballeros del rey. ¿Por qué la contemplación del gran astro en el cenit sume al ánimo en tal sopor y desesperanza? Es como si el máximo fulgor del sol, que anuncia la cercanía del ocaso, le hablara de nuestra propia existencia, destinada a confundirse con las tinieblas, luego de ser un brillo fugaz.

Pero ahora quiero atender a otro rasgo del padecimiento. En la cita del santo Nilo subrayé la palabra *fantasía*. Tal parece ser la clave para todo el desarrollo del cuadro melancólico. El enfermo, ya de por sí abatido y cercado por el ocio, deja que la fantasía discurra libremente. Y me atrevo a decir que lo anterior no implicaría riesgo alguno, de no

san Juan Crisóstomo, Nilo fue un reconocido asceta y escribió diversos tratados sobre la vida monástica. No es fácil consultar sus obras hoy en día (con la excepción de un *Tratado de ascética*, publicado hace algunos años en España); sin embargo, tuve la suerte de encontrar el texto citado por nuestro autor en el libro de Giorgio Agamben, *Estancias*, Pre-Textos, Valencia, 2001, pp. 24-25. La obra de Agamben me permitió acceder a todos los escritos de los padres de la Iglesia que se mencionan en el presente diario.

⁶ Tomada de *Op.cit.*, p. 26.

ser por la peculiar disposición del acidioso, quien ora se llena de rencor y envidia, ora de temor y angustia. Un alma que, perturbada por tales emociones, ejercita las potencias de su fantasía, no puede sino crear imágenes sombrías, de muerte, luto y fracaso, que vuelven aún más grande su tristeza.

Problema es también que dicho ejercicio devenga sin orden alguno, pues la mayoría de los melancólicos son incapaces de fijar la mente en un solo propósito. No bien se concentran en una imagen, cuando ya forjaron otra, quizá más terrible. Mucho menos pueden anclar el pensamiento a una idea; pues si lo hacen, pronto se dirán que su intelecto no es lo suficientemente virtuoso, como para ocuparse de tan elevados asuntos. Así se comporta un ánimo desesperado.

Y a bien tengo recordar en este instante a quien, a la mitad del siglo XIV, compuso un magnífico tratado sobre tema semejante y describió los peligros de esta *evagatio mentis*,⁷ con mayor elocuencia de la que yo puedo reunir.⁸ He de transcribir el fragmento correspondiente, si es que lo tengo a mano entre mis notas.

Por fortuna, la búsqueda no ha sido larga. El texto al que me refiero, dice así:

Coinciden, sí, innumerables manifestaciones e imágenes de lo visible e introduciéndose a través de los sentidos corporales, una vez admitidas por separado, se apiñan en tropel en lo más íntimo del alma —y como *el ama no se creó para ello*, como no puede asimilar tanta variedad y diferencia, la agobian y la confunden; ahí se incuba esa plaga de falsas imaginaciones que, disipando y desgarrándoos la inteligencia, con una fatal prodigalidad de sugerencias os cierra el camino al meditar iluminador por donde se asciende hasta la única y suprema luz.⁹

Tal es el discurso que Francesco Petrarca pone en boca de san Agustín, en el *Secretum*. Me importa recordar este pasaje porque, tal y como en el texto de Nilo arriba

⁷ La *evagatio mentis*, el discurrir de fantasía en fantasía, es una de las *filiae acediae*, es decir, de los vicios en los que incurre o puede incurrir un alma presa de acidia. Más adelante veremos la enumeración completa.

⁸ Habla de Francesco Petrarca y la obra en cuestión es el *Secreto mío* (1342-1358).

⁹ Francesco Petrarca, *Secreto mío*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1978, pp. 64.

citado, el autor parece culpar a la fantasía por el peculiar estado de inacción y desasosiego en el que cae el melancólico. Subrayo la frase que, de todo el fragmento, más llamó mi atención: *el alma no se creó para ello*; es decir, no está lista para recibir a un tropel de imágenes. ¿Será esto verdad? Tendré que discernirlo más adelante.

Por ahora me pregunto si un mal que se origina en una perversión de la fantasía – un *vitium corruptae imaginationis*, como reza la tradición patrística— no encontrará su cura en la fantasía misma. Pues me parece signo de profunda insensatez el pensar que una facultad como ésta es prescindible y que su ejercicio puede reprimirse. Luego, lejos de frenar el discurso fantástico, es preciso *guiarlo*, a fin de que las imágenes no irrumpen en desbandada, sino que accedan al alma en ordenada y coherente sucesión.

El propio Agustín del *Secretum* –lo recuerdo bien— propone a Francesco una cura que yo llamaría fantástica. “Medita sobre la muerte”, aconseja; y quien conozca la mencionada obra,¹⁰ coincidirá conmigo en que tal “meditar” podría entenderse como “fantasear”. No basta, dice el santo, con pensar “soy mortal”; hay que imaginar la rigidez de los miembros y contemplar el rostro enajenado del cadáver; en suma, es preciso colocar la propia muerte ante los ojos. Ejercicio semejante nos hará comprender nuestra condición efímera y nos hará buscar bienes más duraderos. Y, en suma, ¿no fue el mismo Doctor de la Gracia quien nos enseñó a conocer al Dios a través del mundo, que es su reflejo e imagen y declaró que “Dios se manifiesta simbólicamente a los mortales”?¹¹

¹⁰ Cf. Petrarca, *Op.cit.*, pp. 58-59. Reproduzco el fragmento al que hace referencia nuestro autor: “Pero no bastarán esas dos sílabas [de la palabra muerte] si asidas apenas por el oído ni la memoria sucinta de tal realidad: hay que demorarse en ello largamente e irse imaginando, a través de una viva meditación, cada miembro del moribundo: se le hielan las extremidades y, en tanto, el tronco se abrasa y corre un cruel sudor, se agitan las ijadas, el aliento vital se debilita ante la proximidad de la muerte... Luego, los ojos vacíos y vidriados, la mirada con lágrimas, la frente contraída y amoratada, las mejillas temblorosas, los dientes amarillentos, la nariz fría y afilada, los labios llenos de espuma, la lengua paralizada y arenosa, el paladar seco, la cabeza sin fuerza, el pecho jadeante, roncós estertores y tristes suspiros, repugnante fetidez de todo el cuerpo y, por encima de todo, el espanto del rostro enajenado”.

¹¹ Cf. *De Trinitate*, III,11,27.

Afirmo, pues –y asumo la obligación de probar esto que ahora sólo intuyo—, que si la fantasía crea visiones de terror y desesperanza, también puede dibujar imágenes de redención.

Quisiera seguir con estas reflexiones, hurgar en mis libros y encontrar las ideas que arrojen luz sobre las cuestiones que recién establecí. Pero tendré que posponer mi tarea. Han llamado a la puerta para decirme que la cena está dispuesta y que mi señor, el rey, aguarda en el salón principal.

[*Fantasma y deseo*]

Día décimo cuarto, de Saturno...

¿Cómo es posible amar aquello que, a un tiempo, se teme; la imagen cuyo sólo recuerdo produce terrible angustia y, sin embargo, no deja de atar el alma con fuertes lazos? Esta es la cuestión que ahora me concierne, bajo el supuesto de que mis intuiciones en torno al mal de mi paciente sean correctas y, en consecuencia, pueda derivar un remedio a partir de la fantasía. Transcurrieron ya dos semanas desde mi arribo a la Sombría Ventura y ese tiempo, aunque breve, me dejó experiencias y saberes valiosos. No he de permitir, pues, que las vivencias corran como agua entre los dedos, sin que nutran y confieran vigor al pensamiento; por ello vuelvo a mi diario, a mis meditaciones, con la esperanza de que estas notas sirvan a quien padezca bajo el severo yugo de la melancolía.

Conozco a mi señor, el rey. Cada día charlamos unas cuantas horas, yo me asomo cada vez más a su alma y él, quizás, a la mía. Estraven no posee un ingenio vulgar; muy al contrario, es hombre de virtud y talento, y no sé por qué me admiro, si nada menos podría esperarse de un soberano. A más de dominar las artes de la guerra, la caballería y el gobierno, como es propio de su investidura, posee una noble inclinación hacia las artes poéticas y, en especial, hacia las letras. Temo, empero, que sea esta

preciosa cualidad la que precipita su ánimo a los abismos del tedio y la desesperanza. Enseguida diré por qué y así se comprenderá mejor mi pregunta inicial.

Naturaleza dotó al rey con facultades excelentes; sentidos agudos y certeros, voluntad firme y claro entendimiento, al menos así se comportan cuando la enfermedad no las obnubila. Consideración aparte merece la fantasía, pues ya he dicho que cuando discurre sin control, pone a los hombres a merced de la acidia. Y es el caso que mi señor Estraven posee una fantasía laboriosa e inquieta; frente al menor estímulo sensorial, elabora las más extraordinarias imágenes y con firme trazo las graba en el alma. Repito que tal disposición está lejos de ser siempre una desventaja y que incluso resulta un don magnífico para quienes reciben el llamado de las artes. Mas, he aquí que para el dueño de la Sombría Ventura, esta condición es la fuente de toda su desdicha; porque si bien la fantasía le permite contemplar las más excelsas maravillas, no hay poder en el mundo que le ayude a realizarlas.

Derivé la última conclusión a partir de un acontecimiento que ahora relataré. Cierta día, el rey quiso emprender un paseo por los alrededores del castillo y dispuso que yo fuera su exclusiva compañía. Salimos unos minutos antes de la puesta del sol y cabalgamos en dirección al ocaso. Fue así como descubrí al fantasma. Mientras las torres de la Sombría Ventura se perdían en la distancia, nuevas y extrañas formas se levantaban frente a mis ojos. Con la vaguedad de un sueño, la imagen de un castillo se componía en mi horizonte.

Aquella fortaleza superaba en hermosura y portento a cualquier baluarte... “mas tiene la desventaja —me dije— de no ser real”. ¿Quién me infundió tan extraño pensamiento? Sin duda fueron los hechizos de la última luz vespertina, que al acariciar los muros de un edificio en ruinas los transformó en una visión ilusoria.

Murallas, torres y almenas derruidas eran todo lo que se alzaba sobre aquel paraje. Pero aunque yacían así, viejas y marchitas, aún cantaban su legendaria majestad. ¿Cómo puede una imagen despertar temor y anhelo?, pregunté al inicio. Siendo así, el perfecto abrazo entre luz y oscuridad. Tan absorto estaba en tal contemplación, que apenas si advertí cuando mi señor dijo estas palabras: “He aquí un verdadero imperio, el trono de quienes antaño fueron mejores que nosotros. Esta es la nobleza que abatieron las guerras y que sucumbe a pesar de las más altas virtudes”.

Nada más dijo Estraven esa tarde, pero sus enigmáticas palabras me ayudaron a comprender una clara verdad. Los fantasmas que hieren más profundamente al ánimo y lo inclinan a la melancolía no son las representaciones de grandes peligros, daños o enfermedades, sino las imágenes del bien inalcanzable. Frente a nosotros se descubre la dichosa meta, pero se ocultan los caminos que llevan hacia ella. ¿Cómo no sufrir entonces por tal contemplación? ¿Y cómo dejar de admirarla si en ella encarna nuestro mayor anhelo? Es así como una misma imagen despierta el amor y el miedo. Se ama porque se le reconoce como buena y nada deseábamos más que la existencia cabal de su virtud; se teme porque su presencia fantástica da cuenta de su real ausencia.

[Rayos de luz sobre el enigma]

Día vigésimo, de Saturno...

Desde aquel misterioso paseo vespertino, mis trabajos fueron más que reflexiones y lecturas. Me concentré, además en indagar la historia de aquellas ruinas y hasta hoy consigo reunir los frutos de tal esfuerzo. Todo lo que se puede contar en relación con la extinta fortaleza es una muy antigua y confusa leyenda, que dormiría con tranquilidad en el olvido de no ser por la revelación de mi señor. Cuenta la historia que hace cientos de años, mucho antes de que la Sombría Ventura se alzara sobre estas tierras, existió un

admirable castillo, al que se daba el nombre de la Excelsa Morada. En él se asentaba la mejor de las cortes, a la cual defendían los caballeros más virtuosos y gobernaba el más sabio de los reyes. Era, en suma, el imperio ideal, pues no hay mejor alianza que la de Virtud y Sabiduría. Mas ocurrió que un día el rey de la Excelsa Morada debió responder a una llamada de auxilio en lejanas tierras. El castillo quedó a cargo del senescal, quien pronto gustó del poder y fraguó la muerte de su señor. La odiosa traición puso fin a los tiempos de paz y gloria, pero también acabó con algo mucho más valioso. El crimen del senescal probó que los vicios pueden aparecer aun en el seno mismo de las virtudes y así, las cortes que alguna vez desearon igualar su imagen con la Excelsa Morada perdieron toda esperanza en una vida conforme al bien.

Repito que lo anterior no es más que una legendaria narración y que no hay mayores pruebas de su vínculo con la derruida fortaleza. Sin embargo, la tragedia de la Excelsa Morada y la noble tristeza que infundía en el rey Estraven, confirmaron mi primera hipótesis. A saber, que la melancolía de mi señor deriva de la contemplación de un bien; uno que, por cierto, resulta inaccesible. Lo anterior también me llevó a formular estas preguntas: ¿Por qué, imperfectos y carentes como por naturaleza somos, llegamos los hombres a concebir la idea de un Bien Supremo? ¿Por qué tendemos los brazos hacia Él, pese a saber que lo ideal jamás se toca? Al vernos prisioneros de tal paradoja, ¿cómo no sucumbir ante la melancolía y los negros demonios que integran su cortejo?

He aquí a la cruel progenie de la acidia, que siembra y germina su tenebrosa semilla en las almas desesperadas de hallar la bienaventuranza...

Malicia, que a destiempo mueve a odiar y amar el bien.

Rencor, que nos enemista con quienes proclaman la virtud.

Pusilanimidad, que apaga todo coraje y desalienta de toda gran empresa.

Desesperación, que anticipa y asegura el fracaso.

Pereza, que anestesia la voluntad y los miembros.

Dispersión, que sume al pensamiento en un torbellino de oscuras fantasías.¹²

Imagina que tales furias llaman a las puertas de tu alma. Piensa que han sido tus sueños de virtud quienes las han convocado. Y pregunta cómo has de amar a una bondad que corresponde con males.

Por la tarde...

¡Terrible insensatez de la naturaleza humana, que lejos de luchar contra sus debilidades, combate al Bien que le permitiría superarlas! Sólo un loco pensaría que la bienaventuranza daña y que la memoria de un esplendor pasado es la que agobia el alma de mi señor. El fantasma de la Excelsa Morada, en tanto eco de las virtudes más altas que alguna vez pudieran vivirse, no es el agente de la enfermedad. Son la desesperanza, el miedo a que las propias fuerzas no sostengan y la duda punzante, que a cada momento nos hace preguntar si estaremos destinados a lo eterno, quienes turban la mente con oscuros espíritus y exacerbaban el temperamento melancólico. Ya lo expresaba Petrarca, poniendo sus pensamientos en voz del Doctor de la Gracia:

Renunciáis a muchas cosas, pobres mortales, no porque las despreciéis, *sino porque desesperáis* de poder conseguirlas; esperanza y deseo se incitan por turnos, con acicates alternos: cuando una se enfría, el otro se entibia; si se calienta de nuevo, hierve a su vez.¹³

Vislumbro, pues, dos caminos hacia la cura de la melancolía. Uno es extinguir el deseo y para ello es preciso aniquilar al fantasma, cuya presencia evoca el objeto que se anhela. Mucha razón tenía el humanista florentino, insigne director de la Academia,

¹² El autor pasa una breve, pero completa revista a las *Filiae acediae*. Así denominaron los Padres de la Iglesia a los vicios en los que puede incurrir el hombre melancólico, a causa de su mal. Para una explicación más profunda sobre el tema, revisar Agamben, *Op.cit.*, pp. 27-35.

¹³ Cf. Petrarca, *Op.cit.*, p. 80.

cuando escribió que “los amantes se vuelven melancólicos, porque la imagen del amado, grabada en la fantasía, consume todos sus humores vitales, así como sus espíritus...”.¹⁴ Si se ahuyenta la imagen, nada quedará por desear y, en consecuencia, nada por padecer.

Mas, si el fantasma es portavoz de una verdad digna de todo amor, ¿habremos de practicar el exorcismo? ¿No será un más noble proceder el de reunir valor y atender a la voz que habla desde una realidad más alta? Pues ya he dicho que las imágenes fantásticas no sólo configuran sueños vanos o, peor aún, falsedades y vicios que perturban el buen sentido hasta secarlo. Algunas dibujan los prodigiosos escenarios del mundo que *debe* ser y enseñan a los hombres de todo tiempo y lugar a crear mejores efigies de sí mismos. ¿Qué son las utopías, sino relatos fantásticos? ¿Y quiénes son los héroes de la leyenda y el mito, sino los más hermosos de todos los fantasmas? Tales imágenes, reitero, no merecen la muerte; antes, claman por existir.

¿Qué sugiero, entonces? ¿Acaso la ejecución de un rito que confiera carne y hueso a los espectros del alma? Declaro que cualquier clase de bien ha de arrojar su simiente al mundo. Así pues, a todo aquel agobiado por la acidia, y cuya enfermedad sea fruto del amor por lo excelso, me atrevo a recomendar esta segunda vía. ¡Sed como el príncipe danés, cuya historia contó el poeta de Stratford! ¡Atended a vuestros fantasmas sin temor, pues sólo demandan el acto de virtud que hará entrar al tiempo de nuevo en sus goznes!¹⁵

¹⁴ Sin duda se refiere a Marsilio Ficino y cita su *Comentario al Banquete de Platón*, Discurso VI, cap. IX.

¹⁵ Esta curiosa referencia a Shakespeare introduce nuevas dudas sobre la época y el lugar en que se escribió la presente obra. Sin embargo, lo más digno de notar es la caracterización del fantasma que introduce a partir de su alusión a Hamlet. La imagen fantástica –tal como el espectro del Rey de Dinamarca—es portadora de un mensaje y, más aún, de cierto mandato que debe cumplirse. El fantasma, entonces, actúa como mediador entre el imperativo y el hecho y es la necesaria ruta que permite transitar del deber al acto.

[*El signo del genio*]

Día vigésimo primero, de Saturno...

Repaso con atención y calma las conclusiones que hasta este punto he formulado. A saber, que la enfermedad del señor de la Sombría Ventura no se debe a la presencia de un mal, sino a la incapacidad de conquistar un enorme bien; que los fantasmas de la Excelsa Morada son modelos de virtud y por tanto no deben rechazarse; y que la cura para el alma del rey vendrá sólo de una noble acción, por la cual se aproxime a la bondad que tanto anhela.

Me pregunto ahora si esta última respuesta es en verdad el bálsamo que mi paciente requiere. ¿Acaso no menosprecio a la extensa y antigua tradición que alude a los humores y a su distribución en el cuerpo humano para señalar los orígenes de la melancolía? Pues ella me indica que los principales remedios se dirigen al cuerpo y no exclusivamente a la voluntad y al ánimo. Debería entonces elaborar y prescribir el adecuado régimen de alimentos y ejercicios que armonizarían los componentes del organismo enfermo.

Pero, ¿acaso las acciones no precisan tanto del alma como del cuerpo? ¿no exigen, por tanto, que ambos apliquen sus fuerzas y se ejerciten de la mejor manera para obrar como un todo? Luego, la solución que propongo es una cura integral y de resultar correcta no habrá de sanar exclusivamente a un miembro, sino al ser complejo y único que tengo a mi cuidado.

Ahora bien, mis reflexiones en torno al fantasma de la Excelsa Morada me obligan a concluir que la enfermedad del rey no está en la fantasía misma. Ella cumple cabalmente con su primordial función y confiere plasticidad a las ideas para que se vuelvan más accesibles a la comprensión humana. Tal proceso es, por ende, obligatorio, a fin de unir a la percepción con el pensamiento. Mas, ¿por qué cuando el alma pasa por

este necesario trance resulta fácil presa del tedio? Parecería como si, de algún extraño modo, la intelección llevase a la melancolía.

Lo anterior me hizo recordar una cuestión semejante, que se planteó hace siglos en el seno del *Peripatos*: “¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado de padecer males provocados por la bilis negra?”.¹⁶ Con semejante pregunta inicia el Estagirita un brevísimo tratado sobre la melancolía. Puesto que resulta de suma importancia para la situación que ahora enfrento, dediqué una tarde a la revisión del texto. Pero aunque hallé alguna luz entre sus líneas, ésta no poseía el fulgor que yo esperaba.

Nada, más que una particular constitución del humor atrabiliario, se apunta como causa para que un cierto tipo de melancólico sea genio. Y dicha cualidad es el equilibrio. Cuando la bilis negra es fría en exceso, el individuo se vuelve torpe y aletargado; mientras que si sobrepasa el nivel de calor que le corresponde puede manifestar accesos de locura. Sólo un humor atemperado, que no tiende a los extremos del hielo y el rojo vivo, permite al ánimo ser reflexivo y prudente: “En algunos, la fuerza del calor excesivo se detiene en cierto estado intermedio. Son melancólicos, sí, pero más sensatos. Y aunque son menos extravagantes, superan a los demás en muchos campos: en la cultura, en las artes o en la política”.¹⁷

Si es verdad que de tal modo suceden las cosas, yo debería volver a mi consideración anterior; ¿acaso una cura estrictamente fisiológica, tendiente a restablecer el equilibrio corporal, será la más adecuada para un enfermo de melancolía? Pues bastaría con hacer que la sustancia tuviese la consistencia propicia –la de ser tibia y

¹⁶ El autor cita el fragmento inicial del *Problema XXX*, texto que si bien se atribuye al ingenio de Aristóteles, probablemente fuese obra de algún peripatético. Para consultar este primer parágrafo del *Problema XXX*, cf. Aristóteles, *De la melancolía*, Ediciones Heliópolis, México, 1994, pp. 41-51.

¹⁷ Cf. *Op.cit.* p. 48.

moderada en cantidad— para contener los episodios de tristeza y permitir el adecuado ejercicio intelectual. No obstante, nada garantiza que la causalidad siga esta dirección efectivamente y que, lejos de ser los vapores humorales quienes turban a la fantasía y al intelecto, sean dichas facultades quienes trastornan los procesos orgánicos, cuando se concentran en determinadas tareas.

Pero no es mi primordial interés saber qué se da primero, si la genialidad o la melancolía, o aun si la presencia de una indica la inevitable aparición de la otra. Más bien, deseo averiguar por qué ciertos individuos atraviesan por el estado en el que ambas coexisten; sólo así podría trazar un plan de salvación, para que la virtud triunfe sobre los embates de la enfermedad. Habré, pues, de acudir a nuevas fuentes, pero hay algo que con toda justicia debo agradecer al texto aristotélico. Al mostrar el nexo que a veces puede surgir entre un trastorno de la voluntad, como es la melancolía, y el ejercicio de un talento prodigioso, la obra me permitió intuir lo siguiente; acaso en ciertas ocasiones, la acidia sea el oscuro preludio para un luminoso acto... el silencio necesario para que se pronuncie la palabra.

Día vigésimo quinto, de Saturno...

Dos célebres colegas, o mejor diré preceptores, que con asiduidad buscaron el remedio para la melancolía y otras alteraciones del ánimo, me brindan el don de su sabiduría. Gracias a su invaluable legado, disipo el día de hoy muchas de mis dudas y entiendo por qué un alma colmada de ideas sólo hallará la salvación en las acciones. Enseguida compartiré las enseñanzas de mis preciados maestros.

Hipócrates, médico griego, asistió en cierta ocasión a un gran sabio, que parecía sufrir la peor de las locuras. Demócrito era el nombre de aquel filósofo, considerado el mejor de los ciudadanos abderitas. Sus compatriotas lo amaban y admiraban su ingenio,

mas tornaron estos afectos por la piedad y el temor, cuando advirtieron que acaso la sabiduría infringiese un grave mal en aquel hombre superior. Porque Demócrito reía... pero no sólo por lo que causara dicha o júbilo; reía en la desgracia y el oprobio, en la tristeza y la tragedia; en las calamidades y el deber... Tal comportamiento bastó para que los abderitas enviasen a Hipócrates una llamada de auxilio, a la cual el médico respondió de inmediato.

Este caso se consigna en siete cartas que Hipócrates dirigió a colegas y amigos.¹⁸ Gracias a ellas descubrí lo que bien se podría designar como “el mal del sabio”, pues lo que trastornó a Demócrito –si es que de trastornos hay que hablar— fue la elucidación de una seria verdad. Hipócrates suponía ya que Demócrito no estaba enfermo, al menos no en la forma en que sus conciudadanos estimaban. Pero quien dedica el tiempo a discernir graves cuestiones, al igual que quien se deleita pensando en la virtud, se aparta de tal forma del mundo que acaso luzca taciturno, ausente o extrañamente feliz ante otros ojos. Así, los abderitas vieron la enfermedad donde realmente había un estado reflexivo; el filósofo –decía Hipócrates— no sufre un padecimiento común o a la manera de los enfermos mentales, pero es cierto que ha elevado su alma por encima de estas tierras, para entrar en los dominios de la verdad:

Cuando el espíritu, abrumado por las preocupaciones exteriores, busca el reposo del cuerpo, se dirige a lugares tranquilos: en ellos, temprano, por la mañana, lleva a cabo en sí mismo un viaje por el país de la verdad, donde no hay padres ni madres, ni esposas, ni hijos, ni hermanos ni hermanas, ni parientes ni criados, ni fortuna ni nada, absolutamente, que pueda causar trastornos.

¹⁸ Una vez más, nuestro autor remite a un texto cuya naturaleza es, muy posiblemente, apócrifa. Es difícil probar si tal correspondencia en verdad salió de la pluma de Hipócrates, o aun si perteneció al *Corpus Hipocraticum* originalmente. Lo cierto es que las cartas en cuestión figuran en la edición francesa de las *Obras Completas* del médico griego y constituyen una interesante reflexión, si no sobre la melancolía en particular, sí sobre la locura. Como demostrará Hipócrates y comentará Sirpicus, lo que la mayoría toma por enfermedad mental no es más que la manifestación de un trabajo intelectual profundo, por el que la razón aprehende un nuevo saber. Para conocer la versión completa de las siete cartas a las que alude la presente sección, he consultado la traducción de Conrado Tostado, publicada, junto con el *Problema XXX*, por Ediciones Heliópolis, México, 1994, pp. 53–89, cartas X–XVII.

[...] Los habitantes de ese país son las artes y las virtudes, los dioses y los demonios, las voluntades y los pensamientos. En ese país, una infinidad de movimientos agita a los astros, bajo la inmensa bóveda que los corona. Tal vez Demócrito, guiado por la sabiduría, se haya mudado a ese país.¹⁹

Así, pues, Demócrito no había perdido el juicio; pero algo afectaba su ánimo, impulsándolo a reír sin tregua. Mas, ¿qué si no la locura puede provocar tan extraordinaria conducta? ¿El saber acaso? ¿La posesión de una verdad tan grande que desborda el propio entendimiento? He aquí lo que desató la risa del filósofo:

Los hombres se interesan en cosas que carecen de interés; se esfuerzan y luchan entre ellos por cosas que no valen la pena; todos desperdician la vida en cosas ridículas.

[...] Atribuyes dos causas a mi risa: los bienes y los males.

Pero mi risa tiene un objeto único: el hombre, lleno de sinrazón, vacío de obras rectas, pueril en todos sus proyectos [...]²⁰

Nada menos que la mísera condición del hombre, ávido de aquello que le denigra y carente de todo lo que puede mejorarlo. Tal verdad encontró Demócrito en sus largas pesquisas por el reino de los pensamientos y ella sola bastó para transformarlo. Su peculiar temperamento lo movió a reír; otro quizás, habría llorado. Lo cierto es que cuando las ideas acceden al alma no impactan sólo a la facultad racional; hieren también la fantasía, la voluntad y la sensibilidad. Por ello, de alguna forma, el alma del sabio necesita curarse. ¿Cómo? Dejando que los pensamientos fluyan. Pues si permanecen como meras fórmulas racionales, serán tan sólo estructuras vacías; como una hermosa copa que jamás contiene ni derrama néctar alguno. Si ha de realizarse, la idea debe primero ser imagen; tendrá que abandonar la razón y renacer en la fantasía. Pero tampoco ahí descansará por mucho tiempo, ya que de hacerlo se volverá rígida y fría; perderá todo poder de creación y movimiento. Tendrá, entonces, que operar la última de

¹⁹ Hipócrates, Carta XII.

²⁰ Hipócrates, Carta XVII.

las metamorfosis y llegar a ser acto. Sólo así libraré de su peso al espíritu y compartiré sus efectos con los seres del mundo.

Esta última fase resulta crucial cuando se desea que otros aprehendan la misma idea. ¿Por dónde los conduciremos hacia ella, si no es por el sendero más accesible? Y esta vía no es otra que la de las acciones; signos visibles, sensibles y comprensibles. Demócrito eligió reír y por este sencillo acto intentó advertir a sus compatriotas sobre los vanos fines a los que consagraban sus vidas. En el caso que me ocupa, será preciso averiguar mediante qué clase de acciones se debe anunciar la presencia del bien.

Antes de trabajar en el propósito anterior, quisiera conceder al menos un pequeño espacio a la voz de mi segundo maestro. De nuevo dejo hablar a Marsilio Ficino, quien al volver sobre la interrogante aristotélica por la relación entre genialidad y melancolía, esboza una respuesta muy similar a la que arriba tramé:

[...] para dedicarse a las ciencias, especialmente a las más difíciles, el alma debe volver sobre sí misma, desde los objetos externos hacia los internos; desde la circunferencia, hasta el centro (debo decir) del hombre. Ahora bien, al replegarse desde la circunferencia hasta el centro de sí mismo, y al concentrarse en el centro, [el hombre] adquiere la naturaleza de la tierra, la cual —a su vez— es análoga con la bilis negra. La contemplación misma, en su momento, y a través de una serie de repliegues y concentraciones... asemeja la naturaleza [del alma] con aquella de la bilis negra.²¹

Tomo estas líneas de los *Tres libros de la vida*, donde Ficino desarrolla una explicación mágica y analógica para dar cuenta del temperamento melancólico de los sabios. Cuando un alma se concentra para dedicarse al trabajo intelectual, adquiere la naturaleza de la tierra, que también tiene a la concentración y a la firmeza entre sus virtudes. A su vez, la tierra evoca las cualidades de la bilis negra, seca y fría. Por tanto, en una operación por semejanzas, el alma que se abstrae del mundo para reflexionar se

²¹ Marsilio Ficino, *Los tres libros de la vida*. Para estudiar y comentar estos pasajes consulté la traducción inglesa de Carol Kaske y John Clark, *Marsilio Ficino: Three Books on Life*, Book I, chapters 3-5. Publicados en Jennifer Radden (Ed), *The Nature of Melancholy*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 90.

vuelve concentrada, sólida y fría, tal como la tierra y la bilis negra. De esta forma genera el ambiente propicio para que surja la melancolía.

Pero entre todos los sabios y estudiosos, aquellos que por dedicarse al estudio de la filosofía, apartan el alma del cuerpo y de los objetos corporales, y la dirigen a las sustancias incorpóreas, resultan especialmente afectados por la bilis negra. La causa es, en primer lugar, que entre más difícil es el trabajo, requiere de mayor concentración; y en segundo lugar, que entre más dirigen la mente hacia la verdad incorpórea, más se obligan a separarla del cuerpo. De ahí que sus cuerpos estén a menudo aletargados, como si vivieran a medias, y que a menudo sean melancólicos.²²

Una vez más resulta evidente que la intelección ha cobrado al sabio un alto precio. Deslumbrado por el fulgor de una idea, el filósofo salió del mundo y viajó hacia un extraño universo. Ahí recorrió caminos sin huellas y atravesó parajes inhabitados, hasta que al fin dio con la preciosa joya, dueña del brillo que le atrajo. Pero ahora, encantado con la sublime posesión y temeroso de perderla, no es capaz del volver al punto de partida. Mas tampoco puede habitar en ese mundo ideal, donde a fin de cuentas es extranjero; y el cuerpo, que con desdén abandonara, no deja de reclamar su presencia en la tierra. Atrapado e inmóvil, este hombre necesita de un inminente remedio... una forma, un sonido, una palabra; un acto de cualquier naturaleza, que le permita volver y traer consigo al entrañable tesoro.

[*Misión y obra*]

Día vigésimo séptimo, de Saturno...

He hablado una y otra vez del remedio que será mejor para mi paciente. Ahora me pregunto si más que hablar de cura y reparación, no conviene pensar en continuación y creación. Pues ¿no está mi señor en la misma situación del filósofo a quien auxiliara Hipócrates? En efecto, el rey no padece una enfermedad, pero al igual que Demócrito, es

²² *Ibidem.*

prisionero de una intelección. Como ya he dicho, la melancolía puede ser el preludio de silencio y calma, en el cual nos disponemos para el acto; el estado de concentración y ensimismamiento que propicia el trabajo intelectual, pero que —diría Ficino— nos hace adoptar la naturaleza de la tierra y así nos lleva muy cerca de la melancolía. Y sucede que para el rey de la Sombría Ventura, este periodo de quietud se ha prolongado en exceso. Pues gracias al fantasma de la Excelsa Morada, comprendió lo que son la virtud y la vida bienaventurada, pero todavía no advierte que debe dar un paso más y actuar conforme al saber que ha conquistado.

Por ello afirmo que mi señor no necesita curarse; sin embargo, ha de continuar con la empresa que inició, y permitir que del conocimiento del bien surjan los actos buenos. Le corresponde, pues, forjar su propia obra y así aproximarse de la mejor forma posible al ideal que contemplara. En efecto, los fantasmas que se nos muestran con frecuencia, demandan muy posiblemente una respuesta y, muchas veces, nos ofrecen las claves y medios para brindarla. Sucedió así con el rey de Dinamarca, cuyo espectro se manifestó para exigir justicia y ofreció las pistas que conducirían al acto reparador. Sin embargo, en el caso que ahora me ocupa, no parece que el fantasma pida una obra de justicia en relación con otros tiempos, ni tampoco la retribución de los bienes perdidos; lo que demanda es la creación de nuevas formas de bondad.²³ Así que, de ahora en adelante, mi deber será exhortar al rey a que desvíe la mirada del pasado y concentre sus energías en la invención de un futuro.

²³ No quiero dejar de señalar la semejanza de estas líneas con las palabras de un autor, cuya obra enriqueció notablemente mis estudios. Me refiero a Úrsula K. Le Guin, quien esboza una reflexión similar en torno al error y su redención en una de sus principales obras, *Un mago de Terramar*. Muy cerca del desenlace y al describir los últimos esfuerzos del personaje para reparar el mal que ha cometido, la escritora comenta: “Ahora sabía, y era cruel saberlo, que su tarea nunca había consistido en tratar de deshacer lo que había hecho sino en terminar lo que había empezado”. A esta solución se aproxima la de nuestro autor, con la debida salvedad de que al rey Estraven no le correspondería terminar algo —pues, de hecho, nada ha comenzado—, sino asumir una empresa propia.

Día trigésimo cuarto, de Saturno...

En un par de días volveré a casa. La corte podrá prescindir ya de mis servicios pues, en lo que se refiere a la salud del ministro, las cosas siguen ya el curso que les corresponde. Los consejeros y sabios quedaron muy sorprendidos por mi súbita decisión, pero más aún por el consejo que les ofrecí: "Dejad a vuestro rey con su melancolía; ella es señal de que algo extraña, pero también de que algo busca. Y quien se afana por descubrir la misión que le corresponde, con toda seguridad la encontrará; y en ella, se encontrará a sí mismo". Frente a tal solución es muy probable que se alzarán las protestas y que más de uno lamentará los recursos invertidos en mi traslado y estancia. No obstante, yo no escuché reclamo alguno y, en todo caso, era mi señor Estraven quien debía comprender, y así lo hizo.

Luego de concluir que el rey no era un enfermo a sanar, sino que se hallaba en la misma situación de quien alcanza la primera meta de su viaje, pero se queda sin recursos para continuar hacia el destino final, decidí ofrecerle algunos medios para que llevase adelante su empresa. Comencé por apartarlo de su objeto de contemplación. Cada vez que conversábamos, lo sabía, él deseaba volver a la tragedia de la Excelsa Morada y, sobre todo, a sus lamentaciones, pues siempre condenaba con tristeza las debilidades humanas y nuestra incapacidad para mantenernos firmes en el sendero correcto. No obstante, yo procuraba conducir el diálogo hacia otros asuntos y siendo él un caballero de irreprochable cortesía, no podía más que seguirme. Lo invitaba entonces a contemplar las montañas vecinas y ambos fantaseábamos sobre lo que habría del otro lado; admirábamos también el bosque y la ribera y nos dedicábamos a similares ejercicios de imaginación. Y en muchas ocasiones también le hablaba de los héroes; le contaba, por ejemplo del rey adivino, Merlín, quien perdió la razón cuando sus mejores hombres murieron en la guerra, pero al fin apartó sus ojos de la desdicha y en la naturaleza

descubrió el signo de su glorioso destino, ser el gran profeta de Bretaña.²⁴ Todo ello para que mediante la contemplación de otros fantasmas y por el ejercicio de su propia facultad creadora pudiese vislumbrar y trazar la misión de su vida.

El rey escuchaba con atención y paciencia, y hasta con gusto se daba al fantaseo; pero sin duda le intrigaba mi proceder y finalmente llegó el día en que no pudo contener sus dudas. “Buen señor –me dijo con su habitual cortesía—en gran estima tengo vuestra conversación y más aún aprecio vuestra compañía. No quiero desconfiar de los propósitos que os animan, mas ¿para qué contemplar las cosas bellas, cuando nos hace falta la virtud?” – “Mi señor –respondí—, tal vez aún no logréis verlo, pero en aquéllas descansa lo que anhela vuestra voluntad. Lo que os hace sufrir es el ideal irrealizable. Pero vuestra felicidad podría estar en otro sitio, no en el bien supremo, inmutable y perfecto, sino en vuestro propio ser, y en la posibilidad de moldear vuestra existencia como una obra bella y conforme a la virtud.”

Estraven guardó silencio, pero me dirigió esa mirada que yo bien conocía, firme, impetuosa y ávida de saber. Entonces continué: “Preguntáis –le dije— si vale la pena contemplar e imaginar, y diré que todo ello resulta inútil, si después no se da paso al ejercicio. Pero si hemos de realizar cualquier propósito, si hemos de ser justos, nobles y magnánimos, y si hemos de vivir dichosamente, conforme a las mejores disposiciones de nuestras almas, es preciso que antes contemplemos todas esas acciones en el espejo de la fantasía. Pues, ¿cómo descubrir la fuente de nuestra felicidad y cómo saber qué acciones nos permitirán alcanzarla, si no miramos dentro de nosotros mismos? Es ahí donde podemos transformar, ensayar e inventar, hasta componer el cuadro de la vida que deseamos; para luego reproducirlo en el mundo y en nosotros mismos, cual si fuésemos

²⁴ Sin duda nuestro autor conocía la *Vida de Merlín*, escrita por Geoffrey de Monmouth, pues a dicha obra se ajusta el presente relato.

lienzos o trozos de mármol. Así proceden los artistas, y ¿qué arte será más hermoso y digno de adquirir, si no es el de la vida virtuosa?

“¡Eso es! —replicó de inmediato— La virtud es lo único que anhelo, no el arte, ni las obras excelsas, sino el bien.”

“¿Pero no comprendéis, señor, que no se ama debidamente la meta, si no se quiere también el camino? Afirmáis que vuestro fin es el bien puro; mas si así fuera, ya seríais feliz, porque tenéis su idea. Sin embargo, sois todavía incompleto y eso es porque, cuando se trata del bien y la virtud, no basta con la intelección, ante todo hay que ser buenos. Por ello, y mientras seas un hombre, el fin de vuestra vida no puede ser la idea; en cambio, lo serán las obras y las acciones que a ella os aproximan.²⁵ Las ideas iluminan y guían, ayudan a deliberar y a elegir el mejor sendero; pero sólo las obras nos hacen plenos. En efecto, al exigir el concurso de todas las facultades del alma, y de todos los miembros y sentidos del cuerpo, la acción y la creación son las tareas por excelencia humanas.”

Así concluyó mi discurso, al cual siguió un reflexivo silencio. Más tarde discutimos aún acerca de los fantasmas, sobre las formas de conjurarlos, atenderlos y transformarlos; concluimos que las ideas también se comprenden a través de imágenes y que cuando se busca operar un cambio en el modo de concebir y entender la realidad, así como en nuestras disposiciones frente a ella, es preciso alterar primero las imágenes y

²⁵ La necesidad de orientar la vida conforme a un fin, es una idea fundamental en la ética de Aristóteles. Cf. *E.E.* I,2, 1214b7-10: “...todo aquel que sea capaz de vivir según su propia voluntad, debe proponerse algún fin del bien vivir”. Asimismo, el pensar a las obras y acciones como los fines de la vida buena, es otro paso clave dentro de las reflexiones éticas del Estagirita. Cf., por ejemplo, *E.E.* II,1, 1219a24-25: “...toda vez que la obra del alma y la de su virtud son necesariamente una y la misma, la obra de su virtud será la vida virtuosa. Ahora bien, esto es precisamente el bien final, al que llamamos antes la felicidad”.

fantasías.²⁶ En fin, mucho más podría decir sobre las reflexiones que hicimos en ésta, nuestra última conversación; sin embargo, creo que habrá un lugar mejor para hacerlo; pues aún tengo pendiente la obligación de probar mis especulaciones e hipótesis sobre la fantasía, a fin de establecer, con sólidos fundamentos, su lugar en el orden del conocimiento y su papel imprescindible dentro de la vida moral. Confío en elaborar un breve tratado sobre la fantasía y sus funciones, apenas llegue a mi destino.

* * *

Sobre la fantasía y sus funciones

Breve tratado por Sirpicus Galeno

Hay un mal que se vuelve común a nuestro tiempo y se cierne amenazador sobre cada uno de los individuos. Tal es la ciega obstinación de rechazar todo cuanto puede mejorarnos y perseguir lo que ostenta el menor perjuicio y menoscabo. El mal se nutre –y debería ser ya evidente— de la propia ignorancia, pues ¿cómo van los hombres a buscar bien alguno, si no saben quiénes son ni de qué son capaces y, por tanto desconocen la fuente de su bienestar?

Y ocurre, para nuestro mayor agravio, que lejos de buscar la sabiduría –como bien deberíamos hacer para dejar de tomar el mal por bien— nos apartamos del camino que conduce a ella. Una vez más nos mueve la confusión, porque si en algo comprendiéramos el alma humana y a sus facultades, entenderíamos también que para llegar a la verdad del concepto es preciso atravesar primero el puente de la imagen.

Digo todo esto porque aun quienes destacan por sus conocimientos y estudios, equivocan el juicio cuando se trata de discernir en torno a la fantasía. Parece que al

²⁶ El poeta y crítico inglés Herbert Edward Read (1893-1968) defiende una tesis muy similar en su libro *Imagen e Idea*, publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Esta obra me fue de gran ayuda para desarrollar los argumentos a favor de mi tesis, así como para comentar los manuscritos de Sirpicus.

respecto hemos olvidado las enseñanzas de nuestros predecesores y llegamos hasta el punto de considerar a su ejercicio un desvarío, antes que el trabajo de una facultad del alma. Repasemos: Acusamos a la fantasía de oscurecer los claros pensamientos y cubrirlos con el velo del engaño. La culpamos también por aprisionar a la voluntad en un cerco de imágenes y ser causa de melancolía. Decimos que a veces nos extravía por caminos peligrosos. Y, lo más grave de todo, pensamos que sus comunicados son falsos, porque a veces difieren de la realidad sensible.

Las faltas son, sin duda, serias y merecerían una pena ejemplar de resultar ciertas. Pero antes de planear castigos y restricciones, ¿no convendría saber en qué consiste la misión del acusado, para luego declarar que no cumplió con ella? Pues si el que tiene por deber servir de guía, deliberadamente da una dirección equivocada, con toda justicia diremos que falla. Mas, si yerra en el dirigir quien sólo es vigilante, o defensor, o mensajero, y por ningún motivo tiene a cargo la elección del rumbo, ¿no habremos de absolverlo, ya que a él no le correspondía esa tarea?

Por todo ello y a fin de proceder siempre con justicia, es preciso averiguar cuál es la misión de la fantasía y qué parte toma en el proceso por el cual adquirimos conocimientos. Es claro, en efecto, que a ella le corresponde un nivel en el orden cognitivo, pues no se temería la falsedad de sus señales si no se pensara que su objetivo es aproximar de algún modo al saber. ¿Pero cuál es su papel exacto en esta empresa? ¿Es guía, juez, intermediaria? Al respecto indagaré con el auxilio de los filósofos.

Acepto, en primer lugar y para establecer un firme punto de partida, que la fantasía es una facultad del alma. No cuestionaré la naturaleza y mucho menos la existencia de

esta última entidad. Para el presente fin, basta con admitir que el alma es la actualización de la potencia vital de un cuerpo.²⁷

La fantasía, por tanto, es una facultad, que Aristóteles define así en su tratado *Sobre el alma*: “es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen (428a1-3)”.

Y aquí conviene hablar sobre la organización de las facultades anímicas, siguiendo al Estagirita. En la *Ética Nicomáquea* y en la *Ética Eudemia*, Aristóteles propone una división del alma; y no lo hace porque el alma sea capaz de fragmentarse, sino como un recurso didáctico para distinguir las operaciones anímicas que guardan estrecha relación con el cuerpo y la sensibilidad, de aquellas que son propias y exclusivas del entendimiento. En consecuencia, dirá el filósofo, es preciso reconocer que “una parte del alma es irracional y la otra tiene razón” (*E.N.* I,13, 1102a27-29).

A fin de comprender mejor ambas partes, cabe hacer una segunda división y afirmar que una porción del alma irracional tiene que ver exclusivamente con las facultades de nutrición, crecimiento y sensación; por tal motivo, Aristóteles la denomina común y vegetativa, ya que los hombres la comparten con el resto de los seres animados.²⁸ No obstante, algunas facultades irracionales del alma humana se colocan por encima de la parte común y vegetativa, ya que pueden someterse a la guía de la razón; ocurre así con los apetitos y deseos, que si bien no se originan en el alma racional, sí pueden aceptar su dirección. Así pues, la facultad desiderativa, “es capaz de escuchar a la razón, como se escucha a un padre” (*E.N.* I,13, 1102b35).

El alma racional, a su vez, admite otra división explicativa. Porque a ella le corresponde inteligir y deliberar, y dichas actividades son distintas. A grandes rasgos, diré

²⁷ Glosa de la definición aristotélica: “el alma es la entelequia primera de un cuerpo que en potencia tiene vida” (*De anima*, 412a27-28).

²⁸ Cfr. *E.N.* I,13, 1102a5-1102b40.

que la deliberación se ocupa de las situaciones contingentes, las que pueden ocurrir o realizarse de diversos modos. Esto es así porque deliberamos en aras de tomar el mejor de los caminos y como acertadamente dice Aristóteles, “nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera” (*E.N.* VI,1, 1139a15).

La intelección, por su parte, tiene por objeto a las verdades necesarias, es decir, a los conocimientos que tenemos por inmutables, tales como los principios lógicos. De la intelección se ocupa la parte del alma racional que Aristóteles llama científica, y de la reflexión o deliberación se encarga la parte razonadora.

Quedará claro que a esta última porción del alma racional es a quien toca frenar y dirigir los apetitos, pues dije más arriba que la facultad desiderativa se ubica en el nivel del alma irracional que logra someterse a la razón. En consecuencia, es la parte razonadora, y no la científica, quien determina con prudencia si un deseo es recto y conforme a la virtud, o bien si es una inclinación viciosa, y como resultado de su reflexión mueve a la continencia, la templanza, la justicia o el valor.

También resultará comprensible que la mayoría de las facultades anímicas pertenecen a la parte irracional del alma. En efecto, de acuerdo con Aristóteles, el alma humana consta de las siguientes facultades: nutritiva, sensitiva, imaginativa, desiderativa, motora y discursiva.²⁹ Nutrición y sensación son facultades que compartimos con el resto de los seres vivos, la primera incluso con los vegetales; todos los animales pueden

²⁹ Cabe aclarar que Aristóteles, principal referente de nuestro autor, no incluye abiertamente a la fantasía cuando enumera las facultades del alma en el *De anima*. Cfr. 413b10-13: “Baste con decir que el alma es el principio de todas estas facultades y que se define por ellas: facultad nutritiva, sensitiva, discursiva y movimiento”; y 414a32-34: “Y llamábamos potencias a las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva”. Sin embargo, es evidente que la considera como una facultad, no sólo por el amplio examen que le dedica en el libro tercero de su tratado, sino porque la reconoce como indispensable para el desarrollo de las facultades desiderativa y especulativa. Cfr. *De anima* 403a7-10; 420b29-35, y 427b14-22, para la relación entre fantasía y entendimiento; para la relación entre fantasía y deseo cfr. 431a14-16; 431b2-13 y 433b28-31. Todos estos pasajes también serán comentados por el autor en este apartado.

moverse y también tienen apetitos y deseos, por lo que sólo queda la capacidad discursiva como propia del hombre.

Ahora bien, ¿dónde se ubica la fantasía? Para responder, volveré a la definición aristotélica que arriba cité, la fantasía es la facultad mediante la cual se origina en nosotros una imagen. Mas, ¿para qué necesita el alma de imágenes? Enseguida lo diré.

Como seres con entendimiento, los hombres logramos comprender el mundo y aun conocernos a nosotros mismos. No obstante –y como bien apunta el Estagirita— el intelecto carecería de objetos, de no ser por el cuerpo y sus sentidos, que informan sobre todo lo existente fuera del alma. Luego, cae en el error quien considera que puede conocer el alma sin preguntar por el cuerpo y que puede llegar a ser sabio prescindiendo de la sensibilidad:

[...] la mayor parte de las propuestas acerca del alma, adolecen del absurdo siguiente: que unen e introducen al alma en un cuerpo, sin preocuparse de definir ni por qué ni la manera de ser del cuerpo. Este punto, sin embargo, parece ineludible: pues uno actúa y otro padece, uno mueve y otro es movido [...] (*De anima*, 407b15-17).

Y es que es necesario que el arte utilice sus instrumentos y el alma utilice su cuerpo (*De anima*, 407b25-26).

Habrà, tal vez, quien argumente que podemos acceder a ciertas verdades sin la intervención de los sentidos. Sirvan como ejemplos la noción de infinito, el concepto de línea recta o la idea del sumo bien. Pues de tales inteligibles no hallamos un correlato sensible. Sin embargo, cabe preguntar si abstracciones como éstas no parten aunque sea de un leve indicio que la sensibilidad ofrece, con el cual siembra en nuestras almas el germen de una idea. Podemos entonces concluir que incluso para ejercitar la facultad especulativa, el alma necesita del cuerpo.

Ahora bien, aunque alma y cuerpo actúen conjuntamente, son entidades por demás distintas. “Grande es la distancia entre cuerpo y espíritu: están lejos el uno del otro”; así lo expresa Hugo de san Víctor,³⁰ y añade...

si no hubiera nada intermedio entre el espíritu y el cuerpo, ni el espíritu hubiera podido encontrar al cuerpo, ni el cuerpo al espíritu. [...] Hay por lo tanto algo a través de lo cual el cuerpo sube para acercarse al espíritu y algo a través de lo cual a su vez el espíritu desciende para acercarse al cuerpo [...] Piensa en la escala de Jacob: estaba apoyada en la tierra y su cima tocaba los cielos.³¹

¿Cuál de las facultades anímicas cumplirá tales funciones? ¿Cuál de ellas, tocando la sensibilidad, será capaz de transportarnos hasta las sutiles abstracciones del entendimiento? Aristóteles, en su *Tratado sobre el alma*, nos ofrece algunas pautas para elaborar la respuesta...

[...] el inteligir parece algo particularmente exclusivo [del alma]; pero ni esto siquiera podrá tener lugar sin el cuerpo si es que se trata de un cierto tipo de imaginación o de algo que no se da sin imaginación (403a7-10).
Y más adelante afirma...

La imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento. Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar. Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en inteligir ni en enjuiciar (427b14-22).

Pero es el filósofo Averroes quien logra sintetizar estas ideas y describir con claridad el proceso de intelección. Dice así en su comentario al *De anima*:

[...] si se reflexiona cómo obtenemos nosotros los inteligibles, y especialmente los inteligibles que corresponden a las premisas empíricas, es evidente que nos vemos obligados en su obtención a sentir primero, a imaginar después, y solamente entonces podemos captar el universal. [...] Y no solamente esto. Sino que

³⁰ Hugo de San Víctor (1096-1141), teólogo y filósofo francés. Fue discípulo de la escuela de San Víctor, fundada por Guillermo de Champeaux y autor de tratados teológicos y pedagógicos, en los cuales recuperó el saber esencial de las ciencias, tanto sagradas como profanas. La cita pertenece a la más importante de sus obras, *De unione corporis et spiritus*. Una breve referencia al pensamiento de Hugo se puede hallar en Giorgio Agamben, *Op.cit.*, pp. 171-174; ahí también pueden consultarse los fragmentos a los cuales remite Sirpicus.

³¹ Hugo de San Víctor, *De unione corporis et spiritus*, cita en Giorgio Agamben, *Ibid.*, p. 172.

necesitan estas dos potencias de la potencia de la memoria. Y se repite la sensación una vez tras otra, hasta que salta en nosotros la chispa del universal.³²

He ahí a la escala de Jacob. Es la fantasía –o imaginación, como también suele llamársele— quien tiene la virtud de mediar entre la sensibilidad y la idea. Es su función despojar a los sensibles de toda la carga material que comportan y guardar tan sólo su fantasma, con ayuda de la memoria. De esta forma, ofrece al pensamiento un objeto que se le parece más y, por tanto, le resulta fácilmente asimilable. Un objeto que aún no es del todo inmaterial, pues el fantasma tiene forma, dimensiones, color, voz acaso, y muchos de los ropajes que visten a los objetos. Mas, no del todo material, porque pierde solidez y peso, deja de ocupar un lugar en el espacio y así penetra en el alma. De ahí que Averroes enuncie como misión primordial de la fantasía, el volver espirituales a las cosas sensibles. En efecto, al referirse a ella escribe:

[...] la pasión de esta potencia no proviene de los sensibles que están en acto fuera del alma, sino de las huellas que resultan de los sensibles que están en la potencia sensitiva [...] Y su función es precisamente la de ser más espiritual.³³

Tampoco he de olvidar que otra clave para entender a la fantasía como una facultad mediadora entre la divinidad y la materia, se encuentra en los escritos de San Agustín. Fue uno de los primeros filósofos cristianos que reconoció la necesidad de apelar a una entidad inmaterial, pero aún dotada de ciertas cualidades sensibles, para que la inteligencia humana pudiese ascender desde la observación del mundo hasta la intuición de la existencia de Dios. Explicó el santo en el *De Trinitate* que para darse a conocer a los hombres, el Sumo Hacedor dejó vestigios de su esencia en el mundo –la obra que surgiera de su alto poder—; y como máxima prueba de su gracia y amor hacia el género

³² Averroes, *Comentario al libro sobre al alma de Aristóteles*, cap. VII, § 114. Para mi estudio he utilizado la traducción de Salvador Gómez Nogales, publicada por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987.

³³ *Comentado al libro Sobre el alma*, Cap. VII, § 91.

humano, se hizo Él mismo imagen cuando encarnó en su hijo y así descendió la tierra “para rehacer en nosotros la imagen de Dios”.³⁴ Ahora bien, ¿cómo iba el hombre a distinguir e interpretar las imágenes de lo divino, sin el auxilio de la fantasía, que al ser más espiritual, pero aún sensible, conduce al alma desde la representación hasta la idea?

Otros filósofos continuaron por el camino que abrió Agustín e insistieron en el carácter mediador de la fantasía, tal como lo hizo Hugo de San Víctor. Sinesio³⁵ es otro de los padres cristianos que recupera la tradición clásica. En su obra *De insomniis*, habla de los vínculos que tiende la fantasía o, como él la denomina, el espíritu fantástico; “[él es] el intermediario entre racional e irracional, corpóreo e incorpóreo y como el término común a través del cual lo divino comunica con lo que está más remoto de sí”.³⁶

En atención a lo dicho por Sinesio, y siguiendo los preceptos de Aristóteles, agregaré que la fantasía es el vehículo por el cual el intelecto y la razón reciben sus objetos de reflexión y estudio. Muy poco lograrían discernir y menos aún proyectar, anhelar y esperar sin la intervención de las imágenes, pues no comprenderían lo que les informan los sentidos y serían incapaces de actuar frente a ello. Dice al respecto el filósofo de Estagira:

Y puesto que, a lo que parece, no existe cosa alguna separada y fuera de las magnitudes sensibles, los objetos inteligibles –tanto los denominados abstracciones como todos aquellos que constituyen estados y afecciones de las cosas sensibles— se encuentran en las formas sensibles. 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 [...]” (*De anima*, 432a3-9).

Cabe, por tanto, concluir que la fantasía no está entre las facultades que juzgan, opinan o deliberan, porque no emite fallo alguno en relación con los sensibles;

³⁴ *De Trinitate*, IV,4,7.

³⁵ Sinesio de Cirene, poeta y filósofo nacido a fines del siglo IV, probablemente hacia el año 370. Su obra más importante es la que aquí cita nuestro autor, el *De insomniis*, donde reúne los postulados fundamentales del neoplatonismo.

³⁶ Sinesio, *De insomniis*, cita en Giorgio Agamben, *Op.cit.*, p. 165.

simplemente los reconstruye y los despoja de cierta materialidad para llevarlos más cerca de la razón. Por tanto, la fantasía no radica en el alma racional. Y, sin embargo, proporciona los elementos necesarios para la deliberación y aun quizás los que permiten la intelección científica. Pues, la fantasía es una facultad mediadora y también, como se verá enseguida, una potencia creadora.

Cuando hablé de las operaciones que se realizan gracias a las nociones brindadas por la fantasía, me referí al proyectar, el anhelar y el esperar. En efecto, las imágenes no son sólo el mensaje que los sentidos envían al entendimiento, también son las fuerzas que mueven a la facultad desiderativa. Y esto sucede por una capacidad inherente a la fantasía, la de tomar las imágenes que la memoria conserva y componer con ellas nuevos cuadros; tal como el pintor convoca los fantasmas de ríos, veredas, árboles y montañas, y con su ayuda crea un paisaje jamás visto. Averroes lo explica en su comentario al *De anima*:

Y también tal vez nos sea posible el componer con esta potencia cosas que nunca se sintieron hasta ahora, sino que únicamente conocimos separadas [...] y parece que la acción de esta potencia sea un producto del hombre.³⁷

Pues bien, gracias a esta capacidad creadora, la fantasía nos ofrece visiones no ya de lo real, sino de lo posible. Y es por ello que podemos contemplarnos y saber cómo seríamos si actuásemos de tal o cual forma. Las invenciones fantásticas muestran todo aquello en lo que podríamos convertirnos; a veces traen imágenes de felicidad y bonanza, otras, de belleza y dulzura, y algunas más de temor y oscuridad. Cada una de tales representaciones engendra en nosotros amor o repulsión, de manera que agita el deseo y la voluntad. Hasta que, finalmente, nos decidimos por una; por aquella representación que más nos place. Y si esa imagen nos convoca con fuerza suficiente, será el impulso para

³⁷ Comentado al libro *Sobre el alma*, Cap. V, § 88.

que realicemos todas las acciones que conduzcan a su existencia en el mundo. Es así como se explica la intervención de la fantasía como estímulo para el deseo y el movimiento en el *De anima*.

La facultad intelectual entiende, por tanto, las formas en imágenes. Y así como en las sensaciones le aparece delimitado lo que ha de ser perseguido o evitado, también se pone en movimiento cuando, al margen de la sensación se vuelve a las imágenes: por ejemplo, cuando uno percibe que la antorcha es fuego, y viendo que se mueve, reconoce por medio del sentido común que se trata de un enemigo. Otras veces calcula y delibera comparando el futuro con el presente, como si estuviera viéndolo con ayuda de las imágenes o conceptos que están en el alma. Y cuando declara que allí está lo placentero o lo doloroso, al punto lo busca o huye de ello: siempre es así tratándose de la acción (431b2-13).

Resulta entonces que sin el concurso de la fantasía, seríamos incapaces de prever un daño inminente, o de planear la vida futura. Pero hay algo más grave aún. Sin la fantasía no tendríamos representaciones del bien o la virtud, y difícilmente sabríamos cómo actuar para lograrlos. Pues quien desea mostrar valor, justicia o templanza, no sólo debe saber a qué se refiere cuando emplea estos términos y comprender que habla de virtudes en vez de vicios u otras cualidades. También debe vislumbrar las conductas que lo llevarán a ser valiente, justo y temperado. Y tales representaciones las aporta la fantasía.

Con esta potencia [—la imaginativa—] ama y odia el hombre, vive en sociedad, y hace amistad. Y, en general, de ella proceden las virtudes morales. Y esto porque la existencia de estas virtudes no es otra cosa más que la existencia de los fantasmas, por los que nos movemos hacia esas acciones con la máxima rectitud.³⁸

Estas palabras son de Averroes, quien a partir de un magnífico discernimiento establece la relevancia de los procesos fantásticos en la vida moral y da seguimiento a la tesis que ya está en ciernes en San Agustín, a saber, que para ser bueno y virtuoso el hombre ha de rehacer en sí mismo la imagen del Sumo Bien. Sin duda este último tema

³⁸ Averroes, *Comentado al libro Sobre el alma de Aristóteles*, Cap. VII, § 103.

merece un estudio profundo; sin embargo, puesto que la defensa y reivindicación de la fantasía es lo que ahora concierne, cabe postergar esta reflexión y hacer algunas precisiones más en torno a las funciones de la facultad imaginativa.

Quedó establecido que la fantasía es aquella facultad del alma por la cual se genera en nosotros una imagen. Se demostró además que no pertenece al alma racional, ya que si bien precede a la deliberación, los juicios y la formación de conceptos, y proporciona las imágenes necesarias para que dichas tareas se lleven a cabo, ella misma no juzga, ni opina, ni conceptualiza.³⁹ Por último, es preciso concluir que si la fantasía es quien vivifica los deseos, permitiendo que la imagen del objeto anhelado se mantenga presente ante los ojos de la voluntad, ella pertenece, o por lo menos está inmediatamente vinculada con la porción del alma irracional que se somete a la razón. Y aquí, de nueva cuenta, me apoyo en el pensamiento de Aristóteles:

Uno podría decir que todos aspiran a lo que les parece bueno, pero no pueden controlar la imaginación, sino que, según la índole de cada uno, así le parece el fin. Ahora, si cada uno es, en cierto modo, causante de su modo de ser, también lo será, en cierta manera, de su imaginación (*E.N.* III,5, 1114a33–1114b2).

En efecto, cuando uno sueña con tierras misteriosas y lejanas, de las que sólo tiene noticias por los relatos de intrépidos viajeros; y entonces se ve a sí mismo a bordo de la embarcación, surcando el océano y al fin atracando en el maravilloso puerto, ¿no es entonces uno mismo quien causa y controla esa fantástica travesía? Y si la fantasía es de tal naturaleza que alguien debe causarla y dirigirla, está claro que no le corresponde guiar o decidir y menos aún imponerse a la razón, sino dejarse acompañar por ella. Luego, la fantasía es una facultad del alma irracional —o en todo caso, habita más cerca del alma irracional—; no obstante, precisa de la razón, tanto como ésta necesita de imágenes para conocer el mundo. Y atendiendo a los padres de la iglesia, que subrayan la naturaleza

³⁹ Cfr. *De anima*, 427b14-22.

mediadora de la fantasía, sería más acertado decir que ella no es del todo irracional pero tampoco enteramente racional, sino que es el puente a través del cual se comunican estos dos hemisferios del alma.

Sabiendo ya que la fantasía no es juez ni guía, sino intermediaria, sólo resta examinar la más grave de todas las acusaciones con las que se le agrava, la de inducir al error por comunicar noticias falsas. Admito que incluso los filósofos a cuyas doctrinas apelo reconocen este peligro. Cuando Aristóteles distingue a la imaginación de la sensibilidad, afirma que esta última es siempre verdadera, mientras que la imaginación “puede ser también falsa” (*De anima*, 428a18-19). Averroes, por su parte, comenta: “Tal vez se diferencia también esta potencia –la imaginativa— de la facultad del sentido, ya que nosotros muchas veces nos equivocamos con esta potencia [...] De ahí el que denominemos fantasmas a los sensibles engañosos”.⁴⁰

Lo que mueve a desconfiar de la fantasía, no es otra cosa que su potencia creadora, pues cuando elabora nuevas imágenes a partir de la sensibilidad, compone figuras que no tienen referente fuera del alma. “Y lo que no tiene un sujeto –añade Averroes—como el grifo y el fénix de occidente, es falso por ser irreales sus formas imaginativas”.⁴¹

Los argumentos poseen claridad y firmeza, ¿pues, no llamaremos mentiroso y engañoso a quien muestra lo que no es? Mas previamente señalé que algunos fantasmas no se limitan a ser ecos del mundo sensible, sino que también son anuncios de acontecimientos futuros, o de una vida conforme al bien y la virtud. Y tales situaciones no *son* actualmente, sino que a lo sumo *llegarán a ser*. Luego, aunque la fantasía informe sobre algo que aún no está en el mundo, no miente ni engaña; simplemente comunica lo

⁴⁰ *Comentado al libro Sobre el alma*, Cap. V, § 88.

⁴¹ *Op.cit.*, Cap. VIII, § 116.

que podría existir y es deber último de la razón el juzgar si a tales posibilidades les conviene realizarse.⁴²

Piénsese de nuevo en el ejemplo del viaje. Yo puedo fantasear con un recorrido encantador, a bordo del más hermoso navío y sobre las olas joviales de un mar en calma. También puedo imaginar que la tierra ignota es fértil y rica en flores y frutos, y que sus habitantes son pacíficos y hospitalarios. Hasta este punto no hay verdad ni falsedad, pues sólo se trata de mi fantasía. Pero si tras deliberar en torno a ella, la razón me informa que mi viaje no será como yo lo contemplo, pues el mar en esta época es tempestuoso, o las tierras que yo tenía por fértiles son en realidad desiertos y nada se sabe a ciencia cierta de los nativos, o simplemente ocurre que carezco de recursos y ni siquiera cuento con lo suficiente para embarcarme; ¿resultará entonces que mi fantasía es falsa? No, por cierto y enseguida demostraré que los atributos de falsedad o verdad son improcedentes cuando se habla de fantasías; sin embargo, lo que sí conviene decir de mi proyecto fantástico es que por ahora y en vista de las circunstancias, es del todo inadecuado y más valdría postergarlo. La fantasía, por tanto, es quien permite trazar los planes de la vida futura, combinando sensaciones, expectativas y deseos; pero es la razón quien los observa y juzga, y quien finalmente decide si se realizarán o no.

⁴² En el siglo XIX, los primeros teóricos de la literatura fantástica volverán a insistir sobre las capacidades de planeación, anticipación y especulación propias de la fantasía, para recordar que ella no es un instrumento del engaño, sino una potencia que permite a la razón humana ir más allá de lo que los sentidos y los saberes actuales pueden informarle. Para profundizar en esta idea, consultar el ensayo del escritor francés Charles Nodier, "Du fantastique en littérature", publicado en la *Revue de Paris* en 1830. Una traducción al español se puede consultar en Charles Nodier, *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989. Debo estas referencias al artículo de la Dra. Ana María Morales Rendón, "Teoría y práctica de lo fantástico", publicado en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, Enero-Junio de 2000, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-36, y al ensayo de Ada Myriam Scanu, "Charles Nodier, Du Fantastique en Littérature", publicado por el Séminaire d'Historie Littéraire: *La naissance du fantastique en Europe-Histoire et Théorie*, de la Università degli Studi di Bologna, 2004. Disponible en línea: <http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Scanu>.

La objeción de Averroes parece un poco más difícil de sortear. Porque no sólo acontece que los fantasmas del fénix o el grifo carezcan de referentes en el mundo exterior actual, sino que difícilmente llegarán a tenerlos, independientemente de cuánto lo queramos o busquemos. Pero a esto respondo que dichas imágenes persiguen fines distintos del conocimiento del mundo exterior o la anticipación. En un ánimo dispuesto no sólo al fantaseo, sino al arte, la facultad imaginativa puede unirse a la intelectual y dar a luz al símbolo, imagen que dice más de lo que representa y a la cual es preciso interpretar para comprender.

Así, dijo el Arzobispo Isidoro⁴³ que la figura del grifo es símbolo de Cristo, quien “es león porque reina y tiene la fuerza; águila, porque, después de la resurrección, sube al cielo”. Y, en verdad, el grifo no es más que una criatura fantástica con cabeza de águila y cuerpo de león, pero se vincula con Cristo por asociación simbólica, encontrando la correspondencia de ambos animales con las virtudes del salvador. ¿Mas, para qué toda esta digresión? Sirva para mostrar que ni aun los fantasmas de lo que llamaríamos irreal logran confundir a un entendimiento avezado, capaz de interpretar y discernir la verdad por medio del símbolo.

Ahora bien, existe un argumento definitivo contra la posibilidad de que las imágenes sean falsas. Y aunque suene contradictorio, dado lo expuesto más arriba, dicho argumento proviene de Aristóteles. Pues luego de afirmar que la imaginación *puede* ser falsa, en varios pasajes apunta que las imágenes no son juicios ni opiniones,⁴⁴ y que sólo

⁴³ Se refiere a Isidoro de Sevilla (556-636), Doctor de la Iglesia y uno de los primeros organizadores de la cultura cristiana. La cita en cuestión proviene de las *Etimologías* y es recuperada también por Borges en su *Manual de Zoología Fantástica*.

⁴⁴ Cfr. 427b14-22: “Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en inteligir ni en enjuiciar”; 428a17-26: “la imaginación no es ni una opinión acompañada de sensación, ni una opinión producida por una sensación, ni el conjunto de opinión y sensación”, y 434a10-13: “Y la razón por la cual afirmábamos que la imaginación no implica de por sí opinión es ésta: que no

de estos últimos se predica verdad o falsedad. Su posición es definitiva cuando declara: “La imaginación es, por lo demás, algo distinto de la afirmación y de la negación, ya que la verdad y la falsedad consisten en una composición de conceptos” (*De anima*, 432a11-13).

Luego, la fantasía no engaña ni miente por dos motivos; en primer lugar, porque al estar más cerca del alma irracional, no tiene por misión discernir, opinar o enjuiciar, y sólo quienes ejecutan dichas operaciones – a saber, la razón y el entendimiento – pueden colocarse del lado del error o de la verdad; en segundo lugar, porque los fantasmas son tales que no admiten el atributo de falso o verdadero.

No obstante, alguno podría insistir en que, al menos, los fantasmas confunden. “Pues, ¿no te ha pasado –me diría este objetor— que sueñas con guerras e incendios, o con criaturas terribles como el orco y el dragón; y entonces despiertas horrorizado y trémulo, con sudor frío por todo el cuerpo y el corazón latiendo a un ritmo feroz; y acaso hasta grites pidiendo ayuda? ¿Y no será del todo impropia tu reacción, ya que nada te amenaza, ni tu vida peligra, y sólo estás confundido por un fantaseo nocturno? ¿Admitirás, entonces, con justicia, que muchos de nuestros fantasmas nos conducen a errar?”

A este detractor de la fantasía, le respondo: Admito, sí, que a veces nos dejamos confundir por los fantasmas, y no sólo al dormir, cuando la razón depone hasta cierto punto sus cuidados y la fantasía es, en consecuencia, mucho más libre, sino también durante la vigilia. Es común que tengamos en mente una tarea, por ejemplo, la reparación de una cerca y que imaginemos tan detalladamente cada elemento de la acción que incluso lleguemos a convencernos de que ya hicimos algo; pero pronto el crujir de los

implica la opinión que resulta de un cálculo racional; pero, a la inversa, la opinión sí que implica la imaginación”.

maderos desvencijados nos sacará del error y la visión de la ruinoso cerca nos confirmará que aún queda todo el trabajo por hacer.

Y bien ¿quién falla en este caso? ¿Yerra la fantasía cuando permite recordar cómo se repara una cerca e incluso permite concebir nuevas estrategias de trabajo? En modo alguno, ella ejercita puntualmente sus potencias mediadoras y creadoras. Mas falla la razón, al no distinguir entre un fantasma y un hecho. Se comporta entonces como las autoridades negligentes, a quienes engaña incluso el más torpe de los ladrones, o como el padre que por amar y consentir a sus pequeños, cree cuanto ellos le inventan para justificar sus travesuras.⁴⁵

⁴⁵ Probablemente un lector agudo descubrirá ciertas carencias en esta serie argumentativa. En los casos que nos presenta Sirpicus es posible hacer una distinción entre la fantasía y los hechos; en consecuencia, no es difícil advertir el carácter neutral —ni falso ni verdadero— de la mencionada facultad, así como de sus productos. Pero, ¿qué sucede en el caso de la mentira, donde la fantasía se pone deliberadamente al servicio de la falsedad? Y, ¿qué ocurre durante las alucinaciones, cuando los límites entre fantasías y hechos se vuelven indiscernibles? La defensa de Sirpicus no se preocupa por estos dos problemas y aunque no es mi intención tratarlos a profundidad, considero que merecen al menos un esbozo de solución y que éste puede brindarse a partir de lo expuesto por nuestro autor.

Al contar una mentira lo que hacemos es crear una fantasía que no corresponde a los hechos y que, sin embargo, tratamos de presentar como realidad. En otras palabras, ofreceremos un fantaseo pero sin reconocerlo como tal. Es claro que la fantasía nos ayuda a mentir; más aún, si no fuésemos capaces de fantasear tampoco lo seríamos de mentir y estaríamos irremediabilmente condenados a contar las cosas tal y como son. Mas, preguntemos, ¿dónde reside la intención de hacer pasar una historia ficticia por un hecho auténtico? Obviamente, la intencionalidad no está en la fantasía y lo correcto es decir que se origina en la voluntad. En todo caso, la fantasía resulta un instrumento del engaño pero no el motor del mismo y, una vez más podemos declarar junto con Sirpicus que la fantasía no miente por sí sola.

Para el caso de las alucinaciones podemos aplicar una pregunta similar, ¿dónde reside la capacidad de distinguir entre lo real y lo ficticio? La respuesta exonera de nuevo a la fantasía, porque dicha capacidad está en la razón y una situación en la que no es posible saber dónde termina la ficción y dónde comienzan los hechos nos habla más de una razón enferma que de una fantasía engañadora.

No obstante, debo decir que los argumentos anteriores, junto con todos los que hasta este punto ha desarrollado el Galeno, demuestran algo mucho más interesante que la neutralidad lógica y moral de la fantasía; se trata de una conclusión que nuestro autor vislumbra y que yo mismo desarrollaré más adelante, pero que vale la pena anunciar ahora: La fantasía no es una facultad aislada que actúe por sí sola; necesita de guías, acompañamientos y concesiones por parte de las demás facultades, a fin de que su ejercicio resulte significativo para el conocimiento, la reflexión y la práctica. Lo anterior equivale a decir que la fantasía es una facultad mediadora en un proceso conjunto de percepción, intelección y conceptualización, y en muchos casos, también de elección y acción. En consecuencia, lo que debe someterse a consideración, en aras de juzgarse como error, mentira o falsedad es el concepto, determinación o acción resultante del proceso. Ahora bien, si

Conviene desarrollar un último argumento, a fin de responder por anticipado a quienes culpen a la fantasía por forjar deseos impropios. Como establecí más arriba, la fantasía proporciona la materia de los deseos y éstos, a su vez, constituyen el motor de las acciones. Ahora bien, de acuerdo con Aristóteles, los actos tampoco se miden con los atributos de verdad o falsedad, pero sí se califican de rectos o contrarios a la rectitud:

La bondad y la maldad del entendimiento teórico y *no práctico ni creador* son, respectivamente, la verdad y la falsedad (pues ésta es la función de todo lo intelectual); pero el objeto propio de la parte intelectual y práctica, a la vez, es la verdad que está de acuerdo con el recto deseo. (*E.N.* IV,2, 1139a25-30).

En otras palabras, el entendimiento teórico o científico discierne la verdad o falsedad de los conceptos y principios, mientras que el entendimiento práctico o razonador delibera sobre la rectitud de los deseos y acciones. Un acto ímprobo, así como uno recto, derivan de un deseo de naturaleza similar. Cabe ahora preguntar si las fantasías que nutren al deseo, también reciben los atributos de improbidad o rectitud.

Pues bien, sucede como en el caso de la verdad y la falsedad o del error y el acierto. Las fantasías, por sí mismas, son ajenas a cualquiera de estos calificativos y de igual forma se abstienen de ser rectas o impropias, mientras se las considere aisladamente. Imaginemos que alguien gusta de la figura del dragón y se deleita con tal fantasía. Mientras esto haga, y sólo esto, no fallará ni acertará, no incurrirá en vicio alguno ni cultivará la virtud, pues tan sólo dibuja, en algún resquicio de su alma, la imagen de un reptil alado.

cabe pensar una fantasía pura –libre de la influencia de cualquier otra facultad— es justo concluir que ella sola no miente, ni engaña, y tampoco enseña, pero demostrar esto no es lo más relevante. Lo fundamental es averiguar cómo es que la fantasía se relaciona con la totalidad de nuestras facultades y como afecta su ejercicio a nuestros actos, para que orientemos el fantaseo a la creación de ideas y obras que acrecienten lo que somos, antes que a la elaboración de mentiras y errores que nos demeriten.

¿Mas qué sucederá si nuestro soñador desea con vehemencia que tal criatura exista y hasta sufre porque los ojos corporales jamás contemplarán su raudo vuelo, ni vibrará el tacto con su aliento de fuego? ¿No habrá concebido un deseo inadecuado, a partir de una fantasía que, en sí misma, carece de tal atributo? Y, en contraparte, puede ocurrir que para este hombre los dragones sean el símbolo del digno enemigo, o del reto justo para probar su valía; entonces no deseará tanto la existencia de los fieros reptiles, como el advenimiento de grandes hazañas; y lejos de darse a la tristeza, despertará el valor, la templanza, la lealtad y otras hermosas virtudes, propias de los héroes. Engendrará, pues, un deseo recto, aun cuando la fantasía sola no tenga el mismo adjetivo. Y el hecho de que un mismo fantasma incite a un hombre al vicio y a otro a la virtud prueba de manera contundente que las puras imágenes no hacen sino mostrar posibilidades.

Queda, entonces, demostrado que cuando se da el error, la falsedad o el vicio, no es culpa de la fantasía, sino de facultades como el deseo, el juicio, el discernimiento y la intelección; la primera pertenece a la parte irracional del alma que, sin embargo, debe someterse a la razón, y las tres últimas conforman el alma racional y, por tanto, tienen la misión de atender y guiar a la otra parte. No obstante, y pese a su perfección, de nada serviría una razón sin fantasías ni sentidos o, en todo caso, no sería la razón de un hombre vivo.

Concluye así mi tratado sobre la fantasía y sus funciones. Por él demostré que la fantasía no sólo forja imágenes del mundo existente, sino que también vislumbra los infinitos mundos posibles. Probé también que la fantasía no juzga, ni delibera, ni elige, ni opina, pero sí media entre la sensibilidad y el entendimiento, permitiendo así que se formulen los juicios, los deseos, las elecciones, las opiniones y las ideas. Por último, defendí que la fantasía no yerra ni acierta por sí misma, ni puede hallar la verdad o

comunicar lo falso, cuando no le asisten otras facultades. En consecuencia, necesita de la voluntad y la razón para generar acciones fuera del alma. De todas estas formas se comporta la fantasía. Compréndasela, pues, como el puente por el cual cruzan las representaciones hacia el entendimiento y por el cual retornan las ideas hacia el exterior; y entiéndasela también como el gran laboratorio del alma,⁴⁶ donde los hombres logran inventar mejores modos de ser.

* * *

Fantasía, laboratorio del alma

Comentario a la obra “Melancolía y Fantasma”, de Sirpicus Galeno

1. El mal del hombre contemplativo

La enfermedad anímica es sólo uno de los diversos caminos que pueden conducir hacia una reflexión sobre la fantasía; el juego y la creación poética son senderos por igual efectivos, al tiempo que resultan más agradables de andar. Sin embargo, yo avanzo bajo los rayos del negro sol y sigo la ruta de la melancolía, misma que me señalara un misterioso escritor y que se aviene a la perfección con mis propósitos e investigaciones.

Los manuscritos de Sirpicus Galeno –que integran la obra “Melancolía y Fantasma”—constituyen, ante todo, el desarrollo y la afirmación de un proyecto vital. La mayor aportación del médico-filósofo es entender al acto como el lugar de la conciliación, pues el acto pone de manifiesto a la fantasía quien, a su vez, reúne a la sensibilidad con las ideas. Siendo así, el actuar es el deber humano por excelencia, ya que convoca todas las potencias del hombre y las despliega en armónico balance. A diferencia de la

⁴⁶ “Laboratorio del alma”, es esta concepción de la fantasía la que permite adjudicarle un papel fundamental dentro de la vida moral. Pues al ser un centro generador de posibilidades, la fantasía nos ayudaría a encontrar los medios para realizar la virtud en situaciones concretas y para resolver los dilemas morales que debemos enfrentar en la vida cotidiana.

intelección, el acto no pretende negar al cuerpo, sino que demanda sus servicios; y a diferencia de los placeres exclusivamente sensoriales, no es sordo a la voz de la razón, antes se deja guiar por ella. De ahí que Sirpicus postule a la vida activa como la más plena de todas las que puede llevar el hombre.

Sin embargo, el examen de la melancolía también da paso a un cuidadoso estudio sobre la fantasía, en aras de investigar hasta qué punto esta facultad es responsable de mal atrabiliario. Ahora bien, desde sus primeras experiencias y meditaciones, Sirpicus descubre que la fantasía no es la causa de la melancolía. Ya en el primer apartado, al cual he titulado “El demonio meridiano”, afirma que no cabe sugerir la total supresión del discurso fantástico. Después, advierte, con suma claridad, que no es la *imagen* de algún mal la que desborda el temperamento melancólico, sino el *deseo* de un bien inalcanzable. Por último, al llegar al “Signo del genio”, su declaración es contundente: La melancolía es el trastorno de una voluntad que anhela el bien, pero es incapaz de actuar para conseguirlo. Al final de este recorrido, el médico se halla en posición de concluir que la fantasía no sólo está lejos de causar males por sí misma, sino que su ejercicio puede aportar el móvil necesario para despertar la voluntad del melancólico y ayudarle a superar su fatal abatimiento.

Por todo lo anterior, me inclino a pensar que los manuscritos de Sirpicus no son un simple registro de acontecimientos; muy probablemente constituyen un relato ficticio, pero deliberadamente orientado hacia una defensa de la fantasía como guía primordial de la vida humana. Considérese, sobre todo, el modo en que se plantea la enfermedad del rey. Ya en la dedicatoria del diario ésta se define a partir de un complejo conceptual: “Acidia-tristeza-melancolía”. Cada uno de estos términos posee un significado peculiar, que no sólo aporta un ligero matiz semántico, sino que lo distingue abiertamente de los otros. No obstante, el Galeno los emplea cual si fuesen sinónimos. ¿Cabe pensar en un

desconocimiento de los significados puntuales o hay una razón que lo mueve a elaborar una idea compleja, partiendo de tres nociones distintas pero vinculables? Enseguida lo veremos.

En la tradición médica de Hipócrates y Galeno, a la cual sin duda se apega nuestro autor, la melancolía es, ante todo, un humor corporal (la bilis negra o *mélaina chóle*). Cuando este humor se genera en exceso induce a trastornos como los que se citan en el *Problema XXX*, desde torpeza y extravagancia, hasta locura y manía suicida. La medicina del Medioevo recogerá esta definición del mal atrabiliario y destacará sus vínculos con elementos cósmicos como la tierra, la sequedad, el frío, el invierno y el planeta Saturno.⁴⁷ No obstante, la idea seguirá siendo la misma y la melancolía continuará entendiéndose como una enfermedad del cuerpo que, obviamente, se refleja en el alma, pues en la medicina clásica no cabe la idea de un organismo fragmentado que pueda enfermar o sanar en una de sus partes sin por ello alterar al todo.

Al tiempo que la medicina medieval recupera la noción clásica de melancolía, la patrística examina los estados anímicos que obstaculizan el cultivo de las virtudes y encuentra entre ellos a los dos que trabarían profunda relación con el mal atrabiliario, a saber, la acidia y la tristeza. La primera nos habla de la dispersión espiritual en la que puede incurrir un alma contemplativa; dispersión que le aparta del camino hacia el bien — sin apaciguar, por supuesto, el deseo del mismo— y le induce a contemplar fantasías oscuras que le llevan a la desesperanza. Esta última es quien mueve a la tristeza y sume a los hombres en un embotamiento de la voluntad que deriva en la inacción. Debido a que acidia y tristeza son estados anímicos que se inducen mutuamente, ambas nociones se integran en una y a partir de san Gregorio ya se habla solamente del pecado de acidia.⁴⁸

⁴⁷ Cf. Giorgio Agamben, *Estancias*, pp.37-43.

⁴⁸ Cfr. *Ibid*, p. 23, nota 1.

Pero el imaginario medieval opera una segunda fusión y se apropia de los rasgos físicos del melancólico –tales como la oscuridad de la piel y la delgadez del cuerpo— para representar el letargo anímico del acidioso. A decir de Giorgio Agamben, es difícil precisar el momento en que se llevó a cabo esta nueva síntesis, pero las ilustraciones de calendarios y almanaques populares de finales del Medioevo ya muestran al melancólico-acidioso, acompañado de símbolos telúricos y saturnales.⁴⁹

Así, pues, el complejo acidia-tristeza-melancolía se constituye desde la época medieval, en un intento por definir las manifestaciones corporales y anímicas de una enfermedad terrible, relacionada con la distracción intelectual, el abatimiento espiritual y físico, la desesperanza moral y el tedio de vivir. Por tanto la idea de melancolía que pasa del Medioevo al Renacimiento –la misma que retoma nuestro autor— es tal que rebasa los límites de la medicina y la teología, para situarse en un plano moral, pues más que a un simple caso clínico se refiere a una situación humana. En efecto, la melancolía de la que hablan Petrarca o Ficino, y también aquella de la que da cuenta Sirpicus, describe la situación del hombre contemplativo, que accede a la intelección y al goce de las ideas, pero que se muestra incapaz de reconciliarse con el ámbito de la sensibilidad, al cual irremediabilmente pertenece. De ahí que sufra y desespere, al no poder ser intelecto puro.

Tal estado anímico alcanza el rango de una problemática moral, pues el hombre afectado por la melancolía contemplativa sufre porque aún no ha llegado a ser lo que debe, es decir, una entidad en la que armonizan alma y cuerpo, conceptos y sensaciones, razones y actos. El hombre contemplativo, que ascendiendo por los peldaños de las sensaciones y las fantasías logra llegar a la región de las ideas, cree que una vez ahí puede arrojar la escalera. No advierte que necesita de ella para volver al mundo de los

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

acontecimientos, en donde le corresponde actuar. Y al tratar de vivir sólo para el intelecto, este hombre infringe una herida en su propio ser; por ello se siente débil, abatido e incapaz de lograr lo que se propone; y por ello su cuerpo, como dijera Ficino, vive a medias.

No es azaroso, entonces, que Sirpicus parta de analizar el complejo acidia-tristeza-melancolía, o la melancolía contemplativa como yo aquí le llamo, para elaborar una defensa de la vida activa y de la fantasía como su principal auxiliar. Pues la fractura provocada en el instante de la comprensión, en el cual pretendemos ser más mente que cuerpo, sólo podrá sanar a través de la fantasía; ella mostrará el camino hacia el acto conciliador, donde se manifestará sensiblemente la idea.

2. Un puente hacia la verdad, pero no la verdad misma

Luego de pintar el cuadro del hombre incompleto, que no ejercita conjuntamente sus facultades y por ello es melancólico, Sirpicus procede al estudio de la fantasía para conocer sus funciones particulares y determinar en qué forma puede brindar ayuda y conciliación. El Galeno extrae su concepción de la fantasía del tratado aristotélico *Sobre el alma* y la complementa con las ulteriores reflexiones de San Agustín, Averroes, Sinesio y Hugo de san Víctor. A partir de semejante conjunción de doctrinas, nuestro autor concluye que la fantasía realiza dos operaciones fundamentales:

- a) Mediar entre la sensibilidad y el intelecto: La fantasía recibe ciertas impresiones de la sensibilidad —colores, formas, sonidos— y las traduce a una representación inmaterial que si bien despoja de ciertas cualidades sensibles al objeto, aún conserva la forma y apariencia del mismo. Esta imagen interior que, como diría Averroes, resulta mucho más espiritual que las sensaciones, es la estructura en la

que se apoya el entendimiento para formular sus conceptos y elaborar los principios universales que le permitirán interpretar el mundo exterior.

- b) Generar posibilidades: Además de copiar y guardar las formas de los objetos externos, la fantasía es capaz de componer formas nuevas o por lo menos distintas de las que existen fuera del alma.

No ahondaré más en la descripción de estas dos operaciones, pues el tratado “Sobre la fantasía” se encarga ya de ello. Sin embargo, quisiera destacar ciertas implicaciones que Sirpicus deriva de las concepciones aristotélicas y que acaso parezcan demasiado radicales al lector actual. Permítaseme pues un examen crítico de los planteamientos del manuscrito en relación con las dos operaciones fantásticas.

a) Mediación

Los puentes nos permiten transitar de un lugar a otro; son, pues, mediadores entre dos destinos, pero no el destino mismo. Sirpicus gusta de convocar ésta y otras imágenes similares para explicar la función mediadora de la fantasía. Con ello quiere dejar en claro que, si bien la fantasía interviene durante la formulación de juicios, reflexiones y conceptos, ella misma no se ocupa de juzgar, reflexionar o conceptualizar, sino que aporta las imágenes a partir de las cuales la razón y el entendimiento harán lo propio. En otras palabras, los fantasmas son puentes que conducen a la verdad, pero no verdades en sí mismos.

Luego de llegar a tal conclusión, Sirpicus realizará un esfuerzo desbordado para probar la neutralidad epistémica y moral de las fantasías. Ellas no son verdaderas ni falsas y tampoco se pueden catalogar como buenas o malas. Tan sólo se limitan a existir, en calidad de pinturas trazadas sobre un lienzo del alma. Lo que se haga, decida o comprenda mediante ellas es responsabilidad de la voluntad, la razón y el entendimiento.

Así, el discurso del Galeno va conformando a la fantasía como una facultad que inevitablemente necesita de guía pues, considerada en su más pura independencia, ella no hace más que jugar con formas en el limbo del desinterés. De pronto, la fantasía ya no es tan sólo comparable al puente, sino también al niño pequeño, que sólo toma por su cuenta el desenfado lúdico, pero que requiere la presencia vigilante del adulto para ejecutar con éxito alguna otra tarea.

Ahora bien, ¿por qué alguien que desea sostener el valor epistémico y moral de una facultad anímica se esfuerza tanto por asignarle un papel neutral en ambos órdenes? ¿por qué le aparta de las facultades cognitivas superiores, hasta el punto de querer colocarla en la parte irracional del alma? ¿y por qué le impide discernir entre lo bueno y lo malo, si lo que busca es destacar su relevancia para el ejercicio de la vida moral?

Las respuestas deben buscarse apelando a las intenciones del tratado. El objetivo principal del mismo es explicar las funciones propias de la fantasía, es decir, aquellas que realiza en exclusiva. Esto impone al autor la obligación de colocar a la facultad anímica en un asilamiento antinatural para examinarla mejor. Procede así al igual que Aristóteles, quien propone una división del alma, para estudiarla y describir sus facultades. Sin embargo, en ninguno de los casos se piensa ni que la fantasía exista sola, ni que, de hecho, el alma sea divisible. Se trata únicamente de recursos analíticos y explicativos.

Al deslindar a la fantasía de las demás facultades y examinarla en exclusiva, se advierte que su sola misión es la de generar imágenes interiores y esto, en efecto, aún no es indicio de conocimiento, pues bien se puede tener una representación sin por ello formular el concepto de lo representado. De ahí que Sirpicus deba concluir la no-verdad de los fantasmas, y en consecuencia su no-falsead, en tanto no traben relación con un concepto del entendimiento. Y lo mismo vale para el orden moral; si las imágenes

fantásticas no se vinculan con una idea del deber a partir de una deliberación racional, ellas no tendrán nada que ver con la virtud o el vicio.

Empero, ¿no dije más arriba que la fantasía opera una suerte de abstracción, por la cual elimina ciertas cualidades sensibles de los objetos? ¿y no es ésta ya una función cognitiva, vinculada directamente con la formación de conceptos? Ciertamente, la elaboración de imágenes internas es un momento del proceso cognitivo, como también lo son la percepción y la sensación. Pero, en estricto sentido, aún no es un trabajo racional en sí mismo, si bien precisa la compañía de la razón para llevar adelante la generación de conocimientos. De hecho, las operaciones de sensación, percepción, fantaseo e intelección constituyen una cadena irrompible y casi podría decirse que ocurren simultáneamente. Por ello aislarlas resulta siempre artificioso, aunque también es necesario y útil cuando se quiere conocerlas.

El propio Sirpicus reconoce que su análisis pudo ser forzado en ciertos puntos y duda de abandonar a la fantasía en la parte irracional del alma. Finalmente acabará por colocarla entre los hemisferios de la irracionalidad y la razón, convirtiéndola en el puente que los comunica y, por tanto, haciéndola partícipe de ambos.

Cabe, pues, concluir, que las implicaciones derivadas de la fantasía por su operación mediadora —es decir, la incapacidad de las imágenes fantásticas para comunicar verdades o falsedades, así como la de inducir a la virtud o al vicio por sí solas— valen para la facultad considerada en sí misma e independiente de sus vínculos con el resto de las potencias. Al abordarla en esta forma se descubre, en efecto, que la fantasía únicamente copia y crea imágenes, y que tales productos escapan a las categorías lógicas de verdad y falsedad, como también a las determinaciones morales de bueno y malo.

Pero existe un segundo motivo para que Sirpicus apele a la neutralidad de la fantasía y tal es la defensa de la misma. Al inicio de su tratado, el médico enumera las distintas acusaciones que pesan sobre la fantasía y entre todas ellas, la que más le preocupa y le interesa rebatir es la transmisión de comunicados falsos. Esta descalificación también es común en nuestros días, ¿a cuántos no se les oye decir que una novela de ficción carece de provecho, porque habla de acontecimientos y seres que no existen, y nada dice sobre la realidad?

Al igual que yo, el Galeno desea extirpar esta clase de prejuicios, pero su proceder no es el de probar que las fantasías son la expresión de verdades más profundas, relativas a la interioridad humana y no al mundo exterior. Lejos de ello, nuestro autor sigue la estrategia de los abogados que apelan a cierta incapacidad del acusado para eximirlo de responsabilidades en relación con el delito. El alegato de Sirpicus sería el siguiente: “La fantasía no comunica verdades, porque no está facultada para ello; si carece de potencial para razonar y conceptualizar, y tan sólo puede trazar las imágenes que anticipan dichas operaciones, ¿cómo exigirle juicios, deliberaciones y conocimientos? De la fantasía pura, tan sólo cabe recibir fantasmas”.

En consecuencia, la única solución que vislumbra Sirpicus para rescatar el valor de la fantasía es afianzarla en su papel de mediadora. Así da la pauta para que no se la considere como la suma ejecutora de la empresa cognitiva y por tanto no se la responsabilice por la victoria o el fracaso de la misma. Pero su defensa también inaugura una nueva forma de concebir a esta facultad, a saber, como el centro de experimentación del alma, de donde brotarán representaciones alternativas del mundo. Estos fantasmas, compuestos y recreados, darán pie, a su vez, a otro género de reflexiones, que incluso podrán trastocar la concepción vigente de la realidad y de nosotros mismos, y así es como el ejercicio de la imaginación habrá contribuido en la generación de nuevos saberes

o de nuevas normas para vivir conforme a la virtud. En efecto, un puente, o un camino incluso, no se conciben como el destino final de la travesía, pero sí pueden ser el punto de tránsito hacia regiones inexploradas del mundo.

Me aproximo aquí al examen de la segunda operación fantástica, la generación de posibilidades. Pero antes de pasar a él quisiera dedicar algunos párrafos a la consideración de cierto tipo de juicios a los que la fantasía parece determinar por entero y que Sirpicus no pudo tener en cuenta, debido a los avatares de la temporalidad. Me refiero, por supuesto, a los juicios de gusto y es evidente que si nuestro autor filosofaba en las postrimerías del Renacimiento –tal como lo indican sus referencias— nunca llegó a tener una noción clara de dichos enunciados y mucho menos una tan precisa como la que aportó Kant.

En la *Crítica del Juicio*, esta operación intelectual se define como “la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal”.⁵⁰ De lo anterior se deriva la existencia de dos clases de juicios, el determinante, que subsume lo particular en el universal dado, y el reflexionante, que formula el universal a partir de lo particular. Para llevar a cabo los juicios reflexionantes, el entendimiento trabaja con las representaciones que aporta la imaginación y las refiere a los conceptos correspondientes; en otras palabras, adquiere el concepto del objeto a partir de su representación. El juicio de gusto podría considerarse como reflexionante, ya que su meta es comunicar una sentencia universal a partir de una representación particular. Sin embargo, esta no es su mayor cualidad; lo que le distingue de cualquier otro juicio es su contenido, pues el juicio de gusto no expresa un concepto, sino una sensación. Veamos cómo lo hace.

⁵⁰ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral, México, 1985, Prólogo, IV, p. 78.

Previamente al juicio de gusto, la imaginación se comporta como en cualquier otro proceso cognitivo, ya que tan sólo aporta una representación al entendimiento. Pero lo que viene a continuación es lo verdaderamente inusual, pues lejos de preocuparse por el objeto representado y por referirlo a una función o a un concepto, el entendimiento sólo contempla la *forma* del mismo, tal y como se la ofrece la imaginación. Tras considerar al objeto de dicho modo, el entendimiento se ve imposibilitado para declararlo provechoso, útil, o bueno; y así, lo único que logra discernir y lo único que consigue aseverar mediante un juicio es que la forma del objeto le place y que a éste lo encuentra bello.⁵¹

Nos adentramos así en un extraño momento de la vida del alma en donde ocurre aquello que Sirpicus, a partir de su riguroso análisis aristotélico, habría tenido por inadmisibles, a saber, la presunta imposición de la fantasía sobre las facultades que deberían guiarla, pues...

[El juicio de gusto es] una ocupación libre y conforme a un fin indeterminado de las facultades del espíritu con lo que llamamos bello, y en la cual el entendimiento está al servicio de la imaginación y no ésta al de aquél.⁵²

Y hay algo más. El juicio de gusto no sólo se muestra como una operación en donde la fantasía parece llevar las riendas y, por tanto, es susceptible de acertar o errar; también pone de manifiesto un orden en el que las imágenes no son entidades neutras, sino que pueden recibir un atributo, el de la belleza. Hablo, en efecto, del orden estético.

Ahora bien, si el juicio de gusto es realmente una operación conducida por la fantasía, ¿esto alteraría la concepción clásica de dicha facultad? Evidentemente, si a la fantasía se le concede la función de juzgar, y aunque sea tan sólo la de juzgar sobre lo bello, se anularían los argumentos que la eximen de responsabilidades por la falsedad y

⁵¹ Cfr. *Op.cit.* Prólogo, VII, pp. 89 y ss.

⁵² *Op.cit.* Libro I, §22, p. 143.

el error moral, pues se diría que yerra o que procede inadecuadamente cuando califica de bello lo que no lo es.

Sin embargo, más arriba expliqué, siguiendo a Kant, que durante los juicios de gusto el entendimiento no infiere conocimientos ni asigna cualidades morales a los objetos en cuestión y ello es porque al examinar sus formas, se abstiene de referir a cualquier concepto. En consecuencia, no es posible hablar de juicios de gusto falsos (lógicamente hablando) o inadecuados (desde el punto de vista moral). De ahí que todo enunciado de la forma “esto es bello” tenga la pretensión de una validez universal.⁵³

¿Lo anterior significa que todo juicio de gusto es verdadero? Podría decirse que sí, en tanto que siempre y con independencia del objeto juzgado, expresa un peculiar estado interno del sujeto; a saber, aquel en el cual su entendimiento se abstiene de pensar conceptos o fines a partir de una representación dada y simplemente se concentra en su forma; con ello, el entendimiento no alcanza conocimiento alguno del mundo y la razón no adquiere pautas para deliberar en torno a la bondad del objeto, pero el sujeto entero sí obtiene una sensación de placer originada en el libre juego de sus facultades y esto es precisamente lo que declara cuando afirma “esto es bello”.

Tendríamos entonces que si la fantasía es quien determina los juicios de gusto, también alcanza por sí misma una verdad. Aunque, por cierto, una verdad muy especial, ya que no expresa la corrección lógica de los conceptos, ni la rectitud de las deliberaciones morales sino la claridad y fuerza de las sensaciones. Con todo, el juicio de gusto se comunica cual si fuera una reflexión o un conocimiento, pero bien se advierte que si algo tiene de común con estas dos operaciones, ello es tan sólo la forma del enunciado.

⁵³ Cfr. *Op.cit.*, Libro I, §§6-9.

Empero, lo primordial es averiguar si en verdad la fantasía determina estos juicios y si esto equivale a decir que dicha facultad es capaz de enjuiciar. Por tanto, es preciso examinar el comportamiento auténtico de la fantasía durante los juicios de gusto. Según Kant, cuando un sujeto contempla y juzga lo bello, su imaginación no se comporta “reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación”, sino de forma “productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas y de posibles intuiciones)”.⁵⁴ Es decir, que hay ciertos objetos del mundo exterior —un árbol, un riachuelo, una puesta de sol— a los cuales la fantasía puede tratar *como si* fueran imágenes poéticas; no se limita, pues, a copiar y asociar las intuiciones que recibe para elaborar una representación fiel de los mismos, sino que se da una mínima libertad para recrearlos y representarlos de una forma ligeramente distinta, cual si fuesen las imágenes que por sí misma inventa.

Kant explica lo anterior con el ejemplo de las llamas en la chimenea, cuyas peculiares formas permiten que la fantasía descubra en ellas las imágenes más extrañas, como rostros o siluetas de animales.⁵⁵ Quedémonos con este símil. Cuando la fantasía conserva, no ya la imagen del fuego, sino la del rostro que vio formado en las llamas y se la ofrece así al entendimiento, éste no la recibe como una representación a decodificar, sino como una forma para contemplar. Entonces ya no interpreta que la cosa frente a sí es uno de los cuatro elementos de la naturaleza, o un combustible, o un peligro para los seres vivientes; simplemente concluye que se halla en presencia de una forma y como ésta le comporta un placer libre, desinteresado y necesario, la juzga como la forma de un ser bello. “El fuego es bello”, dirá este hombre, mas aunque parezca que declara un predicado del objeto y aunque su enunciado se asemeje a otros que son claramente

⁵⁴ *Op.cit.*, Libro I, § 22, p. 141.

⁵⁵ Cfr. *Op.cit.*, Libro I, §22, pp. 144-145.

juicios y aportan conocimientos acerca del mundo (como “el fuego es necesario para cocinar” o “el fuego es peligroso para un niño”), en realidad sólo estará comunicando un sentir personal.

Ahora bien, ¿qué ha hecho aquí la fantasía? Si se analiza con cuidado el proceso que conduce a la formulación del juicio de gusto, se descubrirá que la fantasía permanece fiel a su función básica de representar los objetos percibidos mediante imágenes; si bien cabe admitir que realiza un pequeño truco, similar al que se logra en el cine cuando la cámara se acerca o se aleja demasiado y por un momento hace que la escena luzca completamente distinta. No obstante, sucede una vez más que la fantasía no juzga, pues quien contempla la forma y emite la sentencia “esto es bello”, es el entendimiento. Conviene afirmar que ni siquiera en los juicios de gusto la fantasía toma el lugar del entendimiento, dictándole a éste la última palabra sobre lo que un objeto sea o deba ser; empero, sí parece sugerirle: “Contempla el mundo como yo lo hago, no como el mecanismo que obedece a tu lógica, ni como la fuente que genera el sustento para tus necesidades, sino como el lugar donde juegan las imágenes”. Luego, más que concebir al juicio de gusto como aquel donde el entendimiento se pone al servicio de la imaginación, bastaría con describirlo como ese proceso en el que la facultad intelectual atiende a la fantasía en tanto generadora de posibilidades y así es capaz de contemplar al mundo como una obra poética.

b) Generación de posibilidades

Con lo dicho hasta este punto queda claro que la potencia creativa de la fantasía es quien da pie al juicio de gusto, pues por ella genera una representación que realza las formas estéticas del mundo y así lo muestra como una obra de arte, digna de admirarse. Pero el interés y aprecio por la belleza es sólo una de las disposiciones engendradas por las

imágenes poéticas.⁵⁶ Hablando en términos generales, la fantasía creativa dispone al entendimiento para la contemplación de posibilidades.

Cuando el entendimiento descubre que hay una categoría distinta de la utilidad o de la causalidad, a partir de la cual juzgar al mundo –a saber, la belleza— también intuye que, después de todo, el universo es siempre uno y el mismo, pero somos nosotros quienes nos apoyamos en principios diversos para pensarlo; o, quizás sea mejor decir, miramos a través de distintas lentes para contemplarlo. A veces colocamos el lente de la lógica científica y entonces distinguimos un cosmos donde cada evento tiene una causa y obedece a una ley; otras miramos por el cristal de la práctica y entonces el mundo parece un almacén de recursos, donde cada elemento es aprovechable. En el juicio de gusto, la fantasía se comporta como un tercer lente y acaso como el más nítido y transparente de todos, pues descubre un mundo libre de preconcepciones y fines utilitarios.

Pero éste no es el mayor logro. Al revelar que hay una tercera óptica, la fantasía también hace pensar en la existencia de muchas más. Quiero decir que si el mundo puede verse como el lugar de las imágenes, también se puede concebir como el lugar de la libertad, de los anhelos y de las acciones nobles y bellas. Ahora bien, todas estas posibilidades sólo se aprecian una vez que se ejercita el libre fantaseo. Por ello Kant advierte y reconoce que si bien el juicio de gusto no alcanza conocimiento alguno, sí dispone a la razón y al entendimiento para recibir un nuevo género de ideas, las relativas a la vida moral:

La espontaneidad en el juego de las facultades del conocimiento, cuya concordancia encierra el fundamento [del placer estético], hace el concepto pensado aplicable en sus consecuencias para instituir el enlace de la esfera del

⁵⁶ Con ello me refiero a todas las imágenes que la fantasía compone libremente, a partir de los elementos que le aporta la sensibilidad, y no sólo a las producciones literarias o plásticas que, por apelar a las normas de una técnica para dirigir el fantaseo adquieren el rango de obras artísticas.

concepto de la naturaleza con la del concepto de la libertad, en cuanto favorece al mismo tiempo la receptividad del alma para el sentimiento moral.⁵⁷

Pero es de notar que las representaciones de lo posible, generadas por la fantasía creativa, no se refieren al mundo en su estado actual, sino a lo que nosotros —seres que fantasean y piensan— queremos postular y realizar en él. Lo anterior implica que la fantasía no sólo elabora las imágenes que median para el conocimiento del mundo exterior, sino que también dibuja las formas a través de las cuales el hombre se conoce a sí mismo y distingue todo lo que puede llegar a ser.

3. Fantasía, laboratorio del alma

La suma de las dos operaciones fantásticas o, mejor dicho, la consideración de la fantasía en todo su potencial, da paso a la tesis más interesante que se plantea en los manuscritos de Sirpicus. La fantasía es el laboratorio del alma, el lugar del ensayo, el error y el descubrimiento, hacia donde puede dirigirse la razón, cuando los principios del entendimiento no le bastan para generar soluciones y respuestas. La fantasía es el lugar del *como si*, donde cada cual imagina *qué haría si fuera* el juez o la víctima, o *qué decidiría si enfrentase* una disyuntiva entre la ley pública y la norma individual.

Las concepciones griega y medieval de la fantasía ofrecen los primeros indicios para pensar e inferir la potencia experimental⁵⁸ del discurso fantástico, así como para considerarla un factor positivo, en términos de la reflexión y el conocimiento. De hecho, la teología y la ética medievales hicieron algo más que postular el valor reflexivo de las

⁵⁷ *Crítica del Juicio*, Prólogo, IX, p. 97. La importancia de la fantasía para la reflexión ética y el desarrollo de la vida moral es el tema central de mi obra, mas como en este Libro Primero tan sólo me propongo explicar las funciones de la fantasía, dejaré para un apartado posterior el examen de la problemática moral y la relación de la misma con el ejercicio de la fantasía. (V. *Supra*, Libro II)

⁵⁸ Permítaseme llamar así a la capacidad de la fantasía para generar representaciones alternativas, tanto del mundo como de los individuos, mismas que ayudarán al sujeto para concebir nuevos modos de pensar (principios e ideas) y de ser (conductas morales).

fantasías y lejos de realizar un amplio desarrollo teórico,⁵⁹ pusieron en práctica la tesis de que la imagen es el ensayo previo a la idea. El arte sacro del Medioevo alcanzó una doble finalidad; por una parte desarrolló un nuevo estilo de representación plástica y por otra — esta es la finalidad abiertamente declarada— comunicó el mensaje de la religión cristiana, mediante un peculiar lenguaje iconográfico. Algo similar sucedió con la literatura de la época y en especial con las narraciones artúricas del siglo XII; con ellas se instauró un nuevo género literario —el *roman*— al tiempo que se propuso un modelo de vida para la clase guerrera.

No obstante, para terminar mi comentario a la obra de Sirpicus quiero apelar a dos concepciones modernas del fantaseo que también definen a dicho ejercicio como un proceso de experimentación y ensayo, que sirve de preparación y apoyo a la formulación explícita de ideales, deseos, normas o conceptos. En primer lugar me referiré a la tesis de poeta inglés Herbert Read, quien después de hacer un recorrido por la historia del arte concluye que las imágenes poéticas, generadas por la fantasía creativa, son decisivas para la evolución del pensamiento y de la conciencia humana, pues ellas ponen de manifiesto las intuiciones que el entendimiento aún no es capaz de formular en conceptos. Luego expondré las ideas de tres autores de literatura fantástica, quienes al reflexionar sobre su propia labor creativa descubren que su tarea primordial, en tanto inventores de mundos, no es la de moralizar o adoctrinar, sino la de construir un remanso para el alma donde, luego de hallar la tranquilidad y dar sosiego al ejercicio de sus facultades, se aventure a la contemplación de nuevas formas. Al final se verá que el fantaseo resulta un acto purificador, por el cual el alma disipa la confusión, las dudas, y el miedo,

⁵⁹ Debo reconocer que la obra de san Agustín, así como la de Marsilio Ficino, aportan pasajes de gran relevancia para el estudio de la imagen como instrumento reflexivo y como medio para representar ideas. Sin embargo, en ambos casos la imagen es pensada en relación directa con la manifestación y el conocimiento del bien.

engendrados por los pensamientos que se petrifican y no llegan a ser obras; pero cuando la fantasía infunde su soplo liberador, el alma vuelve a ser el espejo limpio en el que se proyectan las formas de todo el universo.

Imagen e idea

En 1954, Herbert Read publica *Imagen e idea*, el compendio de siete conferencias orientadas a plantear y defender la tesis que de algún modo se anuncia en el subtítulo de la obra: “La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana”. Para Read, las obras de arte son expresiones de pensamientos y toda imagen es ya una idea en ciernes. La primacía que se concede a las representaciones en los procesos reflexivos y cognitivos, parece acceder a un nivel ontológico en la estética de Read, pues él afirma que ninguna intuición deviene concepto, si antes no es imagen; “lo que no ha sido creado por el artista, no es pensado por el filósofo”,⁶⁰ dirá muy cerca de concluir el último apartado.

Esta sentencia recuerda el postulado aristotélico de que “el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”.⁶¹ No obstante, mientras el Estagirita describe un proceso a través del cual el sujeto adquiere conocimientos del mundo, y acaso de sí mismo, Read se refiere a un fenómeno mucho más complejo, que no sólo involucra el conocimiento subjetivo, sino también la formación de una cultura y una concepción global de la realidad. Aristóteles habla de imagen e intelección, pero Read piensa en arte y filosofía, y si bien cabe aceptar que para elaborar y comprender el concepto de árbol, constelación o espacio sea preciso contar con la representación previa de objetos y percepciones, no es tan sencillo defender que una causalidad semejante se aplique al arte y la filosofía; el

⁶⁰ Herbert Read, *Imagen e idea*, FCE, México, 1957, p. 101.

⁶¹ *De anima*, 431a16.

intentarlo podría conducir a extremos tales como plantear la ausencia de teoría en el arte, o la incapacidad de la filosofía para reflexionar sobre algo que aún no haya pasado por la representación artística.

La tesis de Read carece de interés si se reduce a una cuestión de primacías y orígenes; no obstante, puede ser sumamente fructífera si se la deja de ver en términos lineales y se la considera como el intento de alcanzar una visión armónica y compleja del saber humano, en la que tanto la lógica y la ciencia, como el arte y la sensibilidad ocupen su justo lugar. Dicho de otro modo, la expresión “imagen e idea” no tiene que interpretarse como el establecimiento de un orden cronológico; también puede referirse al propósito de vincular dos formas de expresión humana, que si bien son distintas, pueden y deben brindarse mutuo apoyo.

No se piense que trato de imponer mi propio pensamiento al de Read, para elaborar una reconstrucción que me sea favorable. Una lectura cuidadosa de las siete conferencias dejará ver que la intención del poeta no es pagar a la ciencia con la misma moneda y devaluar las virtudes de su labor, tal como ésta suele hacer con las del arte y la fantasía. Por el contrario, Read efectúa una empresa conciliadora, que busca devolver al hombre su plenitud, al rescatar sus facultades olvidadas. Si sus afirmaciones llegan a ser tan radicales como la citada más arriba, tal vez ello sea porque –como reflexionara un personaje de Aldous Huxley— “reaccionaba contra algo que había ido demasiado lejos en una dirección; pero en el curso de su reacción él había ido demasiado lejos en la otra”.⁶²

No obstante y más allá de los momentos que tienden peligrosamente hacia un extremo –hacia la exaltación del arte por encima de las ciencias y de la fantasía por encima de la razón— Read no acaba por definir al arte como el origen de las ideas, sino

⁶² La cita proviene de la novela *Contrapunto*, publicada por Huxley en 1928. Consulto la traducción de Lino Novás Castro, publicada por Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

como el lugar de prueba, donde maduran las intuiciones que aún no devienen conceptos. Para explicar mejor este postulado, mencionaré un ejemplo que se ofrece dentro del segundo apartado, “Los símbolos de lo desconocido”. El poeta explora los orígenes de las religiones trascendentales y advierte que a tales formas de relación con el cosmos les acompaña una nueva *percepción*⁶³ del espacio:

Una vez que el espacio empezó a experimentarse, no como un complejo de “lugares”, un todo continuo en el que cada objeto tenía su posición relativa, sino como una cosa en sí, un vacío inmaterial de extensión infinita, se abrió el camino para la creación de una religión trascendental. No sólo podían situarse los dioses en un cielo, que podía ser meramente una conveniencia, como lo descubrieron los éticos griegos; sino también la inmensidad misma, la nada que todo lo envuelve [...] se convirtió en un motivo de inquietud, de sorpresa y de angustia.⁶⁴

Ahora bien, cuando el ser humano fue capaz de percibir aquel “vacío inmaterial” del que habla Read, aún no podía echar mano del concepto “espacio infinito” para nombrar y asir la nueva forma de realidad que tenía frente a sí. Tan sólo intuía que su cosmos ya era otro, y tal vez más; acaso supiese que él mismo ya era otro, pues ahora podía distinguir lo que antes se le ocultaba. Pero el concepto, la palabra que conjuntase todas esas intuiciones y sirviese para designar al reciente hallazgo, aún no brotaba en los terrenos del entendimiento. Entonces los hombres, incapaces de nombrar, se dieron a la tarea de representar y así accedieron al laboratorio del arte, donde a través del consistente y firme trazo de imágenes, desenredaron el amasijo de intuiciones. Y poco a poco sus almas, que otrora fueran como el suelo silvestre, se transformaron en un terreno limpio, donde al fin el entendimiento pudo sembrar y germinar el concepto de infinito.

⁶³ Subrayo el término *percepción* porque, a decir de Read, antes de que surja una nueva intuición es preciso que se opere un cambio en la forma de ver y sentir al mundo –tanto al exterior como al interior. Al descubrir este nuevo enfoque, por llamarlo de alguna manera, el entendimiento distingue la posibilidad de un nuevo conocimiento, pero aún no está en condiciones de formular una idea clara y mucho menos un concepto. Así, pues, existe una nueva *percepción* del espacio, pero todavía no surge la nueva *concepción*.

⁶⁴ Herbert Read, *Op.cit.*, pp. 90-91.

Por tanto, el fantaseo y la *poiesis* resultan momentos de purificación, descanso y preparación; el interludio entre dos periodos de ardua labor intelectual. En el difícil tránsito de la intuición hacia la clara formulación del concepto, la fantasía y el arte alivian la primordial necesidad de comunicar lo aprehendido y a la vez ensayan con distintos modos de expresión, hasta que finalmente se da con aquél que conduce a la conceptualización.

En palabras de Read:

[El arte] ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un “discurso simbólico”, y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensamiento.⁶⁵

No obstante, de aceptar sin más a la fantasía y al arte como los crisoles donde madura la sensación hasta llegar a ser idea, correríamos dos importantes riesgos; primero, el de considerarlos como meros instrumentos para la obtención de conocimientos y, segundo, el de verlos como estadios primitivos en el proceso de conceptualización, mismos que pueden quedar en el olvido una vez que se conquista la meta. En este sentido tendrían razón quienes entienden al mito como el producto de un intelecto inmaduro, que todavía no puede formular una explicación científica de la naturaleza y por ello se contenta con imaginar dioses y poderes, encargados de propiciar cuanto ahí ocurre.

Para salvar a la fantasía y al arte de tal simplificación, conviene ahondar en la tesis de Read y destacar otro de sus mayores postulados. Además de fraguar nuevas ideas, la fantasía y el arte ayudan a revalorar las ya existentes. “El arte –afirma Read— ha seguido siendo una clave para la supervivencia. Por mucho que se lo haya presentado bajo el disfraz de un falso idealismo y un refinamiento intelectual, sigue siendo la actividad por

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

medio de la cual se conserva alerta nuestra sensación, viva nuestra imaginación, penetrante nuestro razonamiento".⁶⁶

En efecto, esa disposición para contemplar posibilidades, que se admitió ya como resultado del fantaseo, no sólo es necesaria cuando se está por descubrir una nueva verdad; también lo es cuando se buscan modos alternativos de aplicar una idea previa y aún más cuando se cuestiona un principio aparentemente consolidado. Un ejemplo servirá para explicar esto. Supóngase que indago en el origen de la fortuna de mis padres y descubro que ésta se ha forjado a través de fraudes, robos y extorsiones. En tal situación es probable que yo enfrente una disyuntiva, ¿encubrirlos o entregarlos a las autoridades? Ahora bien, mis dudas, en este caso, no se deben a la falta de conocimientos y principios, sino precisamente, a su existencia. Podría ser que yo viviera conforme a los principios morales del catolicismo y entonces aceptase que robar es un pecado. Además, podría ser un ciudadano respetuoso de las leyes y saber que las quebranto al encubrir a dos delincuentes. Y, por último, acaso tenga la norma individual de profesar una lealtad incuestionable hacia mi familia, norma que claramente se contrapone a las otras dos.

Si me quedo dentro de los confines de la razón y tan sólo convoco a estos tres principios, difícilmente resolveré mi problema, pues si bien alguna vez los admití como ciertos y aplicables a cualquier situación posible, ahora enfrento un caso peculiar donde por lo menos uno de ellos no funciona. Me veo en la necesidad de replantear los razonamientos que hasta hoy guiaron mi conducta individual, así como mi vida social y religiosa. Y para efectuar tal revaloración debo apelar a la fantasía. ¿De qué forma? Enseguida lo diré.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 37-38.

Mi dilema inicial también podría formularse así, ¿cómo puedo resolver la situación sin faltar a mis creencias, sin romper las leyes y sin abandonar mis convicciones personales? El procedimiento para resolver la interrogante es el de considerar todas las posibles rutas de acción que yo podría seguir para mantenerme fiel a mis tres principios. Ahora bien, tal *considerar* es, en realidad, un *fantasear*.

Si yo concluyo que la única forma de respetar los mandamientos y las leyes sin traicionar a mi familia, es hablar con mis padres y convencerlos de que se entreguen, lo que haré será proyectar una fantasía. Y no precisamente por el grado de ingenuidad que comporta mi solución, sino porque a partir de los acontecimientos dados esbozo un *escenario* que todavía no existe —aquel donde logro que mis padres reparen su falta—, pero que bien podría existir. Subrayo la palabra *escenario*, pues cuando considero la posibilidad del diálogo con los infractores, lo que de hecho hago es elaborar una serie de representaciones donde, por ejemplo, contemplo mi arribo al hogar paterno, veo la figura de quien me recibe, proyecto cada una de las frases que diré y hasta preveo las reacciones de mis interlocutores, junto con mis posibles réplicas. En otras palabras, lo que discurre frente a mí —lo que habré de tener en cuenta para tomar una determinación— se parece más a una sucesión de imágenes que a una serie de principios o enunciados. Ahora bien, toda recreación de imágenes a partir de un grupo de percepciones y hechos dados, es un *fantaseo*.

Acudí a un ejemplo de la vida moral porque se aviene perfectamente a mis investigaciones. Mas, obviamente, no es el único caso en el que la fantasía colabora con la reflexión, a fin de replantear, cuestionar o ampliar una idea. Cada vez que buscamos formas alternativas de interpretar o hacer lo que ya conocemos, desde una nueva ruta para llegar al trabajo hasta un nuevo uso industrial para el cloruro de sodio, aplicamos cierto grado de *fantaseo*. Nuestro error es que por tal ejercicio entendemos siempre la

construcción de castillos en el aire o el anhelo de soluciones milagrosas para cuanto nos aflige. Los dragones, las hadas y los viajes en el tiempo son fantasías, pero los vuelos en avión también lo fueron y, de igual forma, mis planes de tomar café, ir a la biblioteca y dar un paseo el día de mañana son proyecciones fantásticas.

Imagen e idea, por tanto, no son dos caminos diametralmente opuestos, entre los cuales se deba elegir, de tal forma que al marchar por uno se abandone completamente al otro. Ni siquiera sería pertinente concluir que son dos niveles distintos de conocimiento, si con ello se quiere significar que uno es superior al otro. Lo cierto es que imagen e idea son dos estructuras mediante las cuales los seres humanos expresan lo que aprehenden, y que se impulsan y enriquecen mutuamente. No sucede que la imagen siempre genere a la idea o viceversa, y que por tanto una sea necesariamente principio y la otra necesariamente consecuencia, sino que constantemente intercambian los papeles de motor y móvil, siguiendo así un desarrollo dialéctico. Y de modo semejante, fantasía y entendimiento no son dos fuerzas extremas que tiren del alma y se disputen su dominio. Por el contrario, son dos facultades igualmente humanas que, si bien trabajan sobre sus propios objetos, tan sólo alcanzan la plenitud cuando se desarrollan juntas.

Los creadores de mundos

Hasta este punto sólo he hablado de la fantasía en tanto facultad que media entre la sensibilidad y la razón, ya sea porque representa con cierta exactitud al mundo exterior, o bien porque lo recrea y proyecta en él seres o eventos que aún no poseen existencia material, si bien subsisten como posibilidades en el orden de la fantasía. Pero ni siquiera cuando expuse la tesis de Herbert Read me permití ahondar en los trabajos de aquella fantasía que con toda justicia debe ostentar el calificativo de “poética”. Evidentemente

hablo del tipo de fantasía que, tal y como en el juicio de gusto, se vincula libremente con la razón y da origen a las obras de arte.

La omisión fue deliberada, pues mi propósito era seguir fielmente los pasos del Galeno y acompañarlo en el estudio de lo que aquí he llamado fantasía en su estado más puro e independiente de las demás facultades. Sin embargo, ya es tiempo de internarse en los terrenos del arte, pues ahí es donde se tejen las fantasías que dan mayor sustento a la reflexión moral. El ejemplo de los padres infractores pone de manifiesto un fantaseo individual, que si bien implica un ejercicio poético menor, carece de la belleza que sólo confiere la técnica. Y, además, precisamente por el carácter subjetivo del caso, será difícil que otros seres humanos se reconozcan en él, mientras yo lo relate con la frialdad del teórico.

Pero si a él aplicase los talentos del artista operaría un raro encantamiento. Pues de algún indescriptible modo, el arte toma un goce o un dolor personal y, ya sea mediante colores, sonidos o palabras, lo transfigura en un sentimiento universalmente admisible. ¿Y en verdad no llegaremos a definir jamás cómo es que se logra tal resultado? Yo sólo me atrevo a decir que la creación artística es una de las actividades en donde todas las facultades humanas colaboran con libertad y armonía; los sentidos alertan, la fantasía crea, la razón orquesta, el entendimiento vigila. ¿Qué otra progenie resultará de dicha unión, sino la de formas y composiciones hermosas, capaces a su vez de convocar a otras almas y motivar el dichoso enlace de todas sus potencias?

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe distinguir dos clases de fantasías. En primer lugar están las más sencillas y espontáneas que elaboramos día con día y que logramos dirigir con mayor o menor éxito, a través de la razón y la voluntad. Un ejemplo de esta clase de fantasías son los escenarios que confeccionamos al pensar cosas como ¿a dónde iría de vacaciones si tuviera dinero?, ¿qué me gustaría cocinar el día de hoy?, o

¿cómo sería mi vida si fuese un ciudadano de Francia? En todas estas situaciones la razón y la voluntad marcan una ligera directriz —siendo su primordial deber el hacernos saber que lo representado es una fantasía y sólo eso— pero también conceden a la fantasía la libertad de superar diversos géneros de restricciones y dedicarse tan sólo a plantear cómo lucirían las cosas si éstas pudieran ser de otro modo.

Fantasías espontáneas son también los sueños y lo son en un grado mayor, pues a veces ni siquiera es posible distinguir en ellos la secuencia narrativa ordenada que se aprecia en los fantaseos diurnos. Por último están todos esos momentos en los que creemos ver, escuchar o palpar algo, para luego descubrir que no hubo tal fenómeno perceptible. Todos estos fantaseos, que yo he llamado espontáneos, tienen algo en común, en ninguno de los casos existe la preocupación por dirigir y perfeccionar la fantasía mediante una técnica.

Y es precisamente la técnica el factor distintivo de la segunda clase de fantasías. A falta de un calificativo mejor, las llamaré fantasías artificiales, por el hecho de que se someten a un tratamiento respaldado por una serie de prácticas y reglas, y al final del proceso surgen como un producto elaborado y dotado de nuevas cualidades. El orden, la claridad, y la belleza son algunas de las perfecciones que adquieren las fantasías luego de ser tratadas por la técnica y es gracias a que atraviesan por tal proceso que las fantasías artificiales pueden brindar un mayor auxilio a la vida moral.

Existen diversas técnicas para tratar y perfeccionar las fantasías. Cito al psicoanálisis, que les confiere claridad y orden; y a la magia que les otorga significado y valor práctico. Y, por supuesto, están las artes, que además de dotar a las fantasías de todas las cualidades mencionadas, les conceden la luz de la belleza. Podría elegir a cualquiera de estas técnicas para explicar la relevancia de la fantasía dentro de la vida moral, pero me quedo con la creación artística; en primer lugar porque, como señalé más

arriba, ella es una de las actividades que mejor favorecen el desarrollo pleno de todas las facultades humanas, y en segundo, porque a pesar del escaso interés que nuestros tiempos conceden a la artes, ellas se mantienen como un campo extraordinariamente fértil, que no se desalienta frente a nuestros descuidos y no cesa de alimentarnos con sus frutos.

Acotaré aún más el campo de mi análisis, concentrándolo en el arte más grato para mí, la literatura, y en el género literario del cuento fantástico. Esta elección tiene un motivo; la literatura fantástica es una de las creaciones artísticas donde mejor se aprecia la libre interacción de las facultades humanas. Si tú, lector, has tenido la fortuna de asomarte a estas obras, entenderás lo que digo. Ellas poseen la sensibilidad necesaria para estremecernos, ya sea por el cálido abrigo de un amanecer, o por el frío roce de los vientos en la tierra desierta; pero poseen también ese aliento que nos abre las puertas de un mundo distinto y en ocasiones enteramente nuevo; y, por supuesto, tienen el discurso nítido y consistente, que ofrece un firme cimiento a ese universo, y a nosotros nos da la seguridad de que podremos ingresar, transitar y salir de él sin sufrir el menor daño, aunque quizás no del todo indiferentes. Cuando los sentidos no captan la belleza recóndita del mundo, cuando la fantasía no es capaz de abrir nuevos umbrales y cuando la razón no puede dar coherencia, lo mejor es abstenerse de crear cuentos fantásticos.

Por tanto, así como la potencia fantástica del alma media entre la sensibilidad y la razón, y concilia sus frecuentes escisiones, las obras de arte —y en particular las del género literario en cuestión— serían las encargadas de vincular nuestro conocimiento del mundo tal cual es, con el orden de nuestros anhelos, que todavía no son. Para decirlo en palabras de Kant, serían el tipo de creaciones adecuadas para “instituir el enlace de la

esfera del concepto de la naturaleza con la del concepto de la libertad”.⁶⁷ Mi deber ahora es demostrar cómo se logra esto.

Acudiré, pues, a las reflexiones de tres autores de literatura fantástica y en primer lugar me referiré al ensayo “Books which have influenced me”,⁶⁸ de Robert Louis Stevenson. Ahí, el autor hace un recorrido por las obras que, a lo largo de su vida y de su carrera como escritor, le resultaron más significativas; pero también proporciona una idea para comprender el papel del cuento fantástico en la reflexión moral.

En principio, Stevenson se refiere a lo que las obras de literatura fantástica no hacen; “ellas no enganchan al lector a un dogma, mismo que luego descubrirá como inexacto; ellas no lo adoctrinan con una lección, la cual olvidará después”.⁶⁹ En suma, la literatura de fantasía y ficción no tiene como meta primordial el decir *cómo* es el mundo y ni siquiera *cómo debe ser*.

Pero, entonces, ¿cuál es el efecto generado por el cuento fantástico, que nos mueve a considerarlo propicio para la reflexión? Stevenson lo describe como un efecto de clarificación y extrañamiento. Las ficciones, afirma, “repiten, reacomodan y clarifican las lecciones de la vida”.⁷⁰ Estos tres fenómenos se hallan directamente vinculados. Es muy probable que las narraciones *repitan*, aun sin proponérselo, ciertas enseñanzas morales — “ten valor” o “lucha por lo que quieres”—; pero si tales mensajes resultan claros, atractivos e incluso gratos, es porque no se pronuncian con la severidad del predicador, el juez o el maestro (de hecho, como explicaré más adelante, ni siquiera pretenden ser mensajes). Si las ficciones ejercen alguna influencia en el lector, es porque *reacomodan* los

⁶⁷ *Crítica del Juicio*, Prólogo, IX, p. 97.

⁶⁸ Publicado el 13 de mayo de 1887, en la revista *British Weekly* y, posteriormente, en el libro *Essays on the Art of Writing*.

⁶⁹ *Essays on the Art of Writing*, Chapter III, “Books which have influenced me”, [en línea], compilado por Project Gutenberg, <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/artow10.txt>>; la traducción es mía.

⁷⁰ *Op. cit.*

acontecimientos vitales y los ofrecen bajo la luz de la aventura fantástica; entonces logran que los focos de atención no sean ya las lecciones o los deberes, sino las peripecias, infortunios y alegrías que ocurren a los personajes.

Y es así como se da el extrañamiento. Cuando el relato fantástico llega hasta nosotros, sin otra pretensión que la de contarnos una historia, también nos hace una invitación para vincularnos con todos los elementos de la misma. El cuento pide que, por lo menos mientras dura la narración o la lectura, nos dejemos conmover por los personajes y eventos descritos en él. Si el lector no acepta este breve, pero serio contrato, en vano accede a un cuento fantástico. Ahora bien, cuando la historia consigue involucrarnos, también “nos desvincula de nosotros mismos [y] nos une a los cuidados de otros; [así] nos muestra la red de la experiencia, no tal y como nosotros la vemos, sino con una transformación singular –ese absorbente y monstruoso ego nuestro, se suprime por un momento”.⁷¹

Mas, paradójicamente, las preocupaciones, las tristezas y las alegrías del otro, resultan ser muy similares a las propias. Los escépticos podrían argüir, junto con cierto crítico⁷² de Stevenson, que ellos jamás se lanzaron en busca de un tesoro, ni bebieron pócimas que los transformaran, tal como hacen los protagonistas de los cuentos. Y es probable que tales réplicas sean ciertas. Pero sería difícil hallar a un ser humano que jamás se hubiera involucrado en una búsqueda por la cual estuviera dispuesto a dar la vida, o a uno que nunca hubiera luchado contra sí mismo a causa de la norma y el deseo. Estos son los dilemas e inquietudes que una buena ficción esclarece y lo hace, precisamente porque no los muestra como problemas éticos, sino como las vicisitudes de

⁷¹ *Ibid.*

⁷² El también escritor Henry James, quien al opinar sobre *La isla del tesoro*, dijo: “Yo fui joven, pero jamás fui a buscar un tesoro enterrado”; a lo cual Stevenson respondió: “Si él jamás fue a buscar un tesoro enterrado, es posible demostrar que jamás fue joven”.

un Doctor Jekyll o las aventuras de un Jim Hawkins. Estos personajes son tan humanos y peculiares como cualquiera de nosotros, es por ello que nos identifican y conmueven.

Por tanto la primera conclusión en torno al valor del cuento fantástico para la reflexión es que al recomponer el mundo conocido, esta clase de relato nos induce a esa situación de extrañamiento que nos permite ver más allá de nosotros mismos y de nuestras circunstancias inmediatas. Y es en ese abandono del “monstruoso ego”, cuando elucidamos las verdades profundas que iluminan la confusión; verdades que antes no advertíamos, pues la cotidianidad nublaba nuestra vista. Podría decirse que pasamos buena parte de nuestra vida con la mirada fija en las nervaduras de las hojas; pero las fantasías nos sitúan a la distancia propicia para contemplar la hermosura del bosque.⁷³

No obstante, cabría preguntar si es el relato quien contiene las verdades a las que hace un instante aludí, o si éstas se hallan en algún otro sitio, al cual llegamos casi por azar tras seguir los caminos del cuento. Úrsula K. Le Guin, autora contemporánea de literatura fantástica, defiende la segunda opción y es muy probable que Stevenson también lo hiciera.⁷⁴ En el ensayo “A Message About Messages”, Le Guin afirma que la misión primordial del arte no es comunicar un mensaje, al menos no de la forma en que se comunica un mandato, una sugerencia, una ley o hasta una idea. El objetivo del artista es ofrecer una obra bella, a partir de las técnicas y posibilidades de su arte. Por tanto, la

⁷³ Así lo revela el cuento de John Tolkien, “Hoja de Niggle”. Este sencillo y maravilloso relato pone de manifiesto la importancia del extrañamiento, tanto para conocer como para reflexionar y definir el rumbo de la propia vida. Se puede consultar en el libro *Árbol y Hoja*, publicado por Minotauro, Barcelona, 1994.

⁷⁴ Recordemos sus afirmaciones en el ensayo arriba comentado: “[las ficciones] no enganchan al lector a un dogma... no lo adoctrinan con una lección”.

misión peculiar de la literatura es contar historias y no precisamente transmitir mensajes, encubiertos por el encanto de la fantasía.⁷⁵

En consecuencia, un lector de cuentos fantásticos no debería preguntarse ¿cuál es el mensaje?,⁷⁶ sino ¿qué historia se narra?, ¿de quién se habla? o ¿qué acontecimientos y lugares se muestran? Estas son las interrogantes que abren las puertas del relato y dan acceso a toda su riqueza. Son también la clase de cuestionamientos que incitan el asombro y el deseo de saber, disposiciones indispensables para buscar la verdad. Por tanto, conducen indirectamente hacia esas ideas que, si bien no se hallan en la narración de modo explícito, sí pueden elucidarse luego de admirar una imagen, una situación, o un episodio de alegría, dolor o triunfo que se desarrollen dentro del relato.

Y así llegamos a una segunda conclusión sobre la importancia del cuento fantástico para la reflexión moral. Las obras de este género no entregan verdades acabadas, tal como pretendería una doctrina, un sermón o hasta una historia ejemplar, pero sí *disponen* al lector para encontrarlas, al despertar en él las inquietudes propias del investigador o el filósofo. “Yo desearía –concluye Le Guin— que cuando leemos una historia, en vez de buscar un mensaje, pudiéramos pensar: ‘Aquí se abre una puerta hacia un nuevo mundo: ¿qué tanto hallaremos en él?’”.⁷⁷

Esta última nota, referente al descubrimiento y la creación de mundos nuevos, es el principio fundamental del estudio sobre la literatura fantástica elaborado por el escritor

⁷⁵ Cfr. Úrsula K. Le Guin, “A Message About Messages”, [en línea] en *CBC Magazine by The Children’s Book Council*, <http://www.cbcbooks.org/cbcmagazine/meet/leguin_ursula_k.html>. [Consulta: 15 de abril 2006].

⁷⁶ Esta pregunta cabría frente a una fábula o una historia ejemplar, pues los relatos pertenecientes a estos géneros tienen a la moraleja y la enseñanza como elementos constitutivos. No obstante, ni la fábula ni la historia ejemplar son cuentos fantásticos.

⁷⁷ Úrsula Le Guin, “A message about messages”, en *Op.cit.*

británico John Tolkien. En su ensayo “Sobre los cuentos de hadas”,⁷⁸ Tolkien señala que la característica esencial de la literatura fantástica es la creación de mundos alternos. Se trata, pues, de mundos secundarios, mas no porque sean inferiores o falsos, sino porque se inventan dentro de otro mundo previamente formado, el nuestro.

A esta labor poética, en la cual los hombres se atreven a crear universos enteros, Tolkien la denomina subcreación. Tal es la actividad humana por excelencia y, al mismo tiempo, la más divina; pues los hombres son creaturas y se asemejan en todo a su hacedor, incluso en el poder para engendrar un mundo y llenarlo de vida. Por tanto, el artista es el hombre más pleno y el que mejor participa de la divinidad. El concepto de subcreación tiene un fuerte sustento en la formación cristiana de Tolkien; su fe religiosa es la que le permite concebir a un hombre creado y a un dios creador, del cual es imagen y semejanza. Sin embargo, también se apoya en la consideración de una facultad humana, la fantasía. Esta potencia, combinada con las capacidades de la razón y el entendimiento, es la que hace posible la subcreación:

La mente humana, dotada de los poderes de generalización y abstracción, no sólo ve *hierba verde* (diferenciándola de otras cosas y hallándola agradable a la vista), sino que ve que es *verde*, además de verla como *hierba*. Qué poderosa, qué estimulante para la misma facultad que lo produjo fue la invención del adjetivo: no hay en Fantasía hechizo ni encantamiento más poderoso [...] Si de la hierba podemos abstraer lo verde, del cielo lo azul y de la sangre lo rojo, es que disponemos ya del poder del encantador. A cierto nivel. Y nace el deseo de esgrimir ese poder en el mundo exterior a nuestras mentes [...] podemos poner un verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo [...] y podemos poner ardiente fuego en el vientre del helado saurio. Y con tal “fantasía”, que así se le denomina, se crean nuevas formas. Es el inicio de Fantasía. El Hombre se convierte en sub-creador.⁷⁹

⁷⁸ En esta obra, Tolkien aplica el calificativo “cuento de hadas” a cualquier historia “sobre *Fantasía*, la región o el reino en el que las hadas tienen su existencia”. En otras palabras, el cuento de hadas es una historia que transcurre en un mundo creado por la fantasía; no se le debe confundir con la fábula, que no precisa crear un mundo alterno; y tampoco se le debe restringir al género de la literatura infantil, pues no todos los relatos para niños son fantásticos, ni todos los cuentos de hadas son para niños. Cfr. “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y Hoja*, Minotauro, Barcelona, 1994, pp. 13-100.

⁷⁹ *Op.cit.* pp. 33-34.

La razón y el entendimiento abstraen las cualidades de las representaciones que aporta la fantasía (en su acepción primaria de productora de imágenes y mediadora). Pero esta última también puede jugar con las cualidades y los objetos, y recomponerlos en la forma que quiera. Si entonces la razón se vuelve hacia la fantasía y asume la dirección de sus juegos, dará inicio el proceso subcreador y asistiremos a la generación de un nuevo mundo.

Ahora bien, ¿cuál es el fin de toda esta labor, a más del ejercicio de las facultades humanas? Al igual que Stevenson y Le Guin, Tolkien se niega a distinguir en el arte una finalidad distinta del arte mismo. Y en el caso peculiar del cuento de hadas, fruto de la subcreación, el fin es precisamente ese, la generación de un mundo secundario que permita el acceso al lector y lo invite a demorarse por un momento en él. No obstante, Tolkien reconoce una serie de beneficios que los cuentos fantásticos pueden proporcionar a quien los lee:

Ante todo, si están escritos con arte, ése será simplemente el valor primordial de tales cuentos, que, en cuanto literatura, comparten con el resto de las formas literarias. Pero los cuentos de hadas ofrecen también en forma y grado excepcional otros valores: Fantasía, Renovación, Evasión y Consuelo...⁸⁰

Se distinguirá que dichos “valores”, o beneficios como yo los llamo, ya estaban postulados en los ensayos de Stevenson y Le Guin; por lo menos algunos de ellos. No obstante, la enumeración de Tolkien resulta la más clara y completa. Lo mismo sucede con las definiciones, por eso es mi deseo concluir con ellas.

Obviamente, la fantasía es quien propicia y crea los cuentos de hadas; pero también es parte constitutiva de ellos. Dentro de tales relatos suceden cosas que no podrían ocurrir en ningún otro sitio, salvo en nosotros mismos cuando fantaseamos. Fenómenos como la transformación mágica de la materia o la comprensión del lenguaje

⁸⁰ *Ibid.* p. 59.

de la naturaleza, jamás se han visto en el mundo exterior; sin embargo, existen dentro del alma humana en forma de anhelos y deseos. La fantasía peculiar del cuento de hadas realiza estos deseos en el espacio del relato y ese es su principal servicio. El lector que acude al cuento de hadas en busca de dicho auxilio no es un extraviado ni un ingenuo. Él sabe que dentro de su mundo es imposible comprender el canto de las aves; pero también conoce su deseo, ese impulso a simpatizar con el universo del que es parte; y puesto que su anhelo no se ha de cumplir en el mundo primario,⁸¹ necesita crear, o por lo menos acceder a uno alterno:

...la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella. Sobre la lógica se fundamentó, por ejemplo, el absurdo que impregna las narraciones y versos de Lewis Carrol.⁸²

Quedará claro que cuando la fantasía cumple los deseos que serían irrealizables en el mundo primario también brinda consuelo, efectúa el acto reparador del que hablé al principio y por el cual el ser humano salva sus contradicciones internas.

Por su parte, la evasión y la renovación también se vinculan entre sí. Como ya se adivinará, la evasión corresponde al extrañamiento, que permite apreciar los objetos familiares bajo una nueva luz. En palabras de Tolkien, los seres y lugares maravillosos que se muestran en el cuento fantástico, nos alejan de lo cotidiano; pero es gracias a tal distanciamiento que podemos voltear hacia el entorno conocido y encontrarlo asombroso:

Deberíamos volver nuestra mirada al verde y ser capaces de quedarnos de nuevo extasiados —pero no ciegos— ante el azul, el rojo y el amarillo. Deberíamos salir al encuentro de centauros y dragones, y quizás así, de pronto, fijaríamos nuestra atención, como los pastores de antaño, en las ovejas, los perros, los caballos... y los lobos.⁸³

⁸¹ Así denomina Tolkien al mundo exterior que percibimos por los sentidos y comprendemos intelectualmente. Con ello evita usar la expresión “mundo real”, que debilitaría la firmeza de los mundos subcreados.

⁸² Tolkien, *Op.cit.*, p. 69.

⁸³ *Ibid.*, pp. 71-72.

Evadirse hacia un cuento de hadas resulta un acto comparable a tomar una siesta o hacer un alto en el camino para descansar. En los tres casos se trata de hacer pausas en las tareas comunes, para entregarse a un género distinto de actividades. Pues, de hecho, no hay un total quietismo; el que descansa, contempla el paisaje, el que duerme sueña y el que lee un cuento de hadas conoce una historia –y, en el mejor de los casos, la siente y vive. No obstante, hay una diferencia con este último caso, pues el lector de cuentos accede a una obra de arte, es decir, a un producto de la razón y la fantasía humanas.

Ahora bien, esta suerte de reposo que brinda el cuento tiene como inminente consecuencia lo que ya tanto he anticipado; despierta la capacidad de ver al mundo primario desde otros ángulos y de colocar en él otras ideas, conceptos y expectativas; y de tal forma, suscita la renovación.

La Renovación (que incluye una mejoría y el retorno de la salud) es un volver a ganar: volver a ganar la visión prístina. No digo “ver las cosas tal cual son” para no enzarzarme con los filósofos, si bien podría aventurarme a decir “ver las cosas como se supone o se suponía que debíamos hacerlo”; como objetos ajenos a nosotros.⁸⁴

Reitero entonces lo que afirmé al explicar los juicios de gusto; cuando se atiende a la voz de la fantasía, se descubren otras formas de apreciar y comprender al mundo. La razón y el entendimiento advierten que hay algo más allá del orden y la utilidad, y así reconocen ámbitos como los de la belleza, el deseo, la voluntad y el deber. Lo anterior, sin embargo, no implica que el mundo cambie constantemente sus formas, sino que son varios y diversos los modos en que nosotros, los hombres, podemos aprehenderlo. Así, pues, el máximo beneficio que una obra como el cuento fantástico brinda, en aras de la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

reflexión moral es el reconocimiento de que somos seres inacabados y, en consecuencia dueños de múltiples posibilidades.

4. Primera conclusión

Cuando leí por primera vez los manuscritos de Sirpicus me pregunté por la necesidad, o más bien, por la pertinencia de iniciar un estudio de la fantasía con un examen del comportamiento melancólico. Ahora entiendo que la potencia fantástica no sería determinante para la existencia humana si esta última no tuviese la rara fortuna de ser parcialmente indeterminada. Como lo dijera Pico della Mirándola, el hombre es una perpetua oscilación entre fuerzas divinas y terrenas, ideales y corpóreas, intelectuales y pasionales.

La fantasía y sus obras permiten que tal oscilación sea suave y armónica, en vez de tensa, desgarradora y dolorosa como resulta la mayoría de las veces. Tomar a la melancolía como primicia para un estudio de la potencia fantástica equivale a mostrar los estragos de la enfermedad para hacer más evidente la importancia de la cura. Obviamente, la fantasía podría estudiarse por sí misma, pero si se quiere defender su relevancia para la reflexión y sobre todo para el desarrollo de la vida moral, es preciso mostrar que su ejercicio solventa una necesidad radical de la existencia humana, la de ser plena.

LIBRO II

MORAL

En el camino hacia la fundamentación de una moral fantástica, ya he culminado una primera parte, al menos en lo que se refiere a la construcción de las bases. Pues demostré que la fantasía contribuye a la formación de conocimientos e ideas. También ilustré, a través del ejemplo de los padres infractores, cómo apelamos al fantaseo para prefigurar soluciones a determinados problemas que si bien tienen un carácter circunstancial, adquieren el rango de dilemas morales cuando contradicen o simplemente vulneran los principios que aceptamos o formulamos de manera libre y autónoma para regir nuestras vidas.

Mas, para consolidar los fundamentos sobre los cuales descansaría una guía moral fantástica, también debo probar que la moral no sólo *puede* recibir cierto grado de apoyo por parte de la fantasía –mismo que resultaría por completo dispensable, una vez que la razón alcanzara su máximo vigor y fuera capaz, por sí sola, de dirigir la planeación, la ejecución y el curso de nuestras acciones—; sino que debido a su carácter al mismo tiempo reflexivo, práctico, narrativo y poético, la moral *requiere* tanto del ejercicio del pensamiento como del fantaseo. Ésta es la demostración que prometí en la introducción de la obra, cuando anuncié que la moral tiene ciertas cualidades fantásticas o, al menos, vinculables a la fantasía. Pues bien, ya es tiempo de aclarar qué significan tales cualidades y por qué se hacen presentes en un saber con miras prácticas como lo es la moral.

Cuando hablo de que una ciencia o una técnica tienen una cualidad fantástica, quiero decir que dichos saberes han de conducir al ser humano a través de ciertos momentos en donde lo que se le demanda es el ejercicio de la fantasía. En este sentido, una ciencia o técnica con cualidades fantásticas es aquella cuyos objetivos no son sólo la

comprensión y adquisición de conceptos, sino también la aplicación de los mismos en la ejecución de prácticas que tengan como fin la transformación de un determinado ámbito de la realidad. Como dicha transformación implicaría la creación de un estado de cosas diferente y nuevo, a partir de otro que ya existía, la ejecución de la práctica en cuestión requiere del fantaseo, pues no es otro ejercicio sino éste el que permite formar nuevos escenarios a partir del mundo preexistente, del cual tenemos noticias a través la sensibilidad y al cual comprendemos mediante la razón y el entendimiento.

Pero tal vez alguien argumente que si bien las aplicaciones prácticas de una ciencia pueden admitir el ejercicio de la fantasía, la ciencia misma, en cuanto al desarrollo y la exposición de sus principios, no lo necesita. Por tanto —continuaría mi posible objetor— quienes fundamenten, enseñen y aprendan esta ciencia tan sólo precisan el auxilio del entendimiento. El fantaseo es una habilidad adyacente que podrán desarrollar y perfeccionar quienes tengan a su cargo las aplicaciones prácticas de una teoría, mas tal habilidad no requiere de una formación especial para realizarse adecuadamente. Tampoco es necesario que sea la ciencia práctica quien, dentro de sus planteamientos, considere al fantaseo y sea la encargada de pensar y plantear algo así como una educación de la fantasía, que sirviese para entenderla, ejercitarla y mejorarla. En consecuencia, es un exceso el llamar a una disciplina práctica “ciencia con cualidades fantásticas o vinculables a la fantasía”.

Esta serie de objeciones podría ser planteada por quien aceptase la existencia de una escisión entre prácticas y teorías, y también por quien sostuviese que nuestras ideas derivan de un ejercicio racional completamente independiente de la percepción del mundo. Pero tal y como concluí en el libro anterior, al comentar los manuscritos sobre la melancolía, las divisiones sólo deben admitirse como un recurso explicativo, a fin de proporcionar orden y claridad al discurso; mas no deben imponerse al desenvolvimiento

de la vida, que si bien consiste en una sucesión de eventos particulares y discernibles, no se trata de sucesos absolutamente inconexos y libres de implicaciones mutuas. Por tanto, aun cuando el planteamiento de los principios teóricos de una ciencia y la ejecución práctica de los mismos se den durante momentos distintos y separables en el tiempo, esto no significa que nada tengan que ver los unos con los otros, ni que una ciencia práctica pueda encargarse de la fundamentación y exposición del *qué*, pero deba guardar silencio en todo lo referente al *cómo*.

Más aún, incluso si una ciencia careciese de todo sentido práctico y su única misión fuese la de comprender y explicar el mundo, también tendría que recurrir al fantaseo. ¿Por qué? Por lo que ya expuse anteriormente, al abordar la estética de Herbert Read y la *Crítica del juicio* de Kant;¹ el ejercicio de la fantasía permite crear nuevas imágenes del mundo percibido, y cuando esas imágenes se ofrecen a la razón, ella concibe nuevas intuiciones, formula nuevas hipótesis y al fin deriva nuevos conceptos. Así, toda ciencia que quiera permitir el libre flujo de ideas, que busque generar conocimientos y que esté abierta al surgimiento de interpretaciones alternativas para los fenómenos del mundo, debe poseer al menos una cualidad fantástica: la capacidad de plantear que las cosas podrían ocurrir de un modo distinto a como han ocurrido hasta hoy.

Entiéndase, pues, que yo llamo una ciencia o técnica con cualidades fantásticas a todo saber que involucre, al menos de algún modo y aunque sólo sea en el orden de las ideas, a la creación. Considero también que todo saber con estas características tendría que dedicar un espacio, por más breve que fuese, a comprender y establecer las funciones de la fantasía, y luego a deducir cómo es que ellas pueden auxiliar tanto en la adquisición de conocimientos como en la realización de prácticas.

¹ V. *Supra.*, pp. 57-60; 64-70.

No obstante, al llevar las cosas hasta este punto no hice sino sugerir que todos los ámbitos del saber humano tienen ciertos rasgos fantásticos, o que al menos precisan de ciertas cualidades fantásticas.² Pues ¿qué ciencia pretendería cerrarse a la formulación de nuevos principios, al cuestionamiento de los ya existentes, o al desarrollo de otras prácticas a partir de los mismos? ¿Y qué diré del hecho mismo de vivir? ¿Acaso crecer, aprender y actuar conforme a lo aprendido no requieren cierto grado de fantaseo e inventiva?, pues en cualquiera de estas circunstancias lo que de hecho hacemos es postular y crear algo que todavía no se realiza, a partir de algo más que ya está en acto, que ya somos.

Así, pues, no sólo necesitaríamos de una moral fantástica, sino de una formación general de la fantasía. Pienso en un proyecto similar al que propusiera Friedrich Schiller en los albores del siglo XIX; una educación estética que despierte y forme nuestra capacidad contemplativa, y que nos ayude a transitar de un estado en el que sólo sentimos las impresiones materiales de los objetos del mundo, a otro en el que además

² Esta sugerencia tiene implicaciones dignas de atención, relativas tanto a la educación, la política y las ciencias, como a la propia filosofía. No me dedicaré aquí a examinarlas pero sí mencionaré una de ellas. Si el ejercicio de la fantasía es necesario incluso para elaborar nuevas concepciones, entonces ocurriría que ciertas doctrinas morales de corte racionalista y sin aparente orientación a la práctica o a la creación, como aquéllas derivadas del platonismo o el kantismo, también dependerían de la fantasía en un cierto grado. En efecto, pensar en algo como una idea del Bien, que supera y trasciende a todos los bienes materiales o en una buena voluntad pura independiente de los actos, requiere la concepción de una entidad no manifiesta en el mundo a partir de otras que sí están en él (sean éstas los bienes materiales y las acciones que permiten intuir la existencia de una voluntad). No obstante, aun cuando el idealismo y el racionalismo cuenten con elementos suficientes para entenderse como fantasías —es decir, como postulados de un pensamiento fantástico, que parte del mundo perceptible para concebir algo más allá de él— aquí defenderé la concepción de una moral práctica, que responde a la pregunta por la vida buena y feliz en este mundo. Ahora bien, las fantasías que apoyen a dicha moral no tendrán que ver con ideas inmutables, trasmundos o razonamientos puros, sino con formas y acontecimientos susceptibles de ocurrir en este mundo o, en todo caso, en mundos asimilables al nuestro, donde también se hagan presentes la contingencia, la fortuna, la finitud y otras de las condiciones que impulsan o afectan al actor moral.

distinguiamos sus formas y significados.³ Sin embargo, yo llevaría la empresa un poco más allá y sostendría que la educación no debe limitarse a desarrollar la capacidad de contemplar, sino que además le corresponde motivar, guiar y formar la capacidad de crear.

Ahora bien, ¿por qué si el cultivo de la fantasía es necesario para todas las ciencias, para el ejercicio de nuestras diversas prácticas sociales y culturales y, en suma, para la dirección de nuestras vidas; por qué, repito, no asumo la misión de construir las bases para lo que podría llamarse la *Educación fantástica del hombre* y me concentro, en cambio, en el aspecto fantástico de la moral? Tengo dos respuestas a este cuestionamiento. En primer lugar, considero que si hay una rama del saber de donde se haya desterrado a la fantasía con mayor radicalidad y a donde con mayor justicia le correspondería volver, es a la reflexión moral. Pues en otras esferas del conocimiento humano la fantasía se admira y fomenta en cierto grado; aun cuando no se le nombre como tal y se la pretenda favorecer llamándola creatividad. No obstante, cuando se trata de reflexionar sobre los dilemas morales de la época o en torno al fin que perseguimos como sociedad, rara vez se apunta que para ello haga falta ser creativos, mucho menos “fantasiosos”. Y sin embargo, tal y como en el presente libro mostraré, la moral es uno de los ámbitos de la cultura humana en donde la *poiesis* y el fantaseo son fundamentales; casi al mismo nivel en el que lo son para las artes.

Pero mi segunda respuesta es aún más interesante, ya que afirmo lo siguiente. No sólo sucede que la moral sea uno de los saberes que poseen cualidades fantásticas en mayor grado y que por tanto sea una misión primordial el devolverle su derecho a usar la fantasía. Ocurre además que bajo el título de moral se reúnen las ideas y prácticas que

³ Cfr. Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, Anthropos, Madrid, 1990, pp. 110-381. La versión definitiva de las *Cartas* fue publicada en 1801.

guían el curso de la vida humana dentro de una sociedad y de una época. Por tanto, al proponer una educación de la fantasía en aras de la moral, lo que de hecho sugiero es formar y cultivar la fantasía con el fin de conducir adecuadamente nuestras vidas. Y en consecuencia, llevar a cabo la fundamentación de una moral fantástica equivale a sentar las bases de un proyecto para la educación fantástica del hombre.

No obstante, debo regresar al punto donde me quedé antes de iniciar esta digresión. Previamente a ello, expliqué mi concepción de los saberes con cualidades fantásticas o vinculables a la fantasía, y cualquier lector apegado a la lógica demandaría que ahora justificara mi afirmación de que la moral es uno de tales saberes. En efecto, me corresponde satisfacer esa exigencia y la mejor forma de hacerlo es brindando una concepción de la moral. No una cualquiera, por cierto, sino una cuyos firmes argumentos me permitan demostrar que la moral es un saber práctico y además, poético. Pues, como ya mencioné, ella debe ser nuestra guía en la creación de un estado de cosas posible, pero aún inexistente, a partir de otro previamente dado. Ahora puedo precisar los términos y declarar que la moral es un saber con miras prácticas, que tiene como fin guiar al ser humano en la creación de un estado de cosas en el cual es virtuoso, pleno y feliz, a partir de un estado previo, en el que todavía no es dueño de tales conquistas.

En lo que resta de este Libro Segundo argumentaré a favor de tal concepción; pero a diferencia de lo que hiciera en el anterior, esta vez no acudiré a raros manuscritos. En aquel libro me resultó de ayuda el incluir una obra que a más de realizar una explicación y una defensa de la fantasía, partiera de un problema concreto, el de la melancolía. Yo interpreté a dicho padecimiento como el mal del hombre contemplativo, ya que una clase peculiar de melancolía se produce cuando el investigador de la verdad se aparta de su naturaleza sensible con el fin de comprender, pero se olvida luego de restaurar la unidad y volver a la sensibilidad a fin de actuar. Así, pues, aquella misteriosa

historia sobre el rey de la Sombría Ventura me sirvió, en primer lugar, para presentar las concepciones clásica y medieval de la fantasía, mismas que deben considerarse a fin de rescatar algunas cualidades propias de dicha facultad, como son la mediación y la generación de posibilidades; pero, en segundo lugar, me permitió mostrar que, a fin de cuentas, las hipótesis no surgen del meditar solitario, sino del encuentro con historias, acontecimientos e ideas, que a la vez suscitan la propia reflexión.

Pero en las páginas que siguen presentaré los frutos de mi encuentro con otro género de obras. En primer lugar, volveré a comentar las *Éticas (Nicomáquea y Eudemia)* de Aristóteles, pero esta vez con un objetivo muy específico, el exponer la concepción de la vida humana como obra. En segundo lugar acudiré al libro *After Virtue* del filósofo Alasdair MacIntyre, para rescatar la tesis de que el curso de la existencia humana tiene la forma de una trama narrativa y por ello sólo se comprende a partir de los relatos que tanto los individuos como las sociedades cuentan de sí mismos. Y, por último, abordaré una vez más el ensayo “Sobre los cuentos de hadas” de John Tolkien, para mostrar que de su concepción del hombre como subcreador se desprende una moral poética, cuyo fundamento no es precisamente la razón práctica, sino el ejercicio racional de la fantasía.⁴

Todo lo anterior me servirá para probar que al ser la vida humana una obra, resultante de una serie de actos creadores, la moral –en tanto reflexión que postula el sentido de la vida buena y se pregunta por las conductas que permiten alcanzarla— se puede comprender como la guía de un proceso creativo y como tal involucra el estudio de

⁴ Si hablo de un ejercicio racional de la fantasía es para reconocer y acentuar que dicha facultad también puede discurrir sin el auxilio de la razón. Así, pues, no pretendo hacer de la fantasía una facultad racional en sí misma, ni concederle grados de lucidez, orden y lógica mayores a los que puede admitir. Simplemente deseo reafirmar que así como la fantasía convive con la irracionalidad y el inconsciente, y se deja nutrir por ambos, también acepta la compañía de la razón y es capaz de seguir su dirección.

la facultad anímica que resulta indispensable para el ejercicio poético, es decir, la fantasía.

Una vez más reitero que mi concepción no surge de un meditar solitario, sino de un diálogo con los textos ya mencionados, por ello trataré de ser lo más fiel posible a mis encuentros con cada obra y de presentarlos tal y como se dieron, con todas las preguntas, comentarios e hipótesis que los acompañaron.

A esto procederé. Pero antes, lector, permíteme una última puntualización, a fin de presentar las implicaciones más importantes de mi tesis. Si logro demostrar que la vida humana es la obra que resulta de una especie de *poiesis*, entonces además de probar que la moral debe concebirse como una guía para la creación, también podré concluir —o al menos proponer— que la actividad humana por excelencia no es el razonamiento puro, sino el ejercicio racional de la fantasía, por el cual el hombre se inserta en el mundo como creador.

* * *

Primer encuentro

La vida como obra

Un leño de madera – Los conocimientos y técnicas del arte de la escultura – Y una estilizada figura humana con rasgos arbóreos, representando a un espíritu del bosque. Tal puede ser el esquema general de un proceso creativo.

Un hombre que vive sin reflexionar sobre sí mismo y que por tanto es incapaz de concebir el fin de su vida – Los conocimientos y habilidades prácticas adquiridos mediante una formación cultural y moral, mismos que servirán de guía para iniciar la reflexión que conduce al autoconocimiento – El hombre que, al conocerse, descubre el fin que le es propio y, en consecuencia, trata de vivir conforme a él. Tal puede ser el esquema general de un proceso de formación moral.

Nótese que ambos casos se asemejan. En los dos se plantea un estado previo, en donde las dos entidades –el leño y el hombre— tienen una existencia elemental y, a la vez, potencial; elemental porque cuentan con las cualidades y funciones básicas, propias de sus respectivas naturalezas; potencial porque tienen la capacidad de llegar a ser algo más. En ambos media un proceso formativo, en el cual se involucran teorías, conocimientos y prácticas, con el fin de operar una transformación en la naturaleza primaria. Y, por último, en los dos hay un resultado, en el cual vemos que la naturaleza original se transforma y acrecienta por obra del proceso.

Cuando inicié las presentes investigaciones, con el fin de sustentar el valor moral de la fantasía, tenía en mente una hipótesis que se corresponde con los anteriores planteamientos. Entendía la moral como un proceso formativo por el cual atraviesa el hombre y del cual sale transformado, justo al modo en que la materia sale transformada de las manos del artista. Pero debo al filósofo Alasdair MacIntyre,⁵ cuya obra comentaré en el apartado siguiente, la formulación esquemática que arriba expuse. Y más aún, gracias a él advertí que tal esquema no es otro sino el de la moral aristotélica, mismo que más tarde y con ciertas modificaciones fue adoptado por la filosofía del Medioevo; en adelante y a fin de abreviar términos, me referiré a él como esquema clásico.

Bastaba, pues con replantear esta concepción para sostener mi tesis y argumentar que la formación moral es equiparable a la realización de una obra creativa. Pero enseguida comprendí que las cosas no eran tan simples. Pues el esquema clásico se fundamenta en una determinada concepción del hombre, que lo define como un ser inacabado, pero capaz de otorgarse aquello que le falta y así conformarse al fin que le es propio. También se apoya en una particular concepción de las virtudes, en donde ellas son las disposiciones que ayudan al ser humano en esa obra de auto-transformación. Y,

⁵ Cfr. *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1984; especialmente capítulo 5.

lo más importante, implica una concepción de la moral en donde ésta es un saber reflexivo y práctico, que permite postular el fin de la existencia humana y deliberar en torno a las distintas formas de alcanzarlo.

Ahora bien, el problema es que todas estas concepciones han sido cuestionadas en distintos momentos, de tal forma que ya no resultan evidentes a nuestra reflexión actual. De entre las distintas filosofías que han sacudido al esquema clásico, mencionaré a las dos que quizá sean más contundentes. En primer lugar, está lo que MacIntyre denomina como el proyecto Ilustrado para la justificación de la moral.⁶ Este proyecto, que a decir de MacIntyre inicia con Diderot y Hume⁷ y culmina en la filosofía kantiana, cuestiona el punto intermedio del esquema, es decir la posibilidad de que la moral se involucre con las acciones y prácticas orientadas al autoconocimiento y la transformación del propio ser.

En la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Kant nos advierte que a la filosofía sólo le corresponde “investigar la idea y los principios de una voluntad *pura* posible, y no las acciones y condiciones del querer humano en general, las cuales en su mayor parte se toman de la psicología”.⁸ Y con tal afirmación nos deja ver que la única respuesta posible a la pregunta fundamental del proyecto Ilustrado —a saber, ¿cómo lograr que la moral tenga un sustento exclusivo en la razón?— debía ser una respuesta negativa. Pues la única forma en que la moral podía volverse objeto de una justificación absolutamente racional era mediante la negación de dos objetivos que ya desde

⁶ Cfr., *Op.cit.*, pp. 43-49 y ss.

⁷ En Hume y Diderot, la certeza de que la razón puede justificar a la moral está muy lejos de ser plena. El papel que ambos filósofos conceden a la razón es tan sólo el de directriz de las pasiones y los deseos; pero son estos últimos los auténticos motores de las acciones y el comportamiento. En su desarrollo, el proyecto Ilustrado ampliará cada vez más las funciones de la razón hasta convertirla en la única facultad capaz de distinguir un principio moral correcto y, por tanto, en el fundamento exclusivo de las normas que orientan a una buena voluntad.

⁸ Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, p. 16.

Aristóteles se le habían asignado como propios: Considerar las distintas formas del querer y el obrar humanos a través de un examen racional y empírico, y deliberar hasta ser capaz de concluir cuál de todas esas formas es la mejor. En contraste, Kant propone una disección de todos los intereses prácticos, históricos y circunstanciales que la moral pudiese tener, para entregarlos a otras disciplinas como la psicología y la antropología, fragmentando de paso el saber humanista. Cuánto han gustado los filósofos del bisturí a partir de entonces.

El segundo cuestionamiento decisivo para que el esquema de la moral clásica sucumbiese, o tambalease por lo menos, es el que se dirige a la noción de finalidad. En la Grecia Clásica y en el Medioevo, e incluso en los albores de la Ilustración, no cabía dudar de que el hombre tuviera un fin propio. Los esquemas sociales, teológicos y filosóficos de las distintas épocas no dejaban lugar para pensar que la naturaleza humana pudiera carecer de un objetivo final, un deber, o por lo menos un sentido. Pero, ¿qué tal si no hay nada como un fin último para toda la humanidad? ¿o si el deber ser no es más que una forma de sujeción inventada por quienes detentan el poder?, y, más grave aún, ¿qué sucede si, a más de faltarnos un fin como humanidad, también estamos incapacitados para darnos fines colectivos y sólo podemos actuar conforme a lo que cada uno de nosotros, de manera individual y autónoma, decida? Inquietudes como estas las comprendemos más fácilmente y quizás no hay otra filosofía que las haga tan patentes como la de Friedrich Nietzsche.

Frente a estos dos fundamentales y decisivos cuestionamientos, ¿cómo sostener todavía el esquema de la moral clásica? La única respuesta que hasta hoy puedo discernir es la de argumentar que dicho esquema, complementado con el reconocimiento de las cualidades fantásticas de la moral, permite resolver los problemas que las dos filosofías opositoras plantean al hombre. Me refiero, en primer lugar, a la excesiva

simplificación de la moral que sobreviene tras la consumación del proyecto Ilustrado. Cuando la moral comprende únicamente a la justificación racional del bien vivir, así como a la formulación abstracta del imperativo que lo guía, pierde casi por entero su valor práctico, pues aunque todavía puede iluminar a quien pregunte cómo es posible concebir las nociones de bien o deber, nada dice a quien se inquiete por las situaciones concretas en que tal deber se aplica o se pone a prueba.

En segundo lugar, pienso en el solipsismo que resulta de la negación de los fines universales o comunitarios. Este problema lo reconocí después de mi encuentro con la filosofía de Alasdair MacIntyre, pues anteriormente consideraba que los planteamientos de Nietzsche podrían ser un apoyo a mi tesis, en tanto que afirman a la creación como uno de los principales fines de la existencia humana. No obstante, hoy advierto la dolorosa contradicción que se impone al hombre al convertirlo en un creador esencialmente solitario, forzado a vivir al lado de los otros, pero incapaz de contar historias comunes.

Dicho todo lo anterior, reitero mi tesis para luego dar paso a la exposición que aquí corresponde. Sostengo que una moral concebida como guía para el desarrollo de un trabajo creativo —es decir, como guía de la vida humana entendida como obra— permite superar⁹ la simplicidad de la moral ilustrada y el solipsismo causado por el abandono de los fines. Pues, por una parte, la concepción que defiendo se apoyaría en el esquema clásico, donde la moral es un saber con fundamentos racionales, pero también con evidentes miras prácticas, para las cuales ofrece respuestas. Por otra parte, dado que una investigación de carácter empírico, circunstancial e histórico sobre las conductas humanas —a la cual estaría obligada esta clase de moral— revelaría que nuestro actuar

⁹ Uso el término en el sentido hegeliano, que implica el avance de la conciencia hacia un nuevo estado pero llevando consigo la comprensión ganada en el estado anterior.

difícilmente se da en soledad y que por lo general involucra diversas formas de relación con los otros, mi propuesta replantaría con firmeza la necesidad de conformar los fines individuales con los sociales.

Demostraré lo último en el apartado siguiente. Pero ahora juzgo apropiado el referir mi diálogo con las éticas *Nicomáquea* y *Eudemia*¹⁰ de Aristóteles. Como ya las había examinado previamente, al preparar mi libro segundo decidí concentrarme en la noción de obra y es por eso que me dirigí a los textos con las preguntas siguientes.

¿Por qué el vivir puede concebirse como una obra?

Todo arte –dice Aristóteles en la *Ética Nicomáquea*– tiende hacia un bien, el cual se considera como su fin.¹¹ Lo mismo cabe afirmar de las investigaciones, las acciones y las elecciones; todos estos movimientos tienen un fin determinado y si éste no existiera, aquéllos no tendrían por qué iniciarse.

Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de los fines? Obviamente, hay tantos fines distintos como artes, investigaciones, acciones y elecciones existen pero, a grandes rasgos, conviene responder que todo lo anterior se orienta principalmente hacia dos metas, llevar a cabo una acción o producir un objeto. En efecto, el fin del ojo es la visión y esto último es un acto, o mejor dicho, una función. En cambio, el fin de la arquitectura es la construcción de un edificio, por lo cual el objeto es lo decisivo; para juzgar la virtud de

¹⁰ Reconozco que entre ambos textos existen diferencias sustanciales que marcan la evolución del pensamiento ético de Aristóteles. Sin embargo, la noción de obra se mantiene en las dos *Éticas* y de hecho tiene algunos matices adicionales en la versión *Eudemia*, por lo cual preferí apoyarme en ambas. Para un análisis detallado sobre las diferencias entre las *Éticas Eudemia* y *Nicomáquea*, sobre todo en lo que se refiere a la evolución del concepto de prudencia, revisar el libro de Werner Jaeger, *Aristóteles*, F.C.E., México, 1976, pp. 262-297.

¹¹ *E.N.* I,1, 1094a1-3.

un arquitecto no basta con ver cómo realiza todas las acciones que se involucran en su arte; ante todo es preciso admirar el resultado de las mismas.¹²

Pero ya sea que se trate de acciones o productos, si hay una característica que los fines comparten es la de ser realizaciones, mismas que se alcanzan luego de procesos orgánicos, técnicos, artísticos o intelectuales. Por ello, los dos sentidos de fin vuelven a unirse bajo un término común, el de obra. El griego *érgon*, que generalmente se traduce por obra o trabajo, implica tanto a las prácticas cuyo fin es el acto mismo –así el correr o el navegar– como a los productos que resultan de ciertas acciones –como la casa, obra de la arquitectura o los versos, obra de la poesía.

Considerando lo anterior, ¿qué podemos decir del vivir? Es adecuado concluir que el vivir es un *érgon*, al menos en una de las dos acepciones del término. Pues, ¿acaso vivir no es un tipo de acción, a la cual contribuyen varios procesos? De hecho, si hablamos del vivir humano, en él intervienen todos los que arriba mencioné; procesos orgánicos, biológicos, químicos, intelectuales, artísticos, en fin. Sin embargo, para respaldar la tesis que yo sostengo haría falta que la vida, y en concreto la vida del hombre, fuese comparable a un *érgon* en el segundo sentido, es decir, a un producto resultante de cierto grupo de acciones. Entonces, la siguiente pregunta es...

¿Puede la vida ser una obra, de la forma en que lo son los edificios, los navíos o las sinfonías?

Escribe Aristóteles en la *Ética Eudemia* que “la obra del alma es el hacer vivir” (II,1, 1219a24). Y, ¿en qué consistiría esto último?; “en el uso de la vida y en la vigilia – contesta el Estagirita—ya que el sueño es una especie de inacción y reposo” (II,1, 1219a25-26). Pero lo anterior es válido para cualquier ser viviente, ya sea planta o animal,

¹² Cfr. *E.E.* II,1, 1219a15.

y yo pregunto por la obra específica del alma humana. Cabría entonces apuntar hacia la facultad que distingue al hombre de los demás vivientes, la razón; sin duda ella está involucrada en la realización de nuestra mayor obra pero, más que la razón por sí, el fin es un cierto modo de vivir conforme a ella.¹³ ¿Cuál será ese modo de vivir?

Tanto en la *Ética Eudemia* como en la *Nicomáquea*, Aristóteles resuelve la cuestión a partir de un análisis de la opinión general, misma que al final del examen también probará ser válida para la razón. Tal es, a grandes rasgos, el método de investigación empleado por Aristóteles en la mayoría de sus obras. En primer lugar, el filósofo habrá de conocer y examinar lo que los sabios y el común de los hombres dicen sobre el tema en cuestión y luego deberá contrastarlo con lo que de hecho sucede y se demanda en la experiencia. Ello nos revela que para el Estagirita la filosofía no es la búsqueda de una verdad más allá del mundo, situada en un nivel al que ni el mejor filósofo tiene acceso mientras vive y es hombre. Antes, la filosofía es un intento por ordenar, comprender y explicar, tanto los fenómenos del mundo como los acontecimientos y avatares de la vida humana. Por tanto, cuando se trata de investigar sobre un saber práctico tal y como lo es la moral, lo adecuado es comenzar por las cosas que son más fáciles para nosotros e indagar hacia dónde apunta el sentido común cuando se pregunta por el fin del hombre.¹⁴

Para el Estagirita la investigación no es complicada; su fina percepción del espíritu ateniense le revela que, para el común de los seres humanos, el fin de la vida es la felicidad. Sin embargo, este resultado también le pone de manifiesto un problema, pues ocurre que la felicidad se concibe de distintas formas:

[...] unos creen que es alguna de las cosas tangibles y manifiestas como el placer, o la riqueza, o los honores; otros, otra cosa; muchas veces, incluso, una misma

¹³ Cfr. *E.N.* I,7, 1098a1-20.

¹⁴ *E.N.* I,4, 1095b4.

persona opina cosas distintas: si está enferma, piensa que la felicidad es la salud; si es pobre, la riqueza; los que tienen conciencia de su ignorancia admiran a los que dicen algo grande y que está por encima de ellos (E.N. I,4, 1095a20-25).

Así, pues, Aristóteles indica lo que ha de seguir en el curso de la investigación, averiguar a cuál de todos esos modos de vida le corresponde el calificativo de “feliz”, o bien, si les corresponde a todos, pero sólo cuando se ordenan conforme a cierta medida. Sea como sea, yo he ganado algo para mi propia empresa; pues el hecho de que el fin del hombre no sea tan sólo la vida, sino la vida feliz me confirma que la existencia humana puede asimilarse a un *érgon* en el sentido de producto; de tal forma que si la vida es la obra o función de cualquier alma, la vida feliz es la creación que resulta de las acciones conducidas de cierto modo, por la razón de un alma humana.

Lo que sigue, por tanto, es averiguar cuál es el proceso formativo que media entre la vida natural y común a cualquier alma (el *érgon* como acción) y la vida feliz (el *érgon* como producto de ciertas acciones), propia de algunas almas humanas. Y para ello conviene preguntar...

¿Por qué la felicidad es un género distinto y más perfecto de obra?

Pese a que los hombres dan muy variadas opiniones en torno al significado de la felicidad, ello no implica que designar a la misma como fin último y obra principal de la vida humana sea incorrecto. Pues en primer lugar y dentro del marco del pensamiento aristotélico, no es posible negar que todas las cosas se dirijan hacia un fin. Pero hay algo más; el fin no sólo es el punto culminante de cada naturaleza, también es la realización de lo mejor que hay en ella.¹⁵ Y, dado que el fin es la consecución de lo mejor, es también

¹⁵ Cfr. E.E. II,1, 1219a6-13 y E.N. I,2, 1094a19-23.

algo que se quiere por sí mismo y no en virtud de otra cosa.¹⁶ Por tanto, la vida feliz probaría ser el fin del hombre, si ésta fuese un bien deseable por sí mismo y, además, una obra que pusiese de manifiesto las mejores disposiciones humanas.

Para responder a la primera demanda, Aristóteles recurre de nuevo a la investigación empírica, que le descubre las consideraciones y acciones de los hombres en relación con la felicidad. El resultado es satisfactorio, al menos para una parte de la justificación que se debe llevar a cabo, pues luego de atender al sentido común el Estagirita es capaz de afirmar que

[A la felicidad] la elegimos por ella misma y nunca por otra cosa, mientras que los honores, el placer, la inteligencia y toda virtud, los deseamos en verdad, por sí mismos (puesto que desearíamos todas estas cosas, aunque ninguna ventaja resultara de ellas), pero también los deseamos a causa de la felicidad, pues pensamos que gracias a ellos seremos felices. En cambio, nadie busca la felicidad por estas cosas, ni en general por ninguna otra (*E.N.* I,7, 1097b1-5).

El comentario anterior es una prueba de que la felicidad puede ser un fin último, ya que sólo a ella se le quiere por sí misma y aun otros bienes con carácter autónomo, como la inteligencia o la virtud, se buscan en aras de la felicidad. Pero, ¿el que la felicidad sea un bien deseado por sí mismo, implica también que constituye la realización de las mejores potencias humanas? Ya que si esto fuese así, probaríamos que la vida feliz no sólo es una obra distinta del simple vivir, sino que además es una obra más perfecta.

Sin embargo, todavía es necesario plantear algunas interrogantes al texto antes de fijar tal conclusión. Pues hay fines deseables por sí mismos que, no obstante, se hallan lejos de promover lo mejor del hombre. Pienso en los placeres, que muchos toman como el único propósito de sus vidas y por conquistarlos llegan incluso a causarse perjuicios, como la pérdida de la salud o de la fortuna y los amigos. Para otros el mayor anhelo es recibir honores, pero no siempre los buscan por medio de acciones justas, sino que a

¹⁶ *E.N.* I,7, 1097a30.

veces prefieren ser corruptos y mostrar una dignidad falsa para lucir como merecedores de altos reconocimientos.

Ahora bien, si la felicidad consistiera en el placer o en los honores y aunque así fuera deseable por sí misma, no siempre desarrollaría lo mejor de nosotros. Por tanto, antes de ir más adelante conviene preguntar qué es la felicidad y si en efecto tiene que ver con placeres, honores o riquezas; y de ser así, cómo es que se relaciona con todo ello. Para responder, Aristóteles ofrece su teoría de los bienes.

Hay bienes que son exteriores, como la buena fortuna o las riquezas; otros le pertenecen al cuerpo, como la belleza y la buena salud; por último están los que son propios del alma y tienen que ver con las actividades anímicas y las acciones.¹⁷ Puesto que la vida feliz es una obra del alma, tal y como se dijo más arriba, la felicidad habrá de ser un bien de la tercera clase, uno que radica en el alma y emana de ella. Y si la felicidad es tal que brota del centro de las acciones humanas, entonces –sigue Aristóteles– también será el más común y el más divino de todos los bienes. “Más común en cuanto que podrá participar de él un mayor número, y más divino en cuando que la felicidad se ofrece a aquellos que han sabido hacerse –ellos mismos y sus actos– de cierta cualidad” (*E.E.* I,3, 1215a17-20).

En suma, tenemos que la felicidad es un bien del alma; que por tanto, se refiere a ciertos modos de ser y actuar de los individuos y, por último, que se alcanza cuando éstos logran hacerse de cierta forma. Pero, ¿de qué forma?, ¿qué cualidad tienen los actos del hombre feliz? Aristóteles responderá que la excelencia pues, como enseguida mostraré, la felicidad sobreviene al individuo que actúa conforme a sus mejores disposiciones. En atención a lo anterior, ya puedo estar de acuerdo con el Estagirita y concluir junto con él

¹⁷ *E.N.* I,8, 1098b13-15; también se alude a esta concepción de los bienes en *E.E.* I,3, 1215a1-20 y II,1 1218b31-35.

que la felicidad es un bien deseable por sí mismo y también el más perfecto; en sí deseable porque todas nuestras búsquedas y realizaciones apuntan hacia esa conquista y perfecto, porque la felicidad auténtica es la que nos mueve a realizar las mejores acciones de las que somos capaces. Por ende, la felicidad así concebida es digna de asumirse como el fin último de la existencia humana.

Aceptado todo lo anterior, ahora queda por averiguar...

¿Cómo y mediante qué instrumentos se realiza la obra de la vida feliz?

En la conclusión anterior mencioné que los hombres edifican su felicidad, al hacerse a sí mismos y a sus actos de cierta forma. Y no es extraño pensar que para llevar a cabo una obra de este género, necesitarán de algún tipo de instrumentos. ¿Cómo serán éstos? ¿Acaso externos y adquiridos, como el cincel del escultor, o propios y naturales como el pico del águila? Bien, los instrumentos que usa el alma humana para hacerse buena y feliz no se asemejan a éstos. No pueden ser algo adquirido a la manera en que lo son los bienes materiales, pues con objetos de esta clase ocurre que no todos pueden poseerlos; pero aquello por lo cual nos hacemos mejores y felices deberá ser accesible a cualquiera de nosotros. Sin embargo, tampoco son atributos naturales de la forma en que lo son los sentidos; en primer lugar porque a éstos no podemos dirigirlos para que funcionen de un modo distinto al que siguen por naturaleza y en cambio, los instrumentos que nos ayuden para realizar la vida feliz deberán aceptar nuestra dirección, tal como las herramientas del artífice; y en segundo lugar, porque a los sentidos debemos tenerlos para poder ejercitarlos, pero —como se verá más adelante— los instrumentos que contribuyen a la felicidad requieren del ejercicio para realizarse. Luego, aquello que nos permita forjar la obra de la vida feliz deberá ser alguna capacidad potencial del alma, es decir, algo que no

sea exterior y ajeno a ella pero que tampoco esté desarrollado por entero, de tal forma que precise del ejercicio para actualizarse plenamente.

De acuerdo con Aristóteles, el alma cuenta con dos clases de elementos, en una están las disposiciones y los hábitos, y en la otra las acciones y los movimientos.¹⁸ Lo que nos auxilia en la consecución de la vida feliz debe ser un elemento de la primera clase pues ello, a su vez, será lo que guíe y posibilite la correcta ejecución de los movimientos y las acciones. Así, pues, lo que permite configurar el propio actuar con miras a la felicidad es algún tipo de disposición o hábito, y si la vida feliz se logra mediante los mejores actos, ellos tendrán que ser motivados por la mejor de las disposiciones. Ahora bien, las mejores disposiciones a partir de las cuales se mueve y actúa el alma son las virtudes.¹⁹

Considerando lo anterior, replantearé las conclusiones que se derivan de Aristóteles en torno a la concepción de la vida humana como una obra. El vivir es ya un *érgon*, una función propia de cualquier alma. Pero el vivir con felicidad es un *érgon* en el doble sentido de acción y producto, pues la vida feliz es un modo de ser generado por aquellas almas que se mueven y actúan conforme a sus mejores disposiciones, o sea, conforme a las virtudes. En consecuencia, es adecuado formular así la definición de felicidad: “[ella] es el acto de una vida perfecta conforme a la virtud perfecta”.²⁰

Dado que la vida feliz es un acto, pero también algo similar a una obra, tal como los edificios, las esculturas o los poemas épicos; y puesto que los hombres llevan en ciernes las disposiciones necesarias para consumir esta creación, al modo en que algunos individuos poseen las cualidades para ser arquitectos o escultores, conviene averiguar ahora cómo es que se desarrollan las virtudes morales. Pues sabemos que los talentos del arquitecto, como la capacidad de concebir y proyectar estructuras para un

¹⁸ *E.E.* II,1, 1218b35.

¹⁹ *E.E.* II,1, 1218b38-40.

²⁰ *E.E.* II,1, 1291a38. La misma definición se retoma en *E.N.* I,9, 1099b 26.

determinado espacio, se cultivan con aprendizaje y ejercicio; lo mismo cabe decir del poeta, quien además de conocer las reglas para el uso del lenguaje, también las pone en práctica y ejercita su inventiva. Mas ¿qué podemos decir del hombre feliz?, ¿él atravesó por un proceso similar de aprendizaje y ejercicio, antes de poder actuar conforme a la virtud?

Aristóteles no tiene una respuesta directa para esta pregunta, pero sí ofrece los elementos que permiten elaborarla. El primero de ellos está en su conocida tesis del término medio. Las virtudes son disposiciones por las cuales el alma obra de la mejor forma posible y en la medida en que lo hace alcanza la felicidad. Pero ¿en qué consiste ese actuar bien? Consiste –dice Aristóteles– en evitar que tanto el carácter como las acciones incurran en manifestaciones extremas pues, por lo general, en los extremos se halla el vicio.²¹

Lo explicaré mejor con un ejemplo tomado del propio Aristóteles. El hombre valiente no es aquél que lucha contra todo y que se burla incluso de los más graves peligros, sino el que, dentro de lo posible, impide que sus acciones lleguen a los extremos de la cobardía y la temeridad. Por tanto –y esto es bien sabido– el término medio del que nos habla el Estagirita no tiene un sentido de mediocridad, ni es tampoco un punto matemático. En los libros dedicados al examen particular de las virtudes (Libros III-VII de la *Ética Nicomáquea* y Libro III de la *Eudemia*²²), Aristóteles brinda y reitera la clave para entender a la virtud como término medio. El hombre que ha desarrollado una virtud, y que

²¹ *E.E.* II,3, 1220b32-34.

²² Los libros IV a VI de la *Ética Eudemia* corresponden a los libros V a VII de la *Nicomáquea*. Las investigaciones elaboradas por Werner Jaeger han logrado que la mayoría de los críticos y traductores contemporáneos acepten que los tres libros en cuestión son originales de la versión *Nicomáquea* y que, por tanto, se debe reconocer el vacío existente en la *Eudemia*. Para profundizar en las razones que llevaron a esta conclusión, cfr. Werner Jaeger, *Op.cit.*, pp. 262-283, y también la introducción de Antonio Gómez Robledo a la *Ética Eudemia*, publicada por la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la UNAM, México, 1994.

por tanto es capaz de acciones buenas, se caracteriza por su habilidad para medir las circunstancias y determinar cómo, cuándo y con qué intensidad ha de responder frente a ellas. Aristóteles recordará esto en el análisis de cada una de las virtudes; actúa de un modo valiente quien teme aquello digno de temor, como la infamia, y quien pese al temor lucha contra eso que lo pone en peligro, cuando necesita defender bienes tan altos como la dignidad; es moderado quien se complace con los placeres sin degradarse y no quien renuncia por completo a cualquier gozo; es liberal quien comparte cuando debe, con quien lo merece y en la cantidad justa para no derrochar ni ser tacaño.

De esta concepción de la virtud se deriva el hecho de que el hombre virtuoso es alguien que sabe actuar. Por ello, hacia el final del libro I de la *Ética Nicomáquea*, Aristóteles completará la definición de la virtud; en potencia, ella es una disposición, pero en acto es un modo de ser²³ y como tal deja una impronta en el vivir y en el obrar. Por tanto, la vida feliz es semejante a la obra de arte, al menos en el modo de realizarse. Para crear la obra, el artista ejercita sus talentos hasta que consigue dominarlos y emplearlos adecuadamente, a fin de obtener el producto que su fantasía otrora concibiera. Y para ser feliz, el hombre ejercita sus virtudes hasta que logra ponerlas de manifiesto en sus actos y así dar inicio a la creación de su mayor obra, la vida buena y dichosa.

Pero falta saber si las virtudes morales se pueden cultivar de un modo similar a como se forman las artísticas. De éstas últimas cabe decir que se desarrollan con ejercicio, práctica y experiencia. Pero ¿Aristóteles daría su asentimiento si le ofreciésemos a estas actividades como principios de formación para las virtudes morales? Definitivamente sí.

²³ E.N. I,13, 1102b40.

“El carácter moral (*êthos*) –afirma en la *Ética Eudemia*—se desarrolla, como su nombre lo indica, por obra de la costumbre (*ethos*) y el hábito se forma en nosotros por la dirección que un hábito no innato nos imprime para movernos reiteradamente en cierto sentido, donde acaba por ser operativo” (II,2, 1220b1-4). En otras palabras, el carácter moral deriva de un constante actuar conforme a la virtud, ese hábito que, si bien no es innato, sí es propio del ser humano. En la *Ética Nicomáquea*, el filósofo replanteará la misma posición, pero ahora en un sentido mucho más activo:

[...] practicando la justicia nos hacemos justos; practicando la moderación, moderados, y practicando la virilidad, viriles (II,1, 1103a32 – 1103b1).

Se dice bien, pues, que realizando acciones justas y moderadas se hace uno justo y moderado respectivamente; y sin hacerlas, nadie podría llegar a ser bueno (II,6, 1105b7-10).

Así, desconocer que los modos de ser se adquieren por las correspondientes actividades, es propio de un completo insensato (III,5, 1114a10-12).

La insistencia no es gratuita, la felicidad está muy lejos de ser una obra sencilla. En principio será difícil escuchar a la mejor de las disposiciones, pues los extremos, en donde radican los vicios, son más apetecibles para la sensibilidad. Será necesario conocer y practicar las buenas acciones, para que así la guía de las virtudes llegue a sentirse como un movimiento natural. Además, hará falta una larga experiencia, tanto del mundo como de la comunidad y de nosotros mismos, para saber cuándo y de qué forma conviene mostrar valor, liberalidad, justicia o moderación. Por ello y aun cuando pueda resultar exagerada, la afirmación de que los niños no son virtuosos ni felices tiene algo de razón,²⁴ porque si bien es posible mostrar al niño las acciones virtuosas y motivarlo para

²⁴ *E.N.* I,9, 1100a1-5. En contraste, ver *Retórica* 1389b13-1390a14, donde Aristóteles afirma que una larga experiencia de acontecimientos negativos –como traiciones, humillaciones o derrotas— puede intimidar y debilitar ciertos rasgos decisivos del carácter moral; así, quien ha sido traicionado en reiteradas ocasiones, pierde la confianza, que resulta necesaria para mostrar lealtad, valor o amistad. No obstante, lo anterior no es motivo suficiente para menospreciar la experiencia; en todo caso, lo que hará falta es la sabiduría práctica que nos permita discernir entre las vivencias que

que las lleve a cabo, aún tendrá que recolectar vivencias, en donde los dilemas y pruebas morales se le ofrezcan de muy distintas formas y por las cuales descubra cómo ser fiel a su obra, pese a la contingencia y los cambios de la fortuna.

Resulta entonces que la formación moral implica el desarrollo de hábitos, para lo cual, a su vez, es necesaria la inserción en prácticas y el paso por experiencias individuales y comunitarias, al centro de las cuales se consolidarán los modos de ser. Y aún más, se sigue que la realización de la vida buena no es una empresa exclusivamente racional, y ni siquiera un trabajo absolutamente individual; pues lo que se considere como lo mejor de cada individuo se medirá en términos del autoconocimiento, pero también de la concepción que cada sociedad tenga de sí misma y de los fines que en virtud de tal concepción se proponga. Queda probado así que la formación moral comparte con la formación artística los elementos de la práctica, el ejercicio, la experiencia e incluso el de la comunidad, pues tanto en el ámbito del arte como en el de la moral, las obras se crean a partir del diálogo y la interacción.²⁵

Aún me queda por averiguar si además de las acciones y las prácticas, el hombre requiere de alguna otra clase de saberes para crear la obra de la virtud; pues los poetas, además de componer versos y aprender métricas y ritmos, suelen discutir sobre los principios del lenguaje o investigar las etimologías de las palabras, y algunos se deleitan estudiando la poesía de otras épocas. ¿El ejercicio de la virtud también demandará

debemos conservar como ejemplares y aquellas que debemos valorar de un modo distinto por haber resultado fallidas. Debo esta referencia a Martha Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, p. 424. Sobre el papel de la sabiduría práctica en la realización de la vida feliz versarán las páginas siguientes.

²⁵ En efecto, a más de reconocer que muchas obras de arte se originan en el seno de comunidades que comparten principios, estilos y técnicas, cabe admitir que incluso las obras más individuales constituyen diálogos, cuestionamientos o imprecaciones del creador hacia su entorno. Puede que el artista no comulgue con su época, pero seguramente se vinculará con otras, y con su obra generalmente querrá dialogar con alguien, si no con sus contemporáneos, sí con otros hombres que podrán venir.

conocimientos semejantes? Aristóteles tiene una respuesta pero antes de escucharla debo reconocer y mencionar un significativo problema que se deriva de las conclusiones previas.

Cuando la moral abre sus puertas a la experiencia, también deja entrar a la contingencia y la fortuna. Si la obra de la vida buena y feliz está en función de los acontecimientos —es decir, de aquéllas acciones que no desatamos y que, sin embargo, vienen y nos involucran—, de la familia y los amigos, de la sociedad y los bienes comunes, y aun de la edad y de la etapa histórica en la cual vivimos, entonces muchos elementos externos y ajenos al control individual se verán implicados en la consumación de una empresa que debería ser íntima y propia de cada uno de nosotros. ¿Cómo salvar esto que a las primeras luces resulta una paradoja?

La solución más sencilla es desterrar a la experiencia del ámbito de la moral y concederle lugar en otros dominios (la sociología, la historia, la psicología, etc.). De hecho, tal es la solución de la filosofía kantiana, que concede a la moral el deber exclusivo de fundamentar las posibilidades y los objetivos de una buena voluntad, sin ir más allá de la enunciación del deber. Pero Aristóteles no puede apostar a tal respuesta, ya que de hacerlo sería inconsistente con su punto de partida. Kant y el proyecto Ilustrado que antecede a su pensamiento buscan justificar la moral a partir de la razón y para cumplir tal objetivo basta con encontrar un argumento a favor de la buena voluntad. Si la razón es capaz de admitir un querer puro y con la posibilidad de normar sus movimientos conforme a imperativos, entonces la moral es susceptible de una fundamentación racional y tiene cabida en el sistema de conocimientos de un sujeto trascendental; fin del problema. Sin embargo, Aristóteles tiene un propósito distinto; sus preguntas emanan de la práctica y necesariamente habrán de aterrizar en ella. “[Será preciso] considerar —apunta en la *Ética Eudemia*— en qué consiste el vivir bien y cómo podemos alcanzarlo”, y es inmediatamente

consciente de que ese vivir bien implica mucho más que la orientación racional para una buena voluntad.

La vida buena y feliz o *eúdaimonía* involucra todos los ámbitos de la existencia humana, desde la salud corporal y el bienestar económico, hasta la convivencia social y el ejercicio del intelecto. Por tanto, quien busca la felicidad así entendida, necesariamente ha de toparse con la fortuna, la riqueza o la comunidad y ha de preguntar por la forma y el grado en que dichos elementos la favorecen u obstaculizan. Conquistar la *eúdaimonía* significa vivir de la mejor forma posible para un ser humano, que asume a la razón como su guía pero que, a fin de cuentas, está dotado de materia y sensibilidad, y además se halla inmerso en una comunidad y adscrito a un rol social.

Así las cosas, la única forma de conciliar a estos factores contingentes de la vida feliz con la virtud entendida como bien interno del alma, es convirtiendo a la virtud en una especie de navegante, quien conduce su embarcación a través del tiempo, la historia, los vínculos comunitarios, la fortuna y todo ese piélago de fenómenos cambiantes. Y así como los marinos se dejan llevar por las olas y los vientos cuando éstos son suaves y favorables, pero los combaten cuando amenazan la supervivencia de la embarcación, así los hombres virtuosos harán uso de las riquezas, gozarán de la salud y de la buena fortuna y buscarán el consejo de los amigos, pero aun cuando éstos no existan y todo lo demás resulte adverso, aquéllos seguirán siendo virtuosos si son capaces de sortear todos los obstáculos para lograr que su embarcación continúe a flote. Aristóteles lo sugiere con estas palabras:

Nosotros creemos, pues, que el hombre verdaderamente bueno y prudente soporta dignamente todas las vicisitudes de la fortuna y actúa siempre de la mejor manera posible, en cualquier circunstancia, como un buen general emplea el ejército de que dispone lo más eficazmente posible para la guerra, y un buen zapatero hace el mejor calzado con el cuero que se le da, y de la misma manera que todos los otros artífices. Y si esto es así, el hombre feliz jamás será desgraciado [...] no será inconstante ni tornadizo, pues no se apartará fácilmente de la felicidad, ni por los

infortunios que sobrevengan, a no ser grandes y muchos, después de los cuales no volverá a ser feliz en breve tiempo, sino, en todo caso, tras un período largo y duradero, en el que se haya hecho dueño de grandes y hermosos bienes (*E.N.*, I,10, 1100b35 – 1101a10).

En conclusión, la pregunta por la vida buena y feliz puede conducir a situaciones paradójicas, porque la obra de la *eúdaimonía* se forja con la unión de elementos y prácticas opuestas; inicia con un movimiento que brota del alma pero que también se dirige a transformar lo externo a ella; es una obra individual, pero no indiferente a los otros, y aunque no se deje abatir por las riquezas o la fortuna, sí puede servirse de ellas. No obstante, más que paradójica, la realización de la vida feliz es una obra dialéctica, pues el objetivo es llegar al momento en el que se concilian los opuestos y no permanecer en aquél donde sólo se ponen de manifiesto.²⁶

Una vez hecho este breve reconocimiento de la contingencia y sus implicaciones en el ámbito moral, debo replantear la pregunta que dejé pendiente al terminar mi último análisis; ¿se requiere de algún otro saber para realizar las virtudes y conquistar la vida feliz? Lo anterior podría ser equivalente a introducir en el discurso una pregunta que ya es común para la moral, ¿es necesario conocer el Bien —con mayúscula por tratarse de lo bueno en sí mismo— para ser buenos? Algún conocimiento del fin habrá de tenerse, pues nadie perseguiría ni trataría de llevar a cabo algo de lo cual no ha recibido noticia. Sin embargo, a quien responda que para ser buenos debemos primero conocer el Bien, hemos de preguntarle a qué se refiere con esto último.

²⁶ La relación de la fortuna y la contingencia con la moral es un tema que da lugar a observaciones e investigaciones mucho más amplias de lo que aquí puedo permitirme. Lo único que pretendí fue hacer un reconocimiento del problema que dicha relación introduce a la moral, así como de la solución que Aristóteles ofrece. Pero a quien busque una mayor profundidad en el tratamiento de estas cuestiones, le invito a consultar la obra ya citada de Martha C. Nussbaum. En ella me apoyé para dar esta breve explicación, especialmente en pp. 27-50.

Pregunté entonces a los textos aristotélicos en qué consiste el Bien. Ya desde la *Ética Eudemia* el Estagirita responde que no se trata de una idea, no a la manera en que la conciben los platónicos:²⁷

[...] hemos de decir, en primer lugar que el postular la existencia de una idea no sólo del bien sino de otra cosa cualquiera, es meramente una abstracción lógica del todo vacía [...] Pero además, y aun dado que tuvieran plena existencia las ideas, entre ellas la idea del bien, no por esto sería útil ni a la vida virtuosa ni a los actos correlativos (*E.E.* I,8, 1217b23-26).

Una vez más, Aristóteles recuerda a sus lectores que la moral es un saber con fines prácticos y que, por tanto, su objeto de estudio no puede ser una idea separada y totalmente inaccesible a la experiencia. Unos párrafos después, agrega:

Es manifiesto, en conclusión, que el bien en sí que buscamos no es la idea del bien, ni tampoco el bien común, ya que la primera es inmóvil y no practicable, y lo segundo es móvil pero no practicable. Mas aquello por lo cual obramos es en tanto que fin el bien supremo y causa de todos los demás bienes que le están subordinados y el primero de todos, por lo que puede decirse que es éste el bien en sí y el fin último de todos los actos humanos (*E.N.* I,8, 1218b10-13).

Pero, ¿a dónde nos conduce al responder así?, ¿acaso no vuelve a proponer un bien supremo e independiente, del cual todas las demás cosas buenas reciben su cualidad y su objetivo? Un bien supremo, sí; mas no del todo independiente. Al concluir el libro primero de la *Ética Eudemia*, el filósofo repetirá que la moral no pregunta por cualquier bien abstracto, sino por “el bien para el hombre, y aun el mejor de todos entre los bienes practicables” (*E.E.* I, 8, 1218b25-30). He aquí, pues, uno de los conocimientos fundamentales que debemos poseer; para dar sentido al ejercicio de las virtudes y a la práctica de buenas acciones, primero hemos de saber cuál es nuestro fin en tanto seres humanos.

²⁷ En la versión *Nicomáquea* la refutación de la idea del Bien se encuentra en I,6, 1096a11–1097a10.

Admití ya que la felicidad (entendida como *eúdaimonía*) es el fin último de la vida humana y así lo hice porque seguí y aprobé los argumentos filosóficos de Aristóteles. Primero acepté la pertinencia de que todas las cosas tiendan hacia un fin y de que éste consista en la perfección o en la realización de las potencias fundamentales de cada ser. Reconocí también que las mejores potencias o disposiciones del hombre son las virtudes. Y, en consecuencia, concluí que la felicidad, en tanto fin del hombre, consiste en vivir y actuar conforme a la virtud. Como filósofo me resultaba indispensable hacer este recorrido argumentativo pues, si bien intuía que la felicidad implicaba vivir conforme a lo mejor de mí, no podía sustentar mi tesis en intuiciones, tenía que ofrecer pruebas. Y el hombre que no es filósofo, pero sí quiere una vida feliz, ¿habrá de tener este conocimiento claro y racional de su fin o para él sí bastarán las intuiciones, derivadas de la experiencia y el autoconocimiento?

Es en este punto donde la *Ética Eudemia* y la *Nicomáquea* difieren sustancialmente, pero antes de ahondar en lo propio de cada obra debo decir algo más sobre los conocimientos y hábitos que permiten realizar la obra de la vida feliz. Cuando sabemos que la felicidad es producto de la vida virtuosa y que un modo de ser virtuoso es el que se mantiene en el término medio entre dos vicios opuestos, parece que ya lo tenemos todo resuelto; basta con reiterar esta clase de acciones y aprender de la experiencia para seguir en el curso de la vida buena. Pero ¿cómo hacemos para distinguir el término medio en cada caso y cómo evaluamos los acontecimientos para tomar de ellos lo mejor y no lo peor? Es claro que dichas elecciones no se apoyan sólo en la práctica o en la experiencia, pues antes de actuar necesitamos elegir y antes de admitir una opinión, debemos tener un parámetro con el cual medirla. Por ende, los actos virtuosos necesitan la dirección de una facultad que valore todos los cursos de acción posibles y delibere

hasta decidir cuál de ellos es el mejor. Y no es preciso indagar mucho para saber qué facultad cumple con tales funciones, se trata de la razón.²⁸

Como en este caso la razón dirige su actividad hacia eventos contingentes y con miras a la acción, se distingue como una razón práctica, en oposición a la científica o pura que sólo se ocupa de principios necesarios. Ahora bien, el correcto ejercicio de la razón práctica se vincula con la realización de una virtud, la prudencia o *phrónesis*; por ella, en efecto, somos capaces de distinguir cuál sería el modo adecuado de proceder frente a una determinada circunstancia. Entendida de este modo, la prudencia es la virtud más asimilable al navegante, según la analogía que arriba propuse; ella elige los mejores cursos, aprovecha los vientos suaves y combate los tempestuosos y por ella decidimos que caer ante un enemigo digno y poderoso es valiente, mientras que atacar y vencer al débil es signo de la mayor cobardía.

Es en la concepción de la *phrónesis* donde radica la principal diferencia entre las éticas Aristotélicas. En la versión *Eudemia* la *phrónesis* es una sabiduría en sentido amplio; tanto concepción clara y racional del fin último, como deliberación y acción en virtud del bien aprehendido. Werner Jaeger, cuya obra me auxilia para explicar la presente cuestión, lo declara en estos términos:

Por *phrónesis* entiende la *Ética Eudemia*, como Platón y el *Protréptico*, la facultad filosófica que se adueña del sumo valor real, Dios, en la contemplación trascendental, y hace de esta contemplación el ideal de la voluntad y de la acción; la *phrónesis* es todavía a la vez conocimiento teórico del ser suprasensible y prudencia moral práctica [...] no ha dejado de ser la esencia de la vida filosófica y contemplativa.²⁹

Pero la versión *Nicomáquea* recibe a los lectores con una crucial aportación, la distinción entre la razón científica y la razón práctica. Desde ese momento, la prudencia

²⁸ Sobre la razón como facultad deliberativa cfr. *E.N.* IV,1, 1139 a10-19.

²⁹ Werner Jaeger, *Op.cit.*, p. 275.

deja de lado la misión contemplativa y se concentra en la deliberativa e impulsora de los actos:

Es evidente que la prudencia no es ciencia —escribe Aristóteles—, pues se refiere a lo más particular, como se ha dicho, y lo práctico es de esta naturaleza. Se opone, de este modo, el intelecto, pues el intelecto es de definiciones, de las cuales no hay razonamientos, y la prudencia se refiere al otro extremo, a lo más particular, de lo que no hay ciencia sino percepción sensible... (*E.N.* VI,8, 1142a25-30).

El comentario es fundamental para resolver el dilema de cómo llegan los hombres a conocer su fin. ¿Es por el entendimiento o por la intuición y el dictado de la experiencia? Aristóteles nos revelará que no descarta ninguna de las dos vías y que, de hecho, el recorrido más perfecto es el que nos lleva desde las intuiciones y opiniones hasta los razonamientos, para luego devolvernos a la práctica. Pero también nos repetirá con mayor fuerza ese principio que ya podía formular desde la *Ética Eudemia*: “investigamos no para saber qué es la virtud, sino para ser buenos” (*E.N.* II,2, 1103b28-30).

Lo dicho no significa que sea imposible o inaceptable saber qué son el bien y la virtud; para el filósofo ésta es una investigación obligada. Sin embargo, al reconocer y admitir la supremacía de la práctica en el ámbito moral, Aristóteles nos entrega dos valiosas respuestas para dialogar con quienes defiendan la simplicidad y rechacen a la experiencia cuando se trata de investigar sobre las virtudes y el bien. Primero, deja el camino de la vida feliz abierto para cualquier hombre deseoso de seguirlo; si no hay disposición para el pensamiento filosófico, al menos será posible recibir una educación en las buenas costumbres, atender a los consejos de los sabios, conocer las historias de hombres y pueblos excelentes, practicar la virtud e intuir que todo ello apunta hacia la realización de una obra extraordinaria: la auténtica felicidad. Y un hombre así, “tiene ya o puede fácilmente adquirir los principios” (*E.N.* I,4, 1095b7).

Pero el segundo legado es aún más apreciable para nosotros los filósofos, pues además de reafirmar nuestro compromiso con la investigación, el razonamiento y la búsqueda de verdades claras y discernibles, también nos advierte que si hemos de cumplir con nuestra misión como amantes de la sabiduría, lo haremos sin traicionarnos en tanto humanos:

Se discute si lo más importante de la virtud es la elección o las acciones, ya que la virtud depende de ambas. Ciertamente, la perfección de la virtud radica en ambas, y para las acciones se necesitan muchas cosas, y cuanto más grandes y más hermosas sean más se requieren. Pero el hombre contemplativo no tiene necesidad de nada de ello, al menos para su actividad, y se podría decir que incluso estas cosas son un obstáculo para la contemplación; pero en cuanto que es hombre y vive con muchos otros, elige actuar de acuerdo con la virtud, y por consiguiente, necesitará de tales cosas para vivir como hombre (*E.N.* X,8, 1178a33 – 1178b6).

En el tratado *Sobre el bien*, hoy perdido, el Estagirita nos hace una exhortación todavía más directa. “Debes recordar que eres un ser humano, no sólo cuando vives bien, sino también cuando filosofas”.³⁰ Y, en efecto, la filosofía no nos priva de la humanidad, pero sí nos puede ayudar a comprenderla y a realizarla de la mejor forma posible.

Así, pues, el conocimiento del fin –ya sea mediante la educación y la observación de la experiencia, o bien mediante la filosofía, que analiza y ordena lo primero—, el razonamiento práctico, y el ejercicio de las virtudes son los elementos necesarios para llevar a cabo la obra humana por excelencia, la vida buena y feliz.

Tal ha sido el diálogo con los textos éticos de Aristóteles, orientado a comprender la concepción de la vida humana como obra. Para concluir, quiero apuntar las ideas aristotélicas que deben rescatarse y aun reformularse a fin de que la mencionada concepción se pueda incorporar a la reflexión moral de nuestros días. Si el hombre ha de obrar y actuar para ser feliz, ello implica que no es así por naturaleza. En consecuencia,

³⁰ Fragmento recuperado en *Vita Aristotelis Marciana*, traducido por W.D. Ross; citado por Martha Nussbaum en *Op.cit.*, p. 341.

para que la vida buena sea concebida como una obra tenemos que rescatar esa visión donde el hombre es un ser carente, pero con potencias que lo hacen capaz de proponerse tanto los fines del bien vivir como los medios para conquistarlos. También es preciso recuperar la doble noción de virtud, entendida primero como la disposición que nos dirige hacia el mejor de los fines y después como el modo de ser que orienta nuestras acciones a la realización de la mejor obra. Y, obviamente, habremos de retomar en alguna forma la noción de fin, pues si aceptamos la inexistencia de cualquier objetivo, misión o sentido de la propia vida, también admitiremos la futilidad e indiferencia de todos nuestros actos.

La forma en que podemos replantear estas ideas en nuestra época la mostraré en los apartados siguientes. Pero antes de hacerlo quiero dar espacio a dos interrogantes más. La primera no se dirige propiamente a los textos del Estagirita, se trata más bien del cuestionamiento que algún lector podría plantear al mío. La segunda es un reconocimiento de los argumentos con los que el propio Aristóteles podría debilitar mis conclusiones.

Al inicio de mi exposición declaré que la recuperación de ciertas ideas aristotélicas permitía superar la excesiva simplificación de la moral, operada por el proyecto Ilustrado y la filosofía de Kant. Pero alguien podría comentar que hasta este punto no he demostrado con suficiente fuerza o claridad el por qué. “Has indicado –me diría— cómo es que la vida humana puede asimilarse a una obra y con ello has señalado algunas pautas para que la moral pueda entenderse como el saber que investiga y dirige un proceso creativo. Sin embargo, estas conclusiones sólo brindan una forma distinta de concebir a la moral, pero no refutan concepciones como la kantiana y posiblemente ni siquiera las mejoran. ¿Pues, cómo una conclusión basada en el estudio de opiniones y experiencias, puede superar a otra que se fundamenta sólo en la unidad de la razón?”

Responderé a las dos partes de esta justa crítica. La primera es totalmente correcta; mi concepción de la moral como saber que guía un proceso creativo no refuta el postulado kantiano de que la razón pura sólo puede admitir la existencia de una buena voluntad pura. Sin embargo, no considero que la falta sea de la mayor gravedad, pues mi objetivo no es demostrar que las conclusiones de Kant son incorrectas; de hecho, estoy muy lejos de sostener algo como eso y más lejos aún de poder probarlo. Mi propósito, tal y como lo adivina el virtual objetor, es ofrecer una concepción alterna de la moral que permita superar las simplificaciones del kantismo, es decir, que sin perder la claridad de una justificación racional, también gane la riqueza de una investigación empírica cuyos resultados sirvan de guía para los dilemas prácticos de un agente moral.

También debo reconocer que si mi concepción es paralela y no contraria a la de Kant, ello es porque ambos partimos de inquietudes diferentes. Mientras que la meta de Kant es ofrecer una justificación racional para las ideas de bien y de virtud y, en consecuencia, para la posibilidad de una moral, mi objetivo es averiguar cómo es que los hombres se hacen mejores. Por ello, mis investigaciones se avienen más con el método aristotélico. Ahora bien, tanto mis estudios como el modelo del propio Aristóteles me han revelado que una justificación racional de ciertas intuiciones sobre la virtud y el bien humanos es absolutamente necesaria para defender mi tesis; empero, no es suficiente. Una demostración lógica de la existencia de los fines —de la cual Aristóteles no prescinde— me confirma que mi propósito no carece sentido pues, en efecto, los hombres tenemos la posibilidad de ser mejores. Pero esto es sólo un punto de partida, una garantía de que cuestiones como la vida buena y el perfeccionamiento de la propia conducta pueden ser objetos de un pensamiento racional. Sin embargo, la respuesta efectiva a mi pregunta es la explicación de cómo se alcanza esa perfección humana y esto último sólo habré de alcanzarlo con una investigación empírica guiada por la razón.

Y con esto abordo la segunda parte de la crítica. Cualquier lector familiarizado con las objeciones que desde Parménides han puesto los filósofos a la percepción, las apariencias y la opinión común, se habrá sentido alarmado por la forma en que Aristóteles nos conduce a través de su concepción de la *eúdaimonía*. Luego de probar que, debido a su naturaleza, todas las artes, actividades, elecciones e investigaciones tienden a un fin, acepta que la felicidad es el fin propio de la vida humana porque “sobre [ello] casi todo el mundo está de acuerdo, pues tanto el vulgo como los cultos... piensan que vivir bien y obrar bien es lo mismo que ser feliz” (*E.N.* I,4, 1095a15-20). Entonces, y en tanto que la mayoría nombra la felicidad cuando se le pregunta por el fin de la vida, sólo queda examinar las variadas definiciones que los hombres dan de ella y determinar cuál resulta la más adecuada; las opiniones son muchas, reconoce Aristóteles, pero no es preciso examinarlas todas, “basta con examinar las predominantes o que parecen tener alguna razón”.

Así, pues, con una revisión de las nociones más evidentes al sentido común, encontraremos la mejor definición posible de la felicidad. Pero no piensen, advierte nuestro filósofo, que con ello alcanzaremos un resultado tan preciso como en las matemáticas; “no se ha de buscar el mismo rigor en todos los razonamientos” y “hemos de contentarnos con mostrar la verdad de un modo tosco y esquemático” (*E.N.* I,3, 1094b12-22). ¿Qué clase de método filosófico es éste? Porque cualquier persona con cierta formación podría recolectar las opiniones de sus conciudadanos, examinarlas y compararlas detenidamente, y luego determinar cuál “parece” la mejor. Mas ¿el filósofo no habría de ofrecer algo distinto?, ¿algo así como la verdad incuestionable y libre de apariencias?

Para Martha Nussbaum, quien realiza un pormenorizado estudio del método aristotélico en *La fragilidad del bien*,³¹ esta forma de investigar constituye una revaloración de lo que debe ser la filosofía, emprendida por el Estagirita en respuesta a sus predecesores, y en especial a Platón. El maestro le hablaba de verdades inmutables y eternas; atributos inmejorables para quien busca el conocimiento. Pero también le enseñaba que dichas verdades habitan en un plano de realidad distinto al nuestro y que, por tanto sólo se alcanzan en la medida en que el intelecto se aparta de la naturaleza, los fenómenos y la sensibilidad. Así que a la verdad perfecta se impone el más alto de los precios, pues a fin de alcanzarla el filósofo debe renunciar a una parte fundamental de su naturaleza humana. Pero dicha renuncia nunca es completa mientras exista el menor atisbo de vida. Y, en consecuencia, se tiene al amante de la sabiduría, prendado tan sólo de una verdad a la que nunca poseerá por entero; al melancólico que sufre por el bien inalcanzable, mientras cierra voluntariamente los ojos a la maravillosa complejidad de saberes que se agitan frente a él.

Aristóteles debió valorar los puntos extremos de tal filosofía; una verdad perfecta pero inútil para la vida, y una existencia rica en sensaciones, apariencias y actos pero también inútil para conquistar aquella verdad. Al fin concluyó que el ejercicio del pensamiento racional no debería conducir a semejantes paradojas. Frente a la encrucijada, la salida de Aristóteles fue una filosofía guiada por la claridad y el orden de la razón, pero con un firme anclaje a la vida. Por ello cabe decir que su llamado a la mesura se impuso también al orden epistémico, pues si bien es preciso analizar los hechos y ordenar sus elementos en una explicación clara, “no se ha de buscar el mismo rigor en todos los razonamientos, como tampoco en todos los trabajos manuales” (*E.N.* I,3

³¹ Capítulo 8, pp. 315-341.

1094b14). Así, cada una de las ciencias, y entre ellas la moral, admite un justo balance de razón y observación.

Debo señalar, no obstante, que al humanizar la filosofía en el sentido de reconciliarla con la vida y la experiencia, el método aristotélico también la priva de su ambición más alta; encontrar y formular una verdad inequívoca, incuestionable y libre de contingencia. Y después de perder algo así, ¿qué misión de importancia puede quedarle?, ¿ser simplemente quien ordena los fenómenos del mundo y así estar de algún modo al servicio de los mismos? Quizá sea más correcto –y también más reconfortante para nosotros los filósofos- decir que la misión asumida por la filosofía en el método aristotélico es la de ser intérprete y mediadora. Intérprete, porque su tarea no se reduce a la simple colección de opiniones y eventos. “Establecer los *phainómena* –explica Nussbaum— no es buscar hechos desnudos de creencias, sino registrar nuestros usos lingüísticos y la estructura de pensamiento y creencias que ponen de manifiesto”.³² En otras palabras, el análisis de la experiencia que Aristóteles demanda, es una interpretación de lo que se hace y se dice, para descubrir las ideas y los esquemas de pensamiento que puede haber detrás de las apariencias.

Pero el trabajo no termina en este punto. Una vez que se aprehende la idea que habita en el interior de las opiniones y experiencias, es preciso regresar con ella al mundo fenoménico. Cuando escribí sobre la melancolía filosófica, comenté que ella se vive como la imposibilidad de regresar a casa con el botín conquistado en otro mundo. El método que propone Aristóteles nos salva de esta separación, al afirmar que para ser filósofo no es preciso vivir en el exilio. Si se piensa, es para actuar; si se buscan las causas, es para comprender la experiencia; si se investiga qué es la virtud, es para llevar una vida buena y

³² *Op.cit.*, p. 319.

feliz. De esta forma, la filosofía media entre nuestra experiencia vital del mundo y las reflexiones que hacemos sobre ella.

No está de más agregar que una filosofía practicada de tal forma se aviene mucho mejor con la fantasía creativa y en lugar de verla como el enemigo a vencer es capaz de comprenderla como una manifestación de las posibilidades humanas. Y si alguna vez la propia fantasía quisiera seducir de nuevo al pensamiento con la ilusión de las Ideas, la filosofía podrá recordarle que éste, nuestro mundo de cambios y apariencias, ofrece materia suficiente para crear muchas más y mejores ensoñaciones.

Al volver a un filosofar como el de Aristóteles, no sólo ganaremos la riqueza de la sensibilidad y la experiencia, también rescataremos la oportunidad de dirigir todas nuestras facultades hacia el conocimiento, la perfección y la transformación del entorno que habitamos. Dejaremos de preocuparnos por la imposibilidad del regreso a casa, porque jamás nos alejaremos por completo de ella. Y evidentemente, complementaremos a las filosofías reduccionistas, pues sin negarnos al uso correcto de la razón, retomaremos el ejercicio pleno del resto de nuestras facultades.

La segunda crítica, que proviene del texto aristotélico, apunta directamente a la posibilidad de concebir a la vida buena y feliz como una obra. El argumento que resultaría más desfavorable a mi tesis es el siguiente:

Entre lo que puede ser de otra manera está el objeto producido y la acción que lo produce. La producción es distinta de la acción (uno puede convencerse de ello en los tratados exotéricos); de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo. Por ello, ambas se excluyen recíprocamente, porque ni la acción es producción, ni la producción es acción (*E.N.* VI,4, 1140a1-6).

La distinción es del todo correcta, pues mientras la acción implica un devenir, el producto es algo acabado. Ahora bien, la vida –incluso la vida buena y feliz– es un actuar constante:

[...] decimos que la función del hombre es una cierta vida, y ésta es una actividad del alma y unas acciones razonables, y la del hombre bueno estas mismas cosas bien y hermosamente, y cada uno se realiza bien según su propia virtud; y si esto es así, resulta que el bien del hombre es una actividad del alma de acuerdo con la virtud... (E.N. I,7, 1098a11-18)

Sin embargo, yo concluí que al ser el resultado de un conjunto de saberes, hábitos y prácticas, la *eúdaimonía* es una especie de producto; una obra que, a la manera de los poemas, las esculturas o las sinfonías, tiene un orden y una estabilidad que le confieren cierta permanencia y la vuelven un objeto de goce y contemplación. Pero la distinción entre acción y producto me obliga quizás a matizar la afirmación de que la *eúdaimonía* es una obra y esto podría vulnerar al resto de la tesis. Veamos, pues, si logro hacer frente al cuestionamiento aristotélico sin echar por tierra las conclusiones relevantes para mi propósito.

Comenzaré por admitir que la vida buena y feliz es un estado activo, lo cual la distingue del producto. Además, reconozco que cuando el hombre actúa conforme a la virtud con el fin de alcanzar la *eúdaimonía*, trabaja en realidad sobre sí mismo, a diferencia del artista que manipula una materia externa y con ello genera una obra distinta y separable de él. Por último, mencioné que las obras de arte y los productos alcanzan cierto grado de estabilidad, mas para la vida buena un logro tal es sumamente difícil, susceptible como es a la influencia de la fortuna. Así las cosas, he comprendido y aceptado tres rasgos de la vida feliz que se oponen a la noción de producto. ¿Cómo puedo seguir sosteniendo que la *eúdaimonía* es una obra?

La única forma en que puedo salvar mi conclusión es agregando que cuando hablo de la vida feliz como obra, lo hago a manera de analogía. Comparo a la realización de la virtud con la producción, porque las dos prácticas atraviesan por momentos semejantes. Ambas se ocupan de una materia o naturaleza que tiene la posibilidad de cambiar y ser

de otro modo. Y aun cuando el hombre actúe sobre sí mismo para volverse virtuoso, es claro que se transforma; por lo cual es posible afirmar que cuando culmina el proceso de formación moral, el individuo dueño y señor de sus virtudes se distingue por completo del ser impulsivo e ignorante de sí mismo que una vez fue. También es evidente que las dos tareas se asimilan en los procesos de formación y realización; tanto el artista y el artesano como el hombre virtuoso se vuelven tales por el conocimiento, la experiencia y el ejercicio. Por último, así como muchas obras son objeto de reconocimiento, admiración y contemplación, la vida buena y feliz también lo es; pues aunque no tenga el mismo grado de permanencia y distinción que poseen los objetos de la producción y el arte, sí se pone de manifiesto a la percepción. La impronta de la virtud se extiende al modo de ser, al comportamiento, a los actos e incluso a la imagen, del tal forma que los hombres virtuosos se distinguen, son dignos de reconocimiento y admiración, y sus vidas además de buenas y felices, resultan bellas.

En efecto, la noción de *kalokagathía*, que a veces se traduce por nobleza o incluso por “belleza-y-bondad”,³³ me ofrece un importante fundamento para sostener mi analogía entre la obra y la vida feliz. La *kalokagathía* es la cualidad que se adquiere cuando el desarrollo y el dominio de las virtudes es pleno, tan completo y perfecto como puede serlo para un hombre mortal. El individuo que posee todas las virtudes y logra vivir conforme a ellas aun en los momentos más adversos, conquista el atributo de la belleza porque, de algún modo, la bondad de su carácter se vuelve notable. Esto no significa que la cualidad moral dependa exclusivamente de las manifestaciones externas y la imagen; de aceptar algo así, nos pondríamos del lado del emotivismo, doctrina que concibe a las ideas y los

³³ Cfr. la traducción de la *Ética Eudemia* hecha por Antonio Gómez Robledo y publicada por la Biblioteca Scriptorum de la UNAM.

actos morales como manifestaciones directas de los impulsos, deseos y preferencias más inmediatos, carentes, por tanto, de un sólido fundamento en la razón deliberativa.³⁴

Pero la concepción de Aristóteles avanza en sentido contrario a la postura emotivista; no es que las buenas acciones sean perceptibles y bellas porque brotan de la sensibilidad y los apetitos más inmediatos; sino que la virtud moral, auxiliada por el intelecto, es capaz de un desarrollo tal que puede rebasar la interioridad y ponerse de manifiesto en el modo de ser externo; es pues un movimiento de adentro hacia fuera, un proceso que inicia con la razón deliberativa y alcanza su plenitud en las acciones perceptibles. Varios siglos después de Aristóteles, Marsilio Ficino escribirá que la belleza es la flor de la bondad;³⁵ con ello ahondará en el desarrollo de la hipótesis que ya germinaba en la obra del Estagirita, y aun en diálogos platónicos como el *Banquete* o el *Fedro*, y que permite postular una culminación estética para la vida moral; pues si el mejor de los hombres es el que se hace a sí mismo bueno y bello, entonces la virtud más perfecta es la que se trasluce a través de los actos.

Ahora bien, afirmar que la vida feliz es semejante a la obra y explicar a la primera en virtud de una analogía con la última es algo que Aristóteles puede aceptar. De hecho, es una estrategia didáctica que él mismo adopta en su exposición del tema:

Si, entonces, la función propia del hombre es una actividad del alma según la razón... y si, por otra parte, decimos que esta función es específicamente propia del hombre y del hombre bueno, como el tocar la cítara es propio de un citarista y de un buen citarista, y así en todo añadiéndose a la obra la excelencia que da la virtud (pues es propio de un citarista tocar la cítara y del buen citarista tocarla bien), siendo esto así, decimos que la función del hombre es una cierta vida, y esta es una actividad del alma y unas acciones razonables... (*E.N.* I,7, 1098a6-14).

Así nos hacemos constructores construyendo casas, y citaristas tocando la cítara. De un modo semejante, practicando la justicia nos hacemos justos; practicando la moderación, moderados, y practicando la virilidad, viriles (*E.N.* II,1, 1103a33-1103b1).

³⁴ Para mayores referencias sobre la doctrina del emotivismo, cfr. MacIntyre, *Op.cit*, pp. 11-19.

³⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el amor*, UNAM, México, 1994, Discurso V, Cap. I, p. 74.

Nosotros creemos, pues, que el hombre verdaderamente bueno y prudente soporta dignamente todas las vicisitudes de la fortuna y actúa siempre de la mejor manera posible, en cualquier circunstancia, como un buen general emplea el ejército de que dispone lo más eficazmente posible para la guerra, y un buen zapatero hace el mejor calzado con el cuero que se le da, y de la misma manera todos los otros artífices (*E.N.* I,10, 1100b35-1101a5).

Por otra parte, cuando señala que la belleza es el máximo atributo del actuar virtuoso, Aristóteles nos da una pauta para entender que la mayor aspiración de la virtud es exteriorizarse mediante un modo de ser nuevo y distinto; y es así como la vida buena es perceptible y admirable, al modo en que lo son los productos y las obras, y en especial las creaciones del arte:

Bello y bueno es el hombre a cuya disposición están los bienes que son bellos por sí mismos, y que ejecuta acciones bellas por sí mismas, y son bellas las virtudes y las obras que dimanen de la virtud (*E.E.* VIII,3, 1248b35-37).

Así, si tal es el caso del valor, la muerte y las heridas serán penosas para el valiente y contra su voluntad, pero las soportará porque es hermoso, y es vergonzoso no hacerlo (*E.N.* III,9, 1117b5-10).

Con el matiz del sentido analógico, mi concepción de la vida buena como obra pasa las pruebas de Aristóteles, pero ¿qué tan favorable resulta para mi propia tesis? A fin de que mi analogía sirva para sostener que la moral es el saber que investiga y dirige un proceso creativo, ella debe conservar, por lo menos, los elementos fundamentales del sistema clásico, a saber: la concepción del individuo en un estado de intemperancia y desconocimiento de sus fines; el tránsito por un proceso formativo en el que se desarrollan las virtudes, se domina el razonamiento práctico y se adquieren las experiencias que ayudan a moldear la conducta; y por último, la conquista de un estado en donde la vida y las acciones se realizan conforme a la virtud.

Pues bien, son precisamente dichos componentes los que la vida moral tiene en común con la producción y la creación artística. El proceso de formación y realización lo comparten de hecho, ya que implica las mismas actividades en ambos casos, si bien orientadas hacia diferentes ámbitos. El punto de partida y el resultado los comparten por analogía pues, como ya expliqué, aun cuando en la conquista de la vida buena no haya una distinción fehaciente entre autor y obra, sí es posible decir que antes de la formación moral, el individuo es *como* el bloque de mármol en manos del artista, mientras que al vivir conforme a la virtud, es *semejante* a la escultura.

Considero, por tanto, que ya he brindado un primer grupo de argumentos a favor de una moral que, al entenderse como la guía para un proceso creativo, acogería en su núcleo al fantaseo. Sin embargo, estas primeras armas provienen de una época lejana y que no en poco difiere de la nuestra. Y aunque creo haber reparado en parte los estragos del tiempo y la distancia, quizás todavía deba probar si sus funciones se adaptan a nuestros días, antes de tomarlas para mi defensa. Me dispongo, pues, a ejecutar esta prueba, pero a fin de lograrlo he de acudir al diálogo con otra clase de textos.

* * *

Segundo encuentro

La vida como narración

Las palabras hacen mucho más que ayudarnos a referir los objetos del mundo; en realidad, lo que generan son vínculos que van desde los principios y las formas del entendimiento humano hasta las entidades materiales ajenas a él. Y en la medida en que un nombre logra enlazar a un objeto, lo conduce a existir en el orden de nuestra comprensión. Afirmar que los versos del poeta fundan el ser no fue sólo una exaltación

estética de Heidegger.³⁶ El canto y el relato son discursos creadores en el sentido más literal del término, pues a partir de un mundo fenoménico que parece vivir conforme a sus propias reglas y ser por completo indiferente a nuestras inquietudes, ellos nos devuelven un cosmos pleno de significados.

Por tanto, cuando una palabra pierde al ser al cual vincula, se transforma en una especie de cadáver fonético. Todavía puede adornar las conversaciones y los textos, pero abandona la misión de interpretar, unir y reinsertar a los hombres en una sensibilidad que además de padecer, también comprenden. La filosofía crítica de Alasdair MacIntyre me ha sugerido que el discurso moral de nuestros días corre el riesgo de incluir algunos términos inertes, carentes de vínculos con la realidad discernible. Deber, virtud, fin; ¿consideramos que tales palabras, a más de ser en algún modo comprensibles, tienen vida? Al examinar con detenimiento lo que somos, ¿encontramos a la virtud como una de nuestras potencias más íntimas? ¿Guardamos la imagen de alguna vivencia propia o familiar en donde la ejecución del deber se manifieste? Y en una sociedad y un momento histórico donde la independencia, el individualismo y la libre autodeterminación son las metas más altas, ¿cómo hablaremos de un fin humano y hasta cierto punto común a toda la especie?

Resulta claro, entonces, que si una concepción de la moral busca rescatar las nociones mencionadas —esto es, virtud, deberes y fines— no ha de conformarse con repetir los discursos filosóficos en donde fueron cruciales; ello resultaría equivalente a coleccionar antigüedades que a la fecha ya sólo pueden contemplarse, pues ningún uso cabe hacer de ellas. Mas no es sólo para contemplar que dialogamos con el pasado; es cierto, el objetivo primordial es conocerlo pero después, en los casos más afortunados, quizás tengamos la oportunidad de hallar en él las claves que a nosotros nos faltan para

³⁶ Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pp. 112-119. Cfr. También “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Op.cit.*, pp. 125-148.

resolver las problemáticas actuales. Ahora bien, incluso si alcanzáramos la mayor de las victorias y encontráramos un atisbo de solución en el pensamiento y la cultura de otras épocas, no podremos importarlos sin más a nuestros días. Antes, habremos de generar las condiciones para que un pensamiento y una cultura similares a los que nos dieron respuesta, surjan en el tiempo histórico y la sociedad vigentes. Sólo así será posible que la concepción moral, derivada de tal reconstrucción ideológica y práctica, desarrolle un discurso propio, capaz de interpretar y vincular a la realidad presente.

En *After Virtue*, MacIntyre asume una empresa semejante a ésta. Su objetivo es que la virtud, el deber y los fines de la existencia dejen de ser palabras inertes y vuelvan a ser componentes activos de la vida moral. Para ello, propone una revaloración del pensamiento aristotélico y, en general, de la concepción griega del bien vivir; pues en el marco de tales filosofías –afirma– la moral no sólo se explicaba, sino que se vivía conforme a las virtudes y las acciones que cada individuo debía realizar para conquistar su fin.

Dado que una premisa fundamental de mi tesis –la concepción analógica de la vida buena como obra– descansa en los principios de la moral aristotélica, decidí acudir a la citada obra, pues ya contaba con ciertas referencias del proyecto de MacIntyre y entendía que algunos de nuestros propósitos coincidían. El diálogo con *After Virtue* me ayudó a rescatar los elementos esenciales del pensamiento moral de Aristóteles y a seguir la trayectoria de los mismos a través de la filosofía medieval; pero, ante todo, me transmitió la preocupación por construir una moral que no sólo sea clara y útil para el ser humano que vive y piensa, sino especialmente para los hombres que viven y piensan en el presente. Por ello, la parte del encuentro que aquí deseo referir es aquella donde se dieron las preguntas y respuestas que me ayudarán a complementar mi concepción de la

moral, para que sin perder sus raíces aristotélicas, resulte asimilable para el pensamiento moderno.

Estas son las cuestiones que abordé junto con el texto de MacIntyre...

¿Por qué volver hacia el esquema teleológico del aristotelismo?

Tras revisar los textos de Aristóteles, concluí que un esquema moral como el suyo podría ofrecer lugar al desarrollo y la existencia de una moral fantástica; es decir, de un saber con fundamentos racionales y miras prácticas, que implique a la fantasía como medio para vincular los principios del entendimiento con la contingencia de la vida, y a la vez como laboratorio para generar los modelos de acción y comportamiento que ayudan a los hombres a ser y hacerse mejores. La moral aristotélica proporciona los elementos que hacen falta para sostener dicho proyecto: Una idea del hombre como ser inacabado, pero con las potencias necesarias para completarse; una sabiduría práctica que se basa en la razón para comprender a la experiencia y que sirve de guía para la realización del fin humano; y por último, una meta, la vida buena y feliz, que al ser el resultado de un proceso activo dirigido por la razón, es equiparable a una obra o a una creación artística.

También demostré que semejante concepción de la moral brinda una alternativa considerable para superar ciertos problemas a los que conducen doctrinas como la kantiana, pues además de satisfacer las demandas de un pensamiento racional, admite la investigación empírica y con ello evita que la filosofía se disocie de conocimientos valiosos en torno a las cualidades, los deberes y los anhelos del ser humano. Así, pues, el interés por recuperar el pensamiento de Aristóteles en aras de mi proyecto, se cifra en las dos posibilidades que brinda; en primer lugar la de superar las insuficiencias prácticas de las concepciones racionalistas y en segundo, la de comprender a la vida virtuosa como el fin de un proceso creativo, en el cual interviene la fantasía.

Tales son mis razones pero, ¿cuáles son las que plantea MacIntyre? Después de todo, él también propone una restauración del aristotelismo, para conferir un nuevo sentido al discurso moral. Sin embargo, antes de solicitar que resuelva esta cuestión, debería preguntar al filósofo el por qué de su empresa. ¿Por qué considera que ciertos elementos del discurso moral se hallan fuera de contexto?

Una prueba contundente de ello –sugiere MacIntyre– es “el tratamiento no-histórico que los filósofos contemporáneos han dado a la filosofía moral, así en la escritura como en la enseñanza”.³⁷ Y cuando un discurso abandona su entorno histórico, pierde muchas de las realidades a las cuales vinculaba, e incluso si no las pierde, al menos refiere a fenómenos diferentes y es preciso registrar el cambio. Así, lo que se tenía por el fin propio de la vida humana en la Grecia Clásica, podría diferir –al menos en los rasgos más evidentes– de los objetivos que actualmente se proponen nuestras prácticas.

Ahora bien, al privar a la moral de todo vínculo con la contingencia y, por tanto, de un contexto histórico y sociológico, algunas filosofías ilustradas y modernas eliminaron los matices fácticos que complementan la definición de la vida buena. Exiliaron del campo de la reflexión filosófica³⁸ todo lo que un individuo y una comunidad intuyen, proyectan y desean sobre sí mismos. Y en una cultura que poco a poco niega la importancia de imaginar su mejoría, y donde la filosofía sólo puede garantizar la corrección lógica de premisas y argumentos de contenidos morales, ¿para qué servirán la buena voluntad o el

³⁷ Alasdair MacIntyre, *Op.cit.*, p. 11. Consulté la obra en el original inglés, son más las traducciones que aquí presento.

³⁸ Me parece importante reiterar que tal exilio sólo se llevó a cabo en los dominios de la filosofía y que la reflexión sobre cuestiones históricas, sociales, antropológicas o artísticas no quedó fuera del ámbito cultural, sino que pasó al campo de estudio de otras ciencias, de las que también suelen ocuparse los filósofos. Tal y como lo destaca MacIntyre, “incluso Kant, quien parece restringir al agente moral al reino interno de lo nouménico, sugiere otra cosa en sus escritos sobre derecho, historia y política” (*Ibid.*, p. 23). Mi preocupación, sin embargo, es que la filosofía y particularmente la moral, dejen de involucrarse directamente con tales disciplinas, y así declaren su separación de la experiencia, el cambio, la particularidad y la fortuna pues, a fin de cuentas, ellos son elementos esenciales de la vida humana y ninguna reflexión que los ignore o los coloque entre paréntesis podrá, realmente, ayudar al hombre.

deber? En otras palabras, ¿por qué desearé la universalidad para las máximas que rigen mis acciones y por qué habré de cultivar la voluntad, ese impulso que me mueve a realizar obras, si a fin de cuentas los actos no son importantes o descienden a un plano secundario a la luz de la moral? Frente a estas interrogantes, MacIntyre concluye que dentro de una filosofía que no pregunte por los actos, las obras, y los fines de la existencia humana, la moral resulta incomprensible y absurda.³⁹ Es como trazar una ruta de viaje para un lugar en donde no existen caminos, ni medios de transporte y ni siquiera destinos.

En efecto, parece raro proponer al hombre un *deber ser*, sin brindarle al menos la sugerencia de que *puede ser* de otro modo. Y la razón no logrará insinuarle tal idea, no si se aparta de la experiencia que le descubre un mundo cambiante y finito, y tampoco si se aleja de la fantasía que le muestra las formas de retar y vencer a la fortuna. En consecuencia, concluye MacIntyre, el proyecto ilustrado de reducir la moral a sus fundamentos racionales fracasa, porque comporta un contrasentido: Quiere purificar a la buena voluntad, salvarla de la fortuna y los cambios que involucra la experiencia; pero al mismo tiempo, pretende conservarla como un motor de cambio para el hombre, pues ¿qué otra cosa es la supresión racional de las inclinaciones, si no una suerte de transformación? Como apreciarás, lector, aquí resuena un eco del esquema clásico; aún queda una leve conciencia del hombre como un ser que debe formarse, pero se ha perdido la reflexión en torno a los motivos y elementos que le permitirían hacerlo.

Admito entonces, junto con MacIntyre, que si al hombre se le niega la posibilidad de cambiar y hacerse distinto —y así se procede cuando se limita o menosprecia el ejercicio de la fantasía— no cabe hablar de virtudes, imperativos y deberes. Corresponde ahora replantear la pregunta inicial, ¿por qué Aristóteles? Porque su concepción

³⁹ MacIntyre, *Op.cit.*, p. 52 y ss.

teleológica, formativa y activa de la moral, proporciona los elementos necesarios para que la búsqueda del bien, la educación de las pasiones, y la ejecución de acciones conforme al deber tengan sentido. MacIntyre lo afirma con estas palabras:

Dentro de dicho esquema teleológico hay un contraste fundamental entre el hombre-tal-y-como-es y el hombre-tal-y-como-podría-ser-si-realizara-su-naturaleza-esencial. La ética es la ciencia que hace al hombre comprender cómo hacer la transición del primer estado al último. La ética, entonces, desde este punto de vista, supone una consideración de la potencialidad y el acto, una consideración de la esencia del hombre como animal racional y, sobre todo, una consideración del fin humano.

[...]

Tenemos, pues, un esquema en donde la naturaleza-humana-tal-y-como-es (la naturaleza humana en su estado no educado) es en principio discrepante y discordante de los preceptos de la ética y necesita ser transformada, por las enseñanzas de la razón práctica y la experiencia, en la naturaleza-humana-tal-y-como-podría-ser-si-realizara-su-*telos*. Cada uno de los tres elementos del esquema —la concepción de la naturaleza humana no educada, la concepción de los preceptos de la ética racional y la concepción de la naturaleza-humana-tal-y-como-podría-ser-si-realizara-su-*telos*— tiene que referirse a los otros dos para que su estatus y su función sean inteligibles.⁴⁰

Quise mantener todas las reiteraciones del esquema teleológico en la respuesta de MacIntyre, para destacar que sus elementos son los mismos involucrados en mi tesis. El hombre ignorante de sí mismo, potencial, no educado; el proceso reflexivo, activo y poético de la formación moral; y el hombre bueno y feliz, cuya vida resulta bella y admirable. Tales componentes, que me permiten concebir a la moral como la guía de un proceso creativo, son para MacIntyre los únicos que hacen posible cualquier concepción de la moral. De ahí la necesidad de volver al aristotelismo y especialmente a su teleología, pues si se omite todo sentido de finalidad para las acciones humanas, el apego a la norma moral resulta inútil y extraño:

Como el objetivo principal de la ética —en tanto disciplina teórica y práctica— es ayudar al hombre a transitar de su estado presente a su auténtico fin, la eliminación de toda noción de esencia de la naturaleza humana, y con ella el abandono de toda noción de *telos*, deja tras de sí un esquema moral compuesto por dos elementos cuya relación se vuelve muy confusa. Por una parte se tiene un

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

cierto contenido para la moralidad: una serie de imperativos privados de su contexto teleológico. Por otra, se tiene una cierta visión de la naturaleza-humana-tal-y-como-es.

Empero, continua MacIntyre, no existe nada que vincule a las dos instancias restantes. Al prescindir de los fines, la naturaleza-humana-tal-y-como-es carece de propósito, no tiene hacia donde avanzar y, en consecuencia, no necesita de guías. E incluso si la única tarea de la moral fuese la de brindar los principios *a priori* para definir una deliberación moral correcta, dicha labor perdería gran parte de su importancia y ofrecería resultados obvios, si se dejara de plantear un fin y una posibilidad de transformación para el actuar humano. Pues si el hombre no puede más que ser “tal-y-como-es”, entonces, o actúa siempre conforme a máximas, o no lo hace y no lo hará nunca; y, sin importar cuál fuera el caso, el trabajo de la filosofía moral sería poner de manifiesto cualquiera de estas dos realidades evidentes.

Se puede pensar que ésta explicación no es poca cosa y que, de hecho, es lo más que se puede afirmar sin riesgo de fallar. No obstante, aun las filosofías de racionalismo más extremo, concuerdan en que la moral supone una cierta formación y, con ello, una mínima transformación en el individuo. El hombre que se da sin más a las inclinaciones no es igual a quien procura tratar a los otros como fines, antes que como medios. Así, pues, todo intento por formular una norma de conducta, una forma de vida o un código de acción implica cierta visión teleológica y poética de la existencia. Teleológica porque se fija el objetivo de alcanzar una condición o estado que aún no es actual; poética, porque se quiere generar esa nueva e inexistente condición (o ese nuevo e inexistente estado) a partir de la situación presente y con el apoyo de la capacidad proyectiva de la fantasía. Se busca formar al hombre bueno a partir del no educado; al individuo prudente y racional a partir del incontinente; y sin importar cómo se describa el proyecto, éste implica un

tránsito y un proceso de creación. Asumiendo lo anterior, sólo falta reconocer abiertamente que para concebir la transformación del ser humano en agente moral, la razón debe asociarse con la facultad que genera nuevas posibilidades a partir de la experiencia, y así volverse una razón fantástica.

Debo aquí abrir un breve paréntesis y explicar a qué me refiero con esta última expresión. Por medio del binomio razón fantástica, describo a la unión entre razón y fantasía con el fin de realizar un trabajo conjunto, mismo que se pone de manifiesto en todas las actividades intelectuales con carácter proyectivo, transformador y creativo. Durante tales procesos, la razón acompaña y orienta el fantaseo, y así concibe lo que Borges tuvo a bien llamar “sueños dirigidos”, es decir, fantasmas que no fluyen sin control y a niveles inconscientes, sino que se adhieren a un orden lógico y racional. Por tal motivo también cabe designar a las mencionadas actividades como ejercicios racionales de la fantasía. En cualquier caso, lo que se quiere nombrar son los procesos intelectuales en los que las fantasías escuchan la voz de la razón y en los que la razón, a su vez, puede acompañar y dirigir al fantaseo, para distinguirlos así de aquellos estados en donde las fantasías se apartan del orden racional e incluso intentan sublevarse a él.

Ahora bien, antes de afirmar que todo intento por concebir una moral implica postular una teleología y que, por tanto, el pensamiento de Aristóteles puede plantearse sin mayor problema en nuestro tiempo, conviene admitir algo. Al emprender un rescate de la moral aristotélica, y especialmente al hacerlo con los compromisos históricos, sociales y culturales que se propone MacIntyre —y que yo también acepto— es inevitable dejar de preguntar si el esquema teleológico se halla tan estrechamente ligado a una determinada época, que resulta totalmente incompatible con la nuestra.

Para comenzar a resolver esta cuestión es importante señalar que la concepción aristotélica de la moral se retoma en momentos históricos posteriores a la Época Clásica.

“El esquema [teleológico] –nos recuerda MacIntyre— se complica y amplía, pero no se altera esencialmente, cuando se inserta en un marco de creencias teísticas, ya sea en el Cristianismo, como en el caso de Tomás de Aquino, en el Judaísmo con Maimónides o en el Islamismo de Ibn Roschd”.⁴¹ Tenemos, pues, que buena parte de la filosofía medieval consigue adaptar a su contexto histórico los tres elementos fundamentales de la moral aristotélica. Pero, ¿lo hace porque descubre la pertinencia racional y práctica del sistema de Aristóteles, o porque una sociedad como la medieval se aviene a la perfección con una concepción teleológica de la existencia?

Sin rechazar por entero la primera causa, es preciso aceptar la enorme fuerza de la última. Tanto la *polis* griega como la sociedad medieval son organizaciones con estratos y roles, en donde cada uno de los individuos y grupos desempeñan las funciones que les corresponden. Estos rasgos, que ambas épocas comparten, las vuelven proclives a desarrollar ideas como misión, obra o fin propio del hombre, pues el hecho manifiesto en la experiencia es que cada persona tiene una misión, una obra o un fin que realizar. Si bien recuerdas, lector, ésta es una de las primeras evidencias empíricas de las que parte Aristóteles para postular que la existencia humana debe perseguir un fin: “¿Acaso existen funciones y actividades propias del carpintero, del zapatero, pero ninguna del hombre...?”.⁴² Quizás sólo sea en parte, pero son el entorno social y el contexto histórico quienes sugieren al filósofo la posibilidad de hablar de obras, funciones y fines.

En vista de lo anterior, puedo formular una primera conclusión respecto a la movilidad histórica y social del esquema teleológico; éste se incorpora en las sociedades y épocas que conciben al ser humano como dueño de un objetivo propio. MacIntyre lo expresa en estos términos:

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴² *E.N.* I,7, 1097b28-30.

La tradición aristotélica –ya sea en su versión griega o medieval—involucra por lo menos un concepto central, el concepto del *hombre*, comprendido como poseedor de una naturaleza esencial y de una función o un propósito esenciales.⁴³

Una vez definido el tipo de contexto que favorecería el desarrollo de una moral teleológica, el siguiente paso es buscar las diferencias entre éste y el nuestro. Lo anterior podría ser equivalente a registrar los elementos de la herencia griega y medieval que aún se conservan en nuestros días, junto con aquellos correspondientes a las épocas posteriores, además de otras particularidades regionales y culturales. Mas como tal estudio excedería los límites de mi proyecto en su situación actual, me limitaré a subrayar, con ayuda de MacIntyre,⁴⁴ el punto donde radica la distinción más significativa entre los momentos históricos que aceptaron el aristotelismo, y el nuestro: El grado de identificación y unión entre los hombres y sus funciones.

Para un individuo de la tradición griega o medieval, el ser agricultor, citarista, general o filósofo estaba muy cerca de constituir una definición de sí. Había un compromiso estrecho con las actividades orientadas a desempeñar la función social correspondiente. Más aún, existía la conciencia de que la relación entre un individuo y su función se daba casi por naturaleza, pues lo que un hombre habría de realizar en la vida era determinado por factores como el nacimiento, el estrato social y las capacidades intelectuales y físicas. Ahora bien, todo lo anterior permitía inferir que, así como cada hombre particular se hallaba comprometido con la tarea social que por su origen y situación le correspondía, la especie entera –o al menos la mayoría de sus miembros— estaba comprometida con una misión propia.

⁴³ MacIntyre, *Op.cit.*, p. 58.

⁴⁴ La explicación que sigue se apoya en las conclusiones del capítulo 5 de *After Virtue*, pp. 58, 59 y ss.

Varios siglos después, la Revolución Francesa plantó la cimiento de la igualdad, las garantías individuales y la supresión de los roles sociales. Así comenzó una trayectoria de distanciamiento entre los individuos y sus funciones, hasta llegar a nuestra época, donde un hombre puede asumir diversos roles y desempeñar tareas distintas, sin sentirse íntimamente vinculado con ninguna de ellas. No pensamos que alguien deba ser comerciante o ejecutivo porque así lo demandan su naturaleza y su condición social; para nosotros tal idea es un atentado contra la libertad y los derechos humanos. En el mejor de los casos, esperamos que si un hombre se vuelve músico, economista o artesano, ello sea porque así lo ha elegido, más no porque tal fuese su destino.

Aceptando que, a fin de proponer una concepción moral, el filósofo debe atender a la experiencia y, por ende, a su contexto social e histórico, advierto que la única forma de insertar una visión teleológica en una sociedad como la nuestra, es aceptando que los fines no se dan ni se descubren por naturaleza, sino que libremente se eligen. Sin embargo, antes de pronunciar mi última determinación al respecto, quiero atender a la solución que brinda el texto. Para ello habré de interrogarle una vez más...

¿Cómo se puede hablar de fines en nuestro tiempo?

En su examen de la sociedad contemporánea,⁴⁵ MacIntyre detecta un grupo de elementos constitutivos de la misma, que ponen de manifiesto una cierta concepción teleológica, si no de la naturaleza humana en general, por lo menos de la vida de una determinada sociedad. Se refiere a las prácticas, las tradiciones y las narraciones.

Las prácticas, según MacIntyre, se definen como las actividades organizadas y determinadas por una tradición, y orientadas a la consecución de un bien interno, es decir,

⁴⁵ Vale la pena recordar que los trabajos filosóficos de MacIntyre en torno a la moral se desarrollaron entre las décadas de 1970 y 1980.

de un bien propio de la práctica en cuestión.⁴⁶ Daré un ejemplo. El fútbol es un deporte que se caracteriza por la ejecución de ciertas acciones, determinadas por un grupo de reglas específicas. Tales reglas, en su estado actual, derivan de una tradición que data desde los inicios del juego hasta nuestros días, pasando por los momentos históricos en los que determinados factores circunstanciales, como la economía, la evolución tecnológica o los movimientos sociales, propiciaron diversos cambios o revaloraciones, tanto en la forma de jugar como en las reglas del juego. Por último, si algunas personas están de acuerdo con realizar las acciones y sujetarse a las reglas que conlleva la práctica del fútbol, es porque descubren un bien implícito en todo ello, sea éste la buena salud corporal, el triunfo en competencias o el reconocimiento mundial; también podríamos decir que el bien mayor es hacerse buen futbolista, mismo que tendría los beneficios adyacentes de la salud, el triunfo y la fama.

Nuestra sociedad comprende gran variedad y número de prácticas similares; las hay tan complejas como aquéllas que sustentan a la ingeniería genética, y tan sencillas como la de jugar a los superhéroes. En cualquiera de estos casos, las personas adquieren conocimientos, atienden a historias y tradiciones, instituyen y aceptan reglas, desarrollan habilidades y, finalmente, actúan conforme a todo lo aprendido, porque persiguen un fin específico. En virtud de lo anterior, cabe afirmar que los tres elementos del esquema teleológico, en su forma básica, están presentes en las prácticas contemporáneas.

Sin embargo, el hecho de que nuestras prácticas tengan objetivos inherentes, mismos que se trazan a partir de la historia y la tradición, no implica directamente que la generalidad de la vida humana también tenga un fin propio. Todavía podemos replantear la pregunta de Aristóteles: ¿Acaso hay un fin propio del fútbol, de la ingeniería genética y

⁴⁶ Cfr. MacIntyre, *Op.cit.*, pp. 185, 187 y ss.

del juego de los superhéroes, pero no de la existencia? Y yo añadiría otra cuestión: ¿Acaso los deportes, las ciencias y los juegos son prácticas y fines que abrazamos para colmar una vida carente de objetivos y bienes más altos?

En una sociedad orientada conforme a un pensamiento secular e individualista, la tendencia más inmediata sería la de responder afirmativamente a mi pregunta y, por ende, a la pregunta por el fin propio de la existencia. Nacemos libres y con la capacidad de autodeterminarnos, pero sin ninguna dirección particular hacia un fin concreto, como la vida buena y feliz, o el conocimiento de la divinidad. Quizás, como dijera Sartre, nuestra única determinación inherente sea la libertad y en virtud de la misma dotamos de contenido a las ideas de bien, función y finalidad. Pero ya no es necesario, y tal vez ni siquiera posible, ir en busca de un fin común y propio en tanto humanidad.⁴⁷

Te recuerdo ahora, lector, que mi principal objetivo al dialogar con la filosofía de MacIntyre era encontrar algún argumento que me permitiera reinsertar el esquema teleológico en el pensamiento moral de nuestros días y así dar sentido a las ideas de bien, virtud y acción conforme al deber. El concepto de práctica ofrece una solución a mi búsqueda, pues dado que gran parte de nuestras acciones se realizan al interior de alguna práctica, que ésta se define por una serie de actividades y reglas orientadas a la consecución de un bien particular, y que para lograr dicha meta es preciso aprender, reunir experiencias y desarrollar las habilidades requeridas por la práctica –que así es

⁴⁷ Esta es la posición que mantiene Rüdiger Bender en su artículo “The Aesthetics of Ethical Reflection and the Ethical Significance of Aesthetic Experience”, [en línea], *GOEDOC. Document Server of Goettingen University (SUB Goettingen)*, 1998, EESE 1, <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/bender/1_98.html>. [Consulta 26 septiembre 2006]. Sin embargo, y como enseguida demostraré, la tradición, el contexto social y el marco histórico, suponen una orientación y un punto de partida para la determinación y elección de los fines individuales. En este sentido, no hay elección totalmente indeterminada, ni fin absolutamente individual. Aun quien deseara renunciar a toda la historia que le precede y a las influencias de su sociedad, debería primero reconocer ambas cosas y emprender su acción crítica y opositora con base en los modelos que objeta y rechaza.

como se definirían las virtudes en este nuevo contexto—; luego, seguimos actuando conforme a fines, aun cuando éstos sean variables, contingentes, finitos y relativos a las prácticas. Los tres elementos del esquema sobreviven: El hombre no educado, el proceso formativo, y el hombre tal y como debería ser si alcanzara el fin de la práctica que ha elegido. ¿Debo, entonces, pensar que ya logré mi propósito y que la pérdida de los fines comunes carece de gran importancia?

Confío en que no se me permita olvidar otra de las razones por las que acudí a la obra de MacIntyre. En efecto, hallar una solución para el problema del solipsismo. Y estaría muy lejos de lograr tal cosa si renunciase a todo esfuerzo por rescatar los fines comunes, o al menos, los comunitarios. Pero hay dos elementos de la práctica que aún no he valorado con toda justicia, y tendría que analizarlos con mayor cuidado antes de concluir que nuestras vidas realmente son como lienzos en blanco y que carecemos de formas paradigmáticas para trazar nuestra única e individual obra.

¿Qué papel desempeñan las narraciones dentro de las prácticas?

Es así como debo interrogar al texto para completar mi análisis. Pues, a grandes rasgos, ya esboqué la función de las tradiciones tal y como la entiende MacIntyre. Ellas fundan las prácticas, las proveen de reglas y contenidos y les confieren la movilidad que necesitan para evolucionar y sobrevivir. Pero, ¿qué hacen y para qué se necesitan las narraciones?

En primer lugar, ellas comunican las tradiciones. La narración, por tanto, es todo discurso que dé a conocer los orígenes, el desenvolvimiento y el sentido de una práctica. No importa si son relatos orales o escritos, o si son mitos, ficciones, crónicas, análisis o reglamentos; incluso cabría mencionar a obras distintas de las escritas, como las expresiones gráficas, arquitectónicas o escultóricas; lo esencial de la narración es que

ofrezca una visión completa y holística de la historia de una práctica, o bien de alguno de sus momentos históricos.

Esto revela una segunda función de las narraciones. Ellas confieren unidad y sentido a la serie de acontecimientos e ideas que integran una tradición. El discurso narrativo habla con claridad de un comienzo, un desarrollo y un desenlace, con lo cual pone de manifiesto los elementos esenciales de una teleología y permite comprender que la práctica tiene un fundamento y persigue un objetivo.

Pero al unificar y dar sentido a la tradición, las narraciones hacen mucho más que aclarar las bases y los fines de una práctica, también refieren o hacen alusión a los acontecimientos e ideas que incidieron en su desarrollo. De esta forma, las narraciones relativas a las prácticas implican o vinculan a otro género de discursos, aquéllos que transmiten el pensamiento, las creencias, la historia y los modos de ser de una sociedad. Y la existencia de redes narrativas como la que arriba esboqué, sugiere que más allá de los discursos particulares de las prácticas, están las tramas comunes que los unen y les dan un sentido global, por lo menos en el ámbito de una sociedad, una cultura y un momento histórico determinados.

Esto último también implica que realmente no cabe hablar de *una* red narrativa, sino, a lo sumo, de una red para cada cultura y, a su vez, para cada uno de sus momentos históricos. Así, tenemos que la historia general de la humanidad está integrada por una diversidad de redes narrativas y ello conduce, de nuevo, a cuestionar la univocidad del fin existencial. No obstante, y como probaré a continuación, la existencia de múltiples redes narrativas no acaba con la necesidad de postular fines para el vivir, ni contradice al hecho de que, por ser herederos de una tradición y miembros de una sociedad proclive a ciertas prácticas, estamos más unidos a una red narrativa que a otras,

compartimos ciertos objetivos con los habitantes de nuestro contexto y somos influenciados por esa historia común, al momento de trazar nuestros fines individuales.

Los trabajos científicos, las artes, los deportes, las actividades comerciales y la vida cotidiana, constituyen los capítulos de historias mucho más complejas y amplias. Quizás tratemos de comprenderlos aisladamente y entonces concluiremos que los fines son variables y relativos. Pero si luego de contemplar lo particular e inmediato, llevamos la reflexión hacia los momentos más generales de nuestra historia como sociedad, entenderemos que las prácticas y tradiciones constituyen nodos de una red narrativa que a su vez puede vincularse con redes más amplias. Y entonces alcanzaremos al menos la intuición de que todas nuestras actividades, aparentemente inconexas, se insertan en una trama, la cual comenzó a tejerse desde los inicios de nuestra civilización y comprende la formación, los avatares y la decadencia de diversas sociedades hasta llegar a la presente. Y tras esta elucidación, también llegaremos a percibir que los fines actuales no se trazaron a partir de la nada, sino a la luz de las historias que los preceden, los determinan en cierta medida, y les dan una proyección hacia el futuro, es decir, una teleología. Pues...

No hay presente que no esté informado por alguna imagen de un futuro y, específicamente, por una imagen del futuro que se presenta en la forma de un *telos* —o de una variedad de fines y objetivos— hacia los cuales nos estamos moviendo, o bien, cuya conquista no estamos logrando en el presente.⁴⁸

Lo anterior no implica que la tradición sea incuestionable. Luego de comprender la historia y el desarrollo del sistema social al que pertenece, la reacción de un individuo podría ser el firme rechazo. En tal caso, el fin de su existencia ya no será el que su tradición le sugiere. Pero es preciso reconocer que si ese hombre logra postular una nueva finalidad y crear un modelo alternativo de sociedad, o al menos una nueva forma de

⁴⁸ MacIntyre, *Op.cit.*, p. 215.

vida para sí mismo, lo hará con los elementos que su entorno actual le permita obtener y descubrir. Esto significa que, si bien nuestra imagen del futuro puede ser confusa, no carece de antecedentes que la iluminen. Hay, pues, una relación dialéctica entre el cambio y la necesidad de una teleología. Las sociedades y las vidas individuales requieren transformarse, pero al hacerlo, deben fijar un nuevo rumbo antes de seguir su curso.

Como los personajes de una ficción narrativa—sugiere MacIntyre— ignoramos lo que sucederá después; pero, aun así, nuestras vidas tienen una cierta forma de proyectarse hacia nuestro futuro. Por tanto, las narraciones que vivimos poseen ambas cosas: un carácter impredecible y uno parcialmente teleológico.⁴⁹

Por tanto, es preciso reconocer que a la pérdida de un fin único e idéntico para todos los miembros de la raza humana —llámese felicidad, bien, Dios o conocimiento— no sigue la creación de fines puramente individuales y relativos, sino de fines contextualizados, influidos por la tradición y anclados en una o varias redes narrativas. No hay universalidad absoluta, pero tampoco absoluta particularidad. Al individuo moderno que libremente plantea sus objetivos, convendría recordarle que, aun cuando tiene la posibilidad de autodeterminarse hasta cierto punto —valiosa conquista lograda tras siglos de revoluciones sociales y filosóficas—, los objetos de su elección, los medios para lograr su objetivo e incluso la formación, los conocimientos y las experiencias que le permiten ejercitar sus capacidades deliberativas, existen en función de una determinada red narrativa, en la cual se insertan las historias de la comunidad, la sociedad, el país y la civilización a los que pertenece.

Así que antes de alabar en exceso la libre autodeterminación, sería preciso admitir y valorar otra capacidad esencial del ser humano, la de componer una historia propia, pero con base en los elementos que le brinda su tradición narrativa. El reconocimiento

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 215-216.

pleno de la facultad interpretativa y creativa, que los individuos de todas las épocas han ejercitado para comprender e integrarse a las redes narrativas que les dan sustento, nos revelará por fin el *érgon* propio de nuestra naturaleza, la función que trasciende los límites del tiempo, el espacio y la particularidad, y define lo que por esencia debemos ser. Ante todo, el hombre es un “animal que cuenta historias”.⁵⁰ Mas no se trata del creador solitario, que plasma sobre una hoja en blanco sus fantasías sin precedentes. Cada quien compone un episodio para el libro de la humanidad, del cual todos somos, a la vez, aprendices y autores.

Ésta no es una conclusión precipitada. Se sigue correctamente de todo lo que ya se aceptó hasta este punto. Pues el hecho de que la tradición, el pasado histórico, las creencias y todos los elementos que constituyen a una sociedad, se pongan de manifiesto a través de narraciones, no es un fenómeno gratuito. No es que la vida sea explicable a través de otras fórmulas, como las ecuaciones matemáticas, y que la mayoría de nosotros, por comodidad o buen gusto, prefiera las formas narrativas. Lo que MacIntyre afirma, es que si la vida humana se comprende y explica mediante narraciones, es porque ella misma se desenvuelve como narración; implica comienzos, desarrollos, complicaciones y desenlaces; y todo ello porque la vida es un conjunto de acciones, cambios y apariencias, pero también es susceptible de dirección y orden. Las percepciones sensoriales captan la contingencia; el pensamiento racional advierte la necesidad de un rigor lógico; pero la narración, obra la razón que se ha vuelto fantástica, da cuenta del cambio sucesivo, coherente y ordenado, que se pone de manifiesto en el curso de la vida humana. “No es sólo que los poemas y las sagas relaten lo que sucede a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 216.

hombres y mujeres, sino que a través de sus formas narrativas, los poemas y las sagas capturan la forma que ya estaba presente en las vidas que ellos relatan”.⁵¹

A más de plasmar con la mayor fidelidad posible la forma que asume el curso de la vida humana, la narración consume el enlace de las facultades cognoscitivas y volitivas más elementales del hombre. Sensibilidad, deseo, fantasía y razón colaboran para trazar el modelo de la vida humana, tal y como ésta sería si tuviese un fin. Ahora bien, ¿mi última expresión no sugiere acaso que al tratar de actuar conforme a un marco teleológico, vivimos dentro de una fantasía; pues, como expresó Giordano Bruno,⁵² postulamos un fin ahí donde quizás no lo hay?

En efecto, tal vez al hablar de felicidad y virtud no estemos más que refiriendo a entidades fantásticas, que adquieren lógica y plausibilidad cuando la razón las ilumina. Pero, si así procedemos, es porque sólo de tal forma damos sentido al hecho de ser entidades dotadas de razón y fantasía, capaces de aprehender, ordenar y recrear, tanto al mundo como a nosotros mismos. Y sólo así realizamos nuestro *érgon*, el ser creadores y narradores de historias. Si el fin hacia el cual orientamos nuestra función vital por excelencia es un producto de la razón fantástica, inspirado a su vez por otras creaciones, integrantes de la tradición, eso es ya una primera señal –mas no la única— de que avanzamos por buen camino. La incertidumbre respecto a la existencia concreta de los fines resulta ineludible, pero en ello radica el hecho de que la fidelidad a los propios objetivos y la reafirmación en el ejercicio de la virtud sea, tal como advierte Bruno, una empresa heroica.

Surge, pues, un nuevo argumento para confirmar el interés moral por el estudio y el ejercicio de la fantasía. Esta facultad no sólo es un apoyo para la deliberación en los

⁵¹ *Ibid.*, p. 124.

⁵² Cfr., Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, Tecnos, Madrid, 1987, Primera parte, Diálogo tercero, p. 66.

momentos en que se requieren soluciones variadas a un dilema; es, de hecho, el factor propio de la condición humana que permite hablar de un “deber ser”. En su acepción creativa, la fantasía es la facultad que reorganiza las impresiones de los sentidos para generar representaciones alternativas a nuestra imagen sensible del mundo. Al combinarse con el orden y coherencia que otorga la razón, la fantasía orienta dicho ejercicio a la proyección de lo que *podría* o *debería* ser, conforme a nuestros deseos, aspiraciones u objetivos. Es, por ende, una razón fantástica quien postula el fin de la vida virtuosa, un modo de ser donde las pasiones han sido educadas, de tal forma que no nublan el pensamiento ni entorpecen el actuar, y donde todas las facultades humanas contribuyen al perfeccionamiento del individuo. ¿Cómo se concibe la posibilidad de tal estado? Evidentemente, a partir de la existencia presente, que ante un examen de la razón manifiesta ciertas necesidades y carencias; pero también a partir de una proyección fantástica, dirigida racionalmente; siendo la fantasía quien propone los distintos modos de vida que un hombre podría llevar y la razón quien compara esas alternativas fantásticas con una cierta noción de bien —establecida racional, filosófica e históricamente— y determina cuál de aquéllas se ajusta mejor a ésta última. Y no es que dicha interacción entre razón y fantasía, en aras de la deliberación, se dé como un proceso lineal: primero la fantasía proyecta y luego la razón compara y elige; se trata, más bien, de una colaboración auténtica, pues cualquier fantasía que revele un mínimo de orden y coherencia —sea por su apego a la realidad o por la organización de los acontecimientos proyectados— se ejercita en forma racional.

Escribí al inicio del presente libro, que la vida buena debería ser algún tipo de obra, resultado de un proceso creativo. Ahora puedo agregar que tal proceso es conducido por una razón fantástica. Y más aún, puedo especificar de qué clase de obra estamos hablando. Si el devenir de la existencia humana se da en forma de narración,

entonces, la vida buena es semejante a una obra narrativa. Completo, pues, mi analogía de la *eúdaimonía* como obra, y afirmo que la vida buena y feliz es la narración que un hombre puede componer, con base en los elementos que la historia, la sociedad, la tradición y el autoconocimiento le brindan, y con miras al fin que a partir de tales elementos se propone. Así, el hombre bueno y feliz asemeja su arte al del escritor, que no sólo trabaja con imágenes del mundo, sino con personajes, acciones y series de acontecimientos, mismos que inserta en una trama para dar orden y sentido a una parte, real o ficticia, del devenir humano. Frente a tal conclusión, cabría replantear la pregunta que ya hicimos a los textos de Aristóteles...

¿Cómo habrá de llevarse a cabo la formación moral del individuo?

Una primera parte de la respuesta consistiría en una reiteración. “En todas aquellas culturas [...] cuyo pensamiento y actuar moral se estructuran conforme a una versión del esquema que he llamado clásico, el principal medio de formación moral es la narración de historias”.⁵³ Es a través de narraciones diversas —manifiestos, crónicas, leyendas, artículos periodísticos, filmes, puestas en escena, etcétera— como los hombres aprehenden su tradición, conocen su pasado, distinguen los rasgos de su contexto social y adquieren los elementos que les permiten componer su propia historia.

Sin embargo, más que las narraciones, en tanto estructuras lineales que dan coherencia y sentido a una serie de acontecimientos, quienes nos acompañan e iluminan en el proceso de formación moral son los hombres, lugares y eventos a los que llegamos a conocer a través del curso ordenado de la narración. Ahora bien, la interacción con los personajes y objetos de las narraciones es sólo una parte de la formación moral del individuo. Diría que tal actividad contribuye a educar la capacidad contemplativa y a

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

cultivar la fantasía en tanto facultad que percibe y reconstruye las imágenes del mundo. Pero si el hombre ha de ser también autor y si su auténtico *érgon* es el de ser creador de historias, entonces también habrá que poner énfasis en la formación de sus cualidades poéticas.

Es hacia este punto donde ahora quiero dirigir mis investigaciones, hacia la educación de la fantasía creativa; pues el ahondar en ello me dará el último elemento que necesito para esbozar el primer modelo de una moral fantástica. Sin embargo no lo haré al margen de este segundo encuentro. Para tratar un tema como éste, requiero el apoyo de un experto en el ejercicio racional de la fantasía.

* * *

Tercer encuentro

La vida como subcreación

Aunque parezca desmesurada y audaz, la sentencia de MacIntyre, “el hombre es un animal que cuenta historias”, es un eco de filosofías previas. La solidez ontológica y existencial que las narraciones otorgan al ser humano, constituye una idea que bien podría remitirse a la hermenéutica moderna, encabezada por autores como Heidegger o Gadamer. Y en términos más generales, la concepción del hombre como creador se remonta al hermetismo. Los textos del *Corpus Hermeticum*, explican en diversos momentos que, luego de concebir la forma humana, el Creador hizo vivir al hombre y le concedió, entre otras tantas, la capacidad divina de generar formas por sí mismo:

[...] el *Nous* padre produjo un hombre y [...] verdaderamente dios se enamoró de su propia forma y le entregó todas las formas.⁵⁴

[...] y produjeron la generación de hombres para conocer las obras divinas y para ser *testigos activos*, para acrecentar el número de los hombres, para señorear

⁵⁴ *Corpus hermeticum. Poimandres*, I, 12. Cit. en Ernesto Priani Saisó, *De espíritus y fantasmas*, Edere, 2003, p. 23.

sobre todo lo que existe bajo el cielo y reconocer las cosas buenas [...] para conocer la potencia divina [...] y para *descubrir todo el arte de fabricar cosas buenas*.⁵⁵

No obstante, para concluir mi demostración de que la vida buena es una obra y que, por tanto, la moral es el saber que guía un proceso creativo, no acudiré a tales filosofías, sino a la poética de un autor de cuentos fantásticos. Lo haré así por tres razones fundamentales. La primera de ellas es histórica, pues el pensamiento y las creaciones literarias de John Tolkien son mucho más cercanos y relativos a nuestro tiempo que la filosofía hermética. De hecho, a través de sus sagas épicas, Tolkien obsequió una nueva mitología para los hombres modernos, los sobrevivientes del auge y el desencanto de la razón. En consecuencia, su discurso puede resultar más adecuado y comprensible para nuestros oídos.

En segundo lugar, el concepto de subcreación propuesto por Tolkien me proporciona un elemento clave para comprender el lugar exacto de la fantasía dentro de la reflexión moral y, por tanto, para esbozar un modelo de moral fantástica, que ayude a formar a los hombres en la virtud, a partir de la lectura, la interpretación y la creación de fantasías. Finalmente, la tercera razón por la cual elegí a este autor, es porque su trayectoria de investigación, reflexión y producción literaria, ejemplifica lo que, desde mi postura, debería ser la empresa de un filósofo moral. Si la vida buena depende tanto del razonamiento y del ejercicio de la fantasía, como de las obras y las acciones que se lleven a cabo bajo la dirección de tales facultades, entonces el filósofo moral no habría de limitarse a exponer las conclusiones de su trabajo reflexivo; tendría que dar un paso más y proyectar un modelo activo en el que demostrase cómo es que sus ideas podrían

⁵⁵ *Poimandres*, III, 3,4. En *Op.cit.*

trasladarse al plano de la experiencia; o bien, generar los elementos que contribuirían a realizar su proyecto intelectual.

Así, un filósofo que se proponga revalorar a la fantasía como elemento clave para la formación moral, debería explicar cómo es que determinados elementos fantásticos – tales como los productos del arte y la literatura— brindan un apoyo concreto a la reflexión, la deliberación y el actuar cotidiano, y así ofrecer lo que aquí he definido como el modelo de una guía moral fantástica. Pero hay algo más; en el mejor de los casos, y en la medida en que su talento lo permita, este filósofo podría comprometerse con la creación de fantasías –las obras de arte o los planes de transformación social figurarían entre ellas— que brinden a los hombres de su tiempo la oportunidad de contemplar modos alternativos de ser.

Expondré, pues, mi diálogo con el texto, no sin antes advertir que será una reseña breve; los mayores frutos de este encuentro se darán a conocer en el Libro Tercero.

¿Qué es la subcreación?

La primera vez que un lector se topa con el término *subcreador* en el ensayo “Sobre los cuentos de hadas”, lo hace dentro de un contexto enteramente poético. Tolkien explica cómo es que los hombres descubren la capacidad de reinventar el mundo a través de las palabras y afirma que tal cosa sucede cuando el pensamiento domina sus poderes de distinción y abstracción. En efecto, cuando se describe al sol como amarillo y cálido, también se advierte que la temperatura y el color son cualidades separables, y aplicables a otros objetos además del gran astro. Y es entonces, a partir de tal separación, cuando se abren las puertas para imaginar un sol helado y gris, o una luna dorada y flamígera.

“Es el inicio de Fantasía”.⁵⁶ Pero hasta ese momento es todo un juego de palabras; ni siquiera existe aún la poesía, pues hacen falta el orden y la intención. Sin embargo, tales combinaciones son ya un ejercicio de fantasía y un primer paso hacia la concepción de un nuevo mundo posible:

Si de la hierba podemos abstraer lo verde, del cielo lo azul y de la sangre lo rojo, es que disponemos ya del poder del encantador. A cierto nivel. Y nace el deseo de esgrimir ese poder en el mundo exterior a nuestras mentes. De aquí no se deduce que vayamos a usar bien de ese poder en un nivel determinado; podemos poner un verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo; podemos hacer que brille una extraña y temible luna azul; o podemos hacer que los bosques se pueblen de hojas de plata y que los carneros se cubran de vellocinos de oro; y podemos poner ardiente fuego en el vientre del helado saurio. Y con tal “fantasía”, que así se la denomina, *se crean nuevas formas*. [...] El hombre se convierte en *sub-creador*.⁵⁷

Es importante aclarar que Tolkien no utiliza el término subcreador, para indicar la imperfección o minusvalía de las obras humanas, sino para reconocer que los hombres crean dentro y a partir de un mundo previamente formado. Evidentemente, la idea de subcreación se nutre de la formación católica del profesor de Oxford, acaso matizada por un conocimiento del hermetismo. Pues si el hombre deviene subcreador, es porque recibe tal potencia del Hacedor, a quien se asemeja:

Aunque poblamos el universo y todos sus rincones
con elfos y tragos, y nos atrevimos a hacer dioses
y sus moradas con la sombra y la luz,
y aventamos semillas de dragones...era nuestro derecho
(bien o mal usado). Ese derecho sigue en pie:
aun seguimos la ley por la que fuimos hechos.⁵⁸

Si aceptásemos el contexto teológico que hay detrás del pensamiento de Tolkien, bastaría con ello para sostener que la subcreación no es sólo una facultad artística, sino

⁵⁶ John Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1994, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵⁸ Fragmento del poema *Mitopoeia*, citado en el ensayo “Sobre los cuentos de hadas”, pp.68-69, y publicado íntegramente en *Árbol y hoja*, pp. 131-143. El subrayado es mío.

una cualidad humana, pues todos los hombres participarían de los atributos del Creador y, en consecuencia, poseerían en algún grado la capacidad de crear. Pero ante la imposibilidad de proponer una generalización de las creencias religiosas, no queda sino apelar a una segunda característica de la subcreación, para probar que dicho término se refiere también a una cualidad ontológica. La subcreación resulta del ejercicio de la fantasía, y esta última es una facultad anímica.

De hecho, Tolkien concibe a la fantasía como una facultad racional.⁵⁹ Él nos ha explicado ya que cuando el hombre domina la capacidad de abstraer, desarrolla también las habilidades para proyectar y combinar los atributos, formas y representaciones que ha separado. Cuando hace uso de la razón, el ser humano despliega el ejercicio de la fantasía. Y no tiene gran importancia el averiguar cuál de las dos facultades se actualizó primero, pues una vez que ambas se dominan, su ejercicio se vuelve simultáneo:

La mente que pensó en *ligero, pesado, gris, amarillo, inmóvil y veloz* también concibió la noción de la magia que haría ligeras y aptas para el vuelo las cosas pesadas, que convertiría el plomo gris en oro amarillo y la roca inmóvil en veloz arroyo. Si pudo hacer una cosa, también la otra; e hizo las dos, inevitablemente.⁶⁰

Así, la intervención de la fantasía es absolutamente necesaria para culminar el proceso cognitivo que desencadenan la percepción y el pensamiento racional, pues ella consuma la plena integración del hombre al mundo. Gracias a esta fantasía, firmemente vinculada con la sensibilidad y la razón, la naturaleza y sus fenómenos dejan de reducirse a las entidades que el ser humano enfrenta o padece, y constituyen también los objetos que interpreta, desea y transforma, en la medida en que le resulta posible. Pero con sólo postular dichas interpretaciones, anhelos o cambios, el hombre deviene subcreador.

⁵⁹ Cfr. "Sobre los cuentos de hadas", p. 62, nota 29.

⁶⁰ *Op.cit.*, p. 33.

Luego, la subcreación, o creación dentro y a partir de un mundo previamente formado,⁶¹ es el *érgon* humano por excelencia, pues a través de tal actividad el hombre realiza la misión de comprender, vivir y actuar en el mundo.

Mas, si bien recuerdas, lector, desde el Libro Primero, en el que acompañamos las reflexiones del médico Sirpicus en torno a la melancolía y sus relaciones con el fantaseo, dudamos de colocar a la fantasía en alguna de las dos partes del alma; no tuvimos la seguridad de Tolkien para proclamarla una facultad racional, pero tampoco aceptamos que todas las fantasías fuesen irracionales, al punto de no aceptar lógica ni orden algunos. Seguimos, entonces, el consejo del Galeno y admitimos que al ser la fantasía una facultad mediadora, oscila entre lo racional y lo irracional, y tiene contacto con ambas partes.

Así, pues, cabe reconocer que la fantasía racional de Tolkien representa sólo una de las dos formas en que dicha facultad puede discurrir. En efecto, ella es capaz de atender a la voz de la razón y dejarse conducir por ella. Y así florecen técnicas como la magia, el arte o la ciencia; todas ellas con el fin de comprender y encausar a esta suma de facultades y al acto subcreador en el que culmina su ejercicio. Sin embargo, hemos afirmar que también existe un fantaseo irracional, en donde la capacidad de representar y componer formas se realiza sin el orden lógico, el apego a principios y la consideración de objetivos, tareas propias de la razón.

⁶¹ Lars Konzack, profesor del laboratorio de medios de la Universidad de Aalborg, afirma que el término "subcreación", aplicado a las tareas creativas y al ejercicio de la fantasía, es correcto aun si se abandona el marco teológico de Tolkien, pues conlleva el reconocimiento de que, sin importar cómo fue que surgió el mundo, éste posee un orden y una consistencia independientes de nuestros pensamientos y obras; por ende, todas nuestras reflexiones, proyectos y acciones se generan a partir de un orden previamente dado. Cfr. Lars Konzack, "Sub-creation of Secondary Game Worlds", [en línea], *VR Media Lab*, Aalborg University, <<http://www.vrmedialab.dk/~konzack/subcreation2005.pdf>>. [Consulta: 26 septiembre 2006].

Ahora bien, aun si se admite que hay momentos de fantaseo en donde la razón no lleva las riendas –los sueños y las alucinaciones son pruebas de ello—, no es contradictorio sostener que hay otros momentos en donde la fantasía se ejercita conforme a principios racionales, y donde la razón, a su vez, adquiere cualidades fantásticas.

Cuanto más aguda y más clara sea la razón –afirma Tolkien— más cerca se encontrará de la Fantasía. Si el hombre llegara a hallarse alguna vez en un estado tal que le impidiese o le privase de la voluntad de conocer o percibir la verdad (hechos o evidencias), la Fantasía languidecería hasta que la humanidad sanase. Si tal situación llegara a darse (cosa que en absoluto se puede considerar imposible), perecería la Fantasía y se trocaría en Enfermizo Engaño.⁶²

Por tanto, es sólo a partir de un ejercicio conjunto que las facultades humanas contribuyen a una vida buena y feliz. La fantasía que no se ejercita racionalmente, no puede trascender los niveles de la ensoñación, la inconciencia o la locura. Y la razón que no se vuelve fantástica es incapaz de aplicar sus principios a una realidad contingente y finita. No me queda, entonces, sino reiterar la conclusión que Aristóteles había esbozado ya; las facultades del alma se distinguen por sus funciones y cualidades, por tanto pueden abordarse individualmente durante la explicación; pero, en sí mismas, las facultades anímicas forman un conjunto inseparable.

Hasta este momento, la revaloración del concepto subcreación, me ha servido para desarrollar los matices ontológicos del término y así reafirmar la tesis de que el fin de la vida humana es la realización de una obra. También me permitió replantear la tesis sobre la unidad de las facultades del alma y sostener que la fantasía puede adherirse a la razón. Pero a fin de construir un modelo de guía moral que considere la educación de la fantasía en aras de la reflexión, debo analizar a la subcreación, ya no como cualidad ontológica del ser humano, sino en tanto arte propio del narrador de historias y relatos fantásticos. Pues mi propósito final es demostrar que un elemento fundamental para

⁶² Tolkien, *Op.cit.*, p. 69.

cultivar las facultades deliberativas y creativas del ser humano, son las fantasías artísticas.

¿Cuáles son los rasgos peculiares de la subcreación en tanto labor artística?

Los hombres cumplen con la finalidad de crear, mediante la mayoría de sus prácticas. Ciencias como la física, la química o la biología, generan modos de interacción con la naturaleza. La política propone modelos de organización social. Los oficios desarrollan técnicas para solucionar problemas cotidianos. Pero es en el arte donde la subcreación alcanza su mayor plenitud, pues en este caso, y en primera instancia, la fantasía se ejercita por sí misma, y no en virtud de un fin científico, social o práctico. Lo anterior no significa que la ciencia, la política o las necesidades de la vida cotidiana dejen de influenciar, motivar y vincular al arte; sólo indica que, ante todo, el artista desea ejercer su derecho de subcreador, y que lo seguiría ejerciendo aun cuando sus obras no resolviesen las humanas necesidades de adaptación a la naturaleza o a la sociedad, e incluso si las concepciones de su fantasía no se pudieran reproducir en la materia del mundo.

Así, pues, en el marco de la poética de Tolkien, el artista no es el hombre que hace uso de la fantasía para resolver los dilemas que le impone la vida, sino el que crea porque tal es el fin para el cual fue, a su vez, creado. Mas, de nueva cuenta, esto no debe conducirnos a ver al artista como el individuo despreocupado que trama bellas ensoñaciones para huir de su entorno. Él es responsable de las obras que genera, de los procesos mediante los cuales las produce y de la forma en que las inserta en el mundo primario, el mundo que habita y a partir del cual crea.

Esta moral del creador, basada en un vínculo de responsabilidad con las obras, se expresa de manera prodigiosa en *El Silmarillion*, el libro de publicación póstuma que guarda el legado mitológico de Tolkien. Un primer encuentro con esta obra nos mostrará

los elementos épicos que la componen; la fundación y consolidación de grandes reinos, los conflictos y traiciones, las batallas en defensa de un orden y una identidad, las alianzas y el heroísmo; y una voluntad de corrupción y maldad que acecha desde el primer momento. Pero una relectura cuidadosa, orientada por las ideas filosóficas y poéticas de Tolkien, dejará ver que todos estos avatares son consecuencias del grado de responsabilidad (o irresponsabilidad) con el que los distintos protagonistas ejercen su poder creador, así como de la relación de cuidado, amor, indiferencia o dominio que mantienen con sus obras.

Aulë, uno de los Valar o poderes creadores de la Tierra, desobedece las órdenes de Ilúvatar, el Único, y pretende crear a los hombres antes del momento establecido. Como cabe esperar, su obra es fallida; y, sin embargo, su deber es cuidarla y preservarla, hasta el momento en que se le permita depositarla en la Tierra. Es así como Aulë se convierte en el padre de los Enanos. Como éste hay muchos otros ejemplos de la responsabilidad del creador. Los Noldor, pueblo élfico, se atan a un juramento fatal y a una lucha interminable; todo por descuidar a las mejores obras que salieron de sus manos, los Silmarils, dejándolas a merced de los poderes malignos. Y ellos mismos vuelven a romper el compromiso con las creaciones que tienen a su cuidado, al destruir los barcos que les entregan los afanosos Telleri.

Sirvan estos ejemplos para entender hasta qué punto el poder de la subcreación está ligado a un fuerte sentido de responsabilidad sobre las obras. Por tanto, una moral fundamentada en la concepción del hombre como creador, no podrá reducirse a una moral de principios, tendrá que ser también una guía de las acciones; pues, en última instancia, son las obras las que desvirtúan o engrandecen a los subcreadores. Ahora bien, si el herrero es responsable por el servicio que brinden sus herramientas, y el fabricante de navíos lo es por la seguridad y el buen funcionamiento de sus vehículos,

cuanto más lo será el artista, quien no produce un objeto útil, sino que traza la forma de una idea, concede materia y cuerpo a una interpretación, y, en el mejor de los casos, “construye un Mundo Secundario en el que [la] mente puede entrar”.⁶³

¿Cuál es entonces la responsabilidad del subcreador artista? Su principal compromiso es con la estabilidad y consistencia del Mundo Secundario. Al hablar de estos universos subcreados, Tolkien está pensando sobre todo en los cuentos fantásticos; ellos —al parecer del autor— son los que llegan más lejos en la invención de mundos nuevos, extraordinarios, distintos y, sin embargo, posibles. En el Mundo Secundario del cuento pueden existir soles de hielo y crepúsculos esmeraldas, puede haber árboles que celebren coloquios y elfos que crucen los cielos y se conviertan en estrellas; en suma, es lícito hablar de cualquier clase de formas, creaturas y hazañas, sin importar que todas ellas sean inadmisibles en el Mundo Primario. Sólo existe una condición; que todos los colores, formas, seres y acciones que se inventen sean consistentes con las estructuras históricas, espaciales y temporales del cuento. Si hemos de crear un sol verde —sugiere Tolkien— primero hemos de construir los cimientos de un Mundo Secundario, en el que un astro pueda ser así.

Entre mayor estabilidad y consistencia dé un subcreador a su mundo, más fácil y seguro será entrar en él. Porque más allá de componer un cuento, este autor habrá forjado un espacio accesible, con lugares aptos para la demora y el recorrido, y —acaso sea esto lo más importante— con una puerta de salida. Al cumplir con estas primeras demandas, el subcreador podrá enfrentar el siguiente compromiso, aquél que mantiene con la verdad. Pero esta exigencia parece rara en los dominios del cuento fantástico, ¿cómo es que un relato sobre cosas inexistentes en el mundo primario, aunque posibles y, en todo caso, existentes en el mundo del cuento, dice verdad? Bien, habla con verdad

⁶³ *Ibid.*, p. 49.

desde el momento en que se reconoce como un cuento fantástico. ¿Se miente al lector cuando se le dice que los nazgul dominan los cielos de Mordor? En modo alguno, pues en los mundos secundarios de Mordor y la Tierra Media, es verdad que los nazgul existen. Tampoco es un engaño contar que el Caballero Verde siguió increpando a la corte artúrica después de que su cabeza fue cortada de un hachazo, pues el Arturo de los cuentos medievales es el rey de una Bretaña que no figura en nuestra geografía. ¿Y qué decir a quien pregunte si son verdaderas las hazañas de Bertilac o si en verdad existen los nazgul? Sólo hay una respuesta clara y honesta: Es verdad en la Bretaña de Arturo; es verdad en la Tierra Media; y lo es porque ambos hechos “está[n] en consonancia con las leyes de [esos] mundo[s]”.⁶⁴ Si la estabilidad y consistencia del mundo creado, así como la verdad, y la sinceridad con el lector, son los compromisos del autor de fantasías, entonces no cabe temer un engaño de su parte. Mas, tampoco esperemos una lección de historia, un catálogo de zoología o una guía de viaje. Aceptemos al cuento como lo que es, una invitación a visitar mundos posibles.

Tal vez preguntes, lector, por qué vuelvo a la defensa de los relatos fantásticos, misma que ya emprendí parcialmente en el libro primero. Varias páginas atrás concluí, a partir de MacIntyre, que los personajes, lugares y hechos que dan a conocer las narraciones, son elementos claves para la formación de los individuos, dentro de una moral histórica, creativa y teleológica. Pues bien, a partir de las cualidades que acabo de distinguir en los cuentos fantásticos, afirmo que éstos figuran entre las narraciones más adecuadas para cultivar las facultades poéticas y fomentar el ejercicio racional de la fantasía, tareas necesarias para formar a un individuo en la moral propuesta. Por tanto, en el libro siguiente concluiré la fundamentación de mi guía moral fantástica con un modelo de análisis filosófico para las obras literarias basado en el examen de este tipo de cuentos.

⁶⁴ *Ibidem*

Sin duda podría elegir narraciones de cualquier otro género, pero si acudo a los cuentos fantásticos es porque ellos brotan de la voluntad subcreadora más pura y auténtica y, por tal motivo, no se limitan a ser modelos de acción, doctrinas encubiertas, o reflejos de un determinado grupo de costumbres. Ante todo, estos cuentos son obras de una razón fantástica, es decir, de un intelecto que ha sabido aliarse con la capacidad de inventar formas. Por tanto, la mayor enseñanza que darán a sus lectores en aras de su formación moral, será el descubrirles una forma peculiar de proyectar escenarios, modos de ser y cursos de acción, a través de una fantasía dirigida racionalmente.

Reitero una vez más que mi propósito no es desterrar del cuento fantástico a las costumbres, los modelos de acción y las doctrinas; tampoco intento negar que las creencias religiosas, las posturas políticas o los avances científicos y tecnológicos se manifiesten de alguna forma en el cuento. Si así actuara, estaría negando todo lo que hasta el momento he defendido. Todos somos herederos de una tradición narrativa y ni siquiera el más poderoso subcreador se ve libre de ello. Sin embargo, quiero proponer un modo de aproximación al cuento fantástico, en donde éste no sea visto como un almacén de viejas mitologías, como una ilustración que simplifica las ideas filosóficas o como un hermoso disfraz que dulcifica las sentencias morales. Haciendo eco de las frases de Úrsula Le Guin, citadas en otro momento de mi obra, sugiero que la mejor forma de abordar un cuento fantástico, en beneficio de nuestra formación cultural y moral, es preguntando “¿qué me contará esta historia?, y ¿hacia qué nuevos lugares podrá llevarme?”.

LIBRO III

MORAL FANTÁSTICA

LA APREMIANTE NECESIDAD DE CONCLUIR

Los últimos peldaños son siempre los más difíciles de escalar. Súbitamente, uno siente la necesidad de volver atrás para revisar si es que algo se ha olvidado y aunque la promesa de un descanso placentero en la cima sea enorme aliciente para emprender un final esfuerzo, hay otra potencia extraña que tira hacia atrás con insistencia. Una sensación parecida sobreviene cuando se está por terminar una obra larga y compleja, y en la que además se ha puesto el mayor empeño. En la última etapa, de pronto se piensa en la posibilidad de replantear el proyecto entero y cuestionar si en verdad se ha procedido adecuadamente. Y entonces uno se entrega por momentos a la consulta de nuevas fuentes, la recomposición de párrafos, la búsqueda de citas y referencias mejores... en fin, al extraño trabajo que Úrsula Iguarán describiera como descomponer a propósito las cosas, para encontrar así el deber de repararlas nuevamente.

Pues bien, tal fue la situación que comenzó a envolverme y por la cual estuve tentado a postergar aún por más tiempo la conclusión de mi obra. Mas no deseo que mi fundamentación a la moral fantástica corra el mismo destino que los experimentos de Aureliano Buendía o la tela de Penélope, que surgían a la existencia tan sólo para después privarse de ella. Por eso es que hoy decido colocar el punto final en mi Fundamentación, aún a sabiendas de que mucho más podría decirse y de que acaso algo importante haya omitido.

En cualquier caso, estoy seguro al menos de haber cumplido con el objetivo principal de mi obra: Defender la necesidad, así como la efectiva posibilidad de una moral fantástica, que involucre un proyecto educativo de la fantasía, similar al propuesto por Friedrich Schiller.¹ Pero lo anterior no sólo con el fin de cultivar las capacidades de representación y abstracción, que finalmente permitirán al intelecto ascender desde la sensibilidad hasta la contemplación de las ideas; sino, ante todo, para dar a los hombres las herramientas que les permitan realizar su función vital por excelencia, la de ser subcreadores. La evidencia de que llevé a cabo tal demostración, la proporcionan los fundamentos a la moral fantástica formulados en los dos libros previos, y resumidos a continuación.

FUNDAMENTOS PARA UNA MORAL FANTÁSTICA

1. El ser humano, entre otras facultades, posee a la fantasía. Ella posibilita el conocimiento del mundo sensible, al abstraer la forma de los objetos materiales y ofrecer su representación a la razón. Pero al ser capaz de combinar, descomponer y reacomodar las formas que abstrae, y al crear así representaciones nuevas, que difieren del mundo circundante, la fantasía es también generadora de posibilidades. De esta forma, proporciona el material necesario para que la razón contemple al mundo desde nuevas perspectivas y considere que puede aplicar su lógica, su capacidad deliberativa y su poder normativo, a la creación otros modos de pensar, actuar y ser. En virtud de semejante alianza entre fantasía y razón, el ser humano es capaz de concebir lo que aún no tiene existencia material, pero que es posible, a partir de lo actual y así se inserta en el

¹ Cfr. Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1999. Sobre la necesidad de involucrar al arte y la belleza en el proceso de formación moral de los individuos, revisar especialmente Segunda Carta, §3; Novena Carta, §§4-7; Décima Carta, §7.

mundo, no como una entidad de razón pura, sino como un ser de acciones y obras transformadoras, es decir, un subcreador.

2. La máxima obra de subcreación que los seres humanos pueden realizar es la que consiste en dirigir el ejercicio de las facultades poéticas hacia sí mismos, y por él hacerse distintos y mejores de lo que en principio son. Por ende, la consecución de la vida buena y feliz —empresa que asumo como el fin de la vida humana y como el principal objeto de la reflexión moral— se define, analógicamente, como la realización de una obra creativa, pues supone la generación de un estado de cosas aún no existente —aquél donde un individuo realiza el fin que le corresponde— a partir de otro previamente dado, y con el apoyo de conocimientos, experiencias y habilidades determinados.²

3. Si la conquista de la vida buena y feliz equivale a la ejecución de un proceso creativo, entonces ella demanda el ejercicio de la fantasía en cierto grado, pues sólo ésta facultad puede concebir lo inexistente, pero posible, a partir de lo actual. Mas, como la vida buena es el fruto de un continuo actuar conforme a la virtud, es decir, de realizar las mejores acciones posibles, con base en las circunstancias y las posibilidades generadas; entonces, la fantasía deberá vincularse con la razón y aceptar su dirección, porque sólo esta última podrá deliberar y tomar las mejores decisiones. Así, pues, cabe definir a la vida buena y feliz como la obra resultante de un proceso creativo, que se realiza bajo la dirección de una razón fantástica.

4. Si la moral ha de ser la guía del hombre subcreador, en el proceso por el cual realiza la vida feliz y así convierte a su existencia en su mayor obra, entonces ella deberá ser una moral fantástica. Es decir, un saber que reflexione y aporte los elementos esenciales para

² Reconozco que en este punto también coincido con Friedrich Schiller, pues él afirma que “el hombre físico es *real*, y el moral tan solo un *supuesto*”. *Op.cit.*, Tercera Carta, §3, p. 125.

conducir la realización de un proceso creativo, y en esta medida, un saber preocupado por el estudio y la formación de la fantasía, así como por el ejercicio racional de la misma. Ahora bien, aunque la moral fantástica no habrá de limitarse a la enunciación de principios, debido a su carácter práctico y activo, tampoco le será lícito prescindir de ellos. Corresponde a la moral fantástica el brindar una guía para las acciones y obras humanas; mas no podría lograr tal cosa si careciese de un fin, una normatividad y un modo de conquistar la finalidad buscada. En consecuencia, lo que sigue ahora es la formulación de tales directrices.

PRINCIPIOS DE UNA MORAL FANTÁSTICA

1. El ser humano es un subcreador. Por tanto su *érgon* es el realizar las obras por las cuales comprende, transforma, enriquece, mejora y goza, tanto al mundo como a sí mismo. La creación es el fin de la existencia humana, mismo que ha sido demostrado a la luz de un examen racional de la experiencia³ y hacia el cual se orienta la formación moral de los individuos.

2. En tanto subcreador, el hombre ha de atenerse a dos imperativos fundamentales:

a) Puesto que inserta sus obras en un mundo previamente ordenado y que responde a leyes propias, o bien las dirige hacia la construcción de sí mismo, en ambos casos ha de asumir la responsabilidad por los efectos de sus creaciones y enlazarse con ellos hasta las últimas consecuencias. Porque serán las obras quienes definan al subcreador y determinen su habilidad o falta de pericia para realizar la vida buena y feliz.

b) De lo anterior se sigue que el subcreador habrá de mantener la consistencia de sus obras con el fin de su existencia. Dicho fin es la vida buena y feliz, que implica el ejercicio de las virtudes, es decir, de las mejores potencias y modos de ser de la naturaleza

³ V. *Supra*, Libro II, Primer encuentro, p. 68 y ss.

humana. Toda obra particular que contradiga este fin, y que en vez de las mejores potencias fomente las peores inclinaciones, introducirá un principio de inconsistencia en la obra máxima del subcreador –la construcción de su propia vida— y en esta medida la tornará imperfecta.

3. En aras de cumplir con las demandas de responsabilidad y consistencia, para conquistar así su fin propio, los seres humanos tendrán que formarse. Mas no sólo en el uso de la razón y en la comprensión de los fenómenos del mundo, sino además, en el ejercicio racional de la fantasía. Y al definirse como el saber que orienta en la ejecución de un proceso creativo, es la moral quien debe formular el proyecto formativo de las capacidades poéticas.

Una vez asentados los fundamentos y principios de la moral fantástica, no me resta más que hacer un esbozo del mencionado proyecto formativo. Es verdad que, por ahora, los principios de la moral fantástica se presentan sólo en forma esquemática, pero es mi deseo el mostrarlos así por el momento y postergar para futuros ensayos la discusión sobre sus posibles consecuencias. La intención es que mi actual trabajo no sólo resulte una nueva fundamentación racional de la moral, sino que también ofrezca un modelo de guía práctica para formar a los individuos como subcreadores de sí mismos. Por ende, las siguientes páginas se destinan a la presentación de un modelo para el cultivo de la fantasía en beneficio de la reflexión moral.

LA FORMACIÓN DE LOS INDIVIDUOS EN UNA MORAL FANTÁSTICA

Al final del libro segundo declaré que la interacción con los personajes, lugares y acontecimientos presentes en las narraciones constitutivas de la tradición, es una forma de experimentar posibilidades y así cultivar las capacidades fantásticas de proyección y creación. Entre las numerosas narraciones que pueden favorecer dicha interacción

formativa, están las obras propias del arte y la literatura. Quiero demandar el apoyo de este género de narraciones para desarrollar y exponer el modelo que aquí me ocupa, pues las creaciones artísticas ofrecen los mejores ejemplos de subcreación con los que se pueda contar y, por tanto, están entre los mejores medios para formar a los individuos en el ejercicio racional de la fantasía.

Podrás pensar, lector, que mi propuesta no es original ni nueva. En efecto, no soy el primero en apostar por una educación de la sensibilidad y la fantasía mediante las artes, ni en defender que dicha educación resulta benéfica, no sólo para el cultivo de las facultades mencionadas, sino también para la consolidación del carácter moral. Como sugirió un buen amigo al revisar mis manuscritos, mi proyecto remite inevitablemente a Schiller, quien formuló con claridad la idea de una educación estética y confirió a los artistas la misión de “engendrar el ideal uniendo lo posible con lo necesario”.⁴

Y no se trata exclusivamente de Schiller. Quizás, lector, pienses en Aristóteles y su defensa del poder catártico de la tragedia. Y yo mismo puedo citar la hipótesis de Martha Nussbaum en el libro *Justicia Poética*,⁵ según la cual determinadas obras artísticas son portadoras de una normatividad moral. Contando con tan importantes proyectos para la educación de las facultades poéticas del hombre a través del arte, ¿por qué habré de preocuparme por concebir y formular uno distinto?

Pues bien, considero que todo filósofo comprometido con la misión de rescatar el valor moral de las obras de arte, debe abordar una serie de preguntas fundamentales: ¿Qué es lo que justamente podemos esperar de las obras artísticas en beneficio de la reflexión y, concretamente, de la formación moral? ¿Hemos de pedirles una enseñanza directa; un consejo, un imperativo, una norma? ¿O más bien cabe aguardar otra clase de

⁴ Schiller, *Op.cit.*, Novena Carta, §5, pp.175-177.

⁵ Martha Nussbaum, *Justicia poética*, Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1997.

beneficios de su parte? Los filósofos que han atendido a estas interrogantes, ofrecen diversas respuestas. Destacaré las de los autores que aquí he mencionado, para luego proponer una tercera vía, basada en otro tipo de soluciones.

Dice Aristóteles en la *Poética* que el efecto benéfico de ciertas obras artísticas para el carácter humano, es la purificación de los afectos, mediante la representación y exacerbación de las emociones que pueden alterarlos:

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza (*Poética*, 1449b 25-29).

Un alma libre de pasiones desbordantes puede, con mayor facilidad, orientar sus afectos, determinaciones y acciones, hacia el término medio entre la carencia y el exceso, que distingue a la virtud. Por ende, siguiendo el análisis aristotélico, uno de los beneficios que podemos esperar de las obras artísticas para conquistar la *eúdaimonía* es la purificación anímica.

Schiller, por su parte, afirma que a través de las creaciones artísticas los individuos descubren en sí mismos la humana capacidad de trascender el estado natural y postular el ideal, donde imperan la virtud moral y el intelecto. En el arte, afirma este filósofo, los hombres encuentran la libertad que se les niega en los dominios de la materia, pues aquél sólo atiende a las necesidades del espíritu.⁶ Luego, corresponde al arte señalar el camino hacia el reino de lo posible, pues...

[Aun] antes de que la verdad ilumine con su luz victoriosa las profundidades del corazón, la fuerza poética capta ya sus destellos, y las cumbres de la humanidad resplandecen, mientras en los valles reinan aún las tinieblas de la noche.⁷

⁶ Schiller, *Op.cit.*, Segunda Carta, §3, p. 117.

⁷ *Ibid.*, Novena Carta, §4, p. 175.

Finalmente, de la *Poética* deriva una tercera forma de interpretar al arte, y especialmente a la literatura, con miras a la reflexión moral. Dice Aristóteles que los poetas y creadores no se limitan a representar lo que es, sino que también ilustran lo que puede y debe ser. Por ello –continúa el Estagirita– “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular” (1451b7). No importa, entonces, que las imágenes poéticas no compaginen con el mundo primario; “si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responderse como lo hizo Sófocles, al decir que él representaba a los hombres cual debían ser...” (1460b35).

Siguiendo esta línea de pensamiento, Martha Nussbaum sugiere que algunas obras creativas son portadoras de una normatividad. No son sólo las guías que señalan hacia otros modos ideales de ser, como acordaría Schiller, sino que además son maestras de vida, quienes arrojan luz sobre los principios morales y los enriquecen con la particularidad, la contingencia y la emotividad que la filosofía es incapaz de darles. Así lo afirma en la obra *Justicia Poética*, donde sostiene la importancia de la imaginación literaria para el ejercicio del derecho y la aplicación de las leyes:

[La novela] expresa, con su forma y estilo, en sus modalidades de interacción con los lectores, un sentido normativo de la vida. Pide a sus lectores que observen esto y no aquello, que actúen de tales maneras y no de otras. Los induce a adoptar ciertas actitudes en vez de otras, con la mente y el corazón.⁸

Más aún, Nussbaum sostiene que las novelas complementan nuestra formación moral y ofrecen materia para nuestras reflexiones, al encarnar problemáticas concretas – como la discriminación, la desigualdad o el racismo— y colocarnos, mediante una

⁸ Martha Nussbaum, *Op.cit.*, p. 26.

transposición imaginaria, en el lugar de quienes las enfrentan.⁹ Y aquí se apoya en *La teoría de los sentimientos morales*, de Adam Smith. En la sección primera de esta obra, Smith defiende la importancia de la imaginación para el desarrollo de la empatía, misma que, a su vez, resulta un sentimiento esencial para comprender al prójimo y actuar frente a él con la mayor justicia posible:

La imaginación nos permite situarnos en [la posición del otro], concebir que padecemos los mismos tormentos, entrar por así decirlo en su cuerpo y llegar a ser en alguna medida una misma persona con él y formarnos alguna idea de sus sensaciones, e incluso sentir algo parecido, aunque con una intensidad menor.¹⁰

Así, pues, a mi pregunta inicial —¿qué podemos esperar de las obras artísticas en beneficio de la reflexión moral?— es posible ofrecer, al menos, tres respuestas. La de Aristóteles, según la cual el arte aporta el beneficio de la catarsis; la de Schiller y el Romanticismo, quienes conciben al arte como la luz que ilumina el camino a la verdad espiritual; y la de Nussbaum, quien se vale de las ideas aristotélicas de universalidad y posibilidad en el arte, para declarar que éste no sólo pone de manifiesto algunas de las problemáticas fundamentales de la existencia humana, sino que, además, sugiere una forma pertinente de abordarlas.

Es la tesis de Nussbaum la que me interesa discutir, a fin de distanciarme de ella; pues si bien hace una oferta interesante, se apoya en una premisa errónea y, en consecuencia, genera problemas. Tal premisa es la siguiente: Algunas obras literarias transmiten un orden normativo, susceptible de adoptarse como ejemplo. Ello implica que cualquier idea, lección o modelo de comportamiento relevante para la formación de los

⁹ Cfr. *Op.cit.*, especialmente el Prefacio (pp. 15-12), y el capítulo 1, en el que define la imaginación literaria (pp. 25-38).

¹⁰ Adam Smith, *La teoría de los sentimientos morales*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, Sección I, 1, p. 50.

hombres, brota directamente de la narración, y no de las interpretaciones, reflexiones y deliberaciones racionales que un buen lector pueda llevar a cabo a partir de ella.

El considerar que la obra literaria es portadora directa de una normatividad aplicable, como hace Nussbaum, genera dos problemas dignos de la mayor atención. En primer lugar está la descalificación que, en el más grave de los casos, toma la forma de censura. Si es la narración misma quien imparte las lecciones de carácter moral, entonces habrá que preferir géneros como la novela realista, la fábula o la tragedia, para iluminar las problemáticas cotidianas; mientras que la fantasía, la ciencia ficción o el relato de terror quedan en otro plano. Pueden ser fuentes de belleza y arte puros; distracciones y formas de pasar el tiempo; y acaso lecturas peligrosas, dignas de recibir la impronta de la prohibición. En cualquiera de los casos, no son obras valiosas para la reflexión y el razonamiento práctico, por ser ajenas a la realidad en que vivimos.

En segundo lugar, y en una instancia quizá más problemática, está el hecho de que la confianza en el poder normativo de la obra nos exime de responsabilidades interpretativas y reflexivas, depositando todo el peso en la historia (y en su autor). En efecto, si pensamos que sólo las narraciones de corte realista, o de carácter abiertamente moralizante pueden ayudarnos en la empresa de conquistar una vida buena, mientras que otros géneros resultan inútiles o nocivos, también estamos reconociendo, de manera implícita, una cierta incapacidad de nuestra parte para interpretar una obra y encontrar en ella más de lo que manifiestamente dice. No buscamos entonces, motivos para pensar, sino instrucciones para seguir.

A fin de conservar a las obras artísticas como educadoras de la fantasía en una moral fantástica, y superar a un tiempo los obstáculos de la exclusión y la irresponsabilidad, propongo un modelo distinto de aproximación al arte. Éste se apartará de la búsqueda de normatividades y rescatará, en cierta medida, las nociones de catarsis

y contemplación de posibilidades ideales, propuestas por Aristóteles y Schiller respectivamente.

Lo que distingue a mi modelo de aproximación al arte del análisis literario de Nussbaum es la premisa en la que aquél se apoya: Las obras poéticas nos obsequian un modelo más o menos perfecto de subcreación y no una norma definitiva de acción moral. En otras palabras, cada lienzo, sinfonía, filme o novela, constituye un ejemplo del ejercicio racional de la fantasía. *El oro del Rhin* de Wagner, la *Noche estrellada* de Van Gogh y “La sombra sobre Insmouth” de Lovecraft, representan algunas de las múltiples formas en que un consorcio de facultades anímicas puede recomponer las impresiones y los conocimientos que tiene del mundo, a fin de proponer otro universo posible.

La máxima virtud de las obras artísticas consiste, pues, en otorgar un alto grado de perfección a un ejercicio que todos los hombres podemos realizar. Y en esta medida son modelos, no de acción, sino de fantaseo y creación. ¿Qué podemos esperar del arte?, preguntaba. –Nada menos que el deleite y el cultivo de la fantasía, en aras de su ejercicio racional. ¿Y cómo es que tales beneficios contribuyen también a la realización de la vida buena y feliz? –Dando alimento y vigor a esa facultad que inventa lo posible a partir de lo actual y que, al hacer tal cosa, permite concebir al hombre bueno a partir del perfectible.

Si replanteamos así nuestras expectativas frente al arte, salvaremos los abismos de la exclusión y la censura. Pues, en principio, y siguiendo en ello a Schiller, sostendremos que toda obra creativa realizada con maestría será una digna educadora de las facultades poéticas. Y aun el horror, la extrañeza, y el desconcierto que determinadas creaciones nos infundan, serán provechosos, pues al menos señalarán las altas cumbres a las que puede llegar un fantaseo bien dirigido. Pero la viabilidad de mi propuesta no se agota en este punto, ya que no sólo confiere al arte una misión más

adecuada, sino que también demanda el aceptar la responsabilidad que como lectores (o espectadores) nos corresponde.

Si el máximo don que nos hace la obra de arte no es una norma de conducta, sino un alimento para la fantasía, entonces, la riqueza moral que se derive de su contemplación no dependerá directamente de ella, sino de nuestra ulterior actividad reflexiva. En vez de pensar que un creador alza la voz con suma pretensión para decirnos: “Anda, imita lo que aquí expongo, porque esto es lo mejor”, consideremos que su tono es más parecido al de una invitación: “Contempla este universo posible, disfruta sus maravillas y bellezas, percibe su oscuridad, siente sus miedos; y si puedes, encuentra y lleva contigo lo que ayude a mejorar tu propio mundo”.

Por ello es que hablo de una moral fantástica y no una fantasía moral. Lo último implica que cierto tipo de fantasías incitan directamente a las acciones virtuosas. Pero la primera expresión resume la tesis que defiende; a saber, que la reflexión moral debe acompañarse con un ejercicio racional de la fantasía, por el cual se contemplen otros posibles modos de ser; pues la conquista del bien y la virtud es la realización de algo que, por principio, es una *posibilidad* humana.

En consecuencia, lo que yo sugiero no es un análisis filosófico-literario que se proponga descubrir las doctrinas, normas o imperativos, codificados en un lenguaje poético. Me adhiero, en cambio, a un modelo de aproximación e interacción que aborde a las obras literarias como productos artísticos del ejercicio racional de la fantasía y, en esta medida, como vehículos que comunican ideas, creencias, anhelos o posibilidades, pero no reglas concretas para el actuar humano.

Además de recibir la influencia de Aristóteles y Schiller, que ya he reconocido, este modelo —al que desde ahora me atrevo a dar el nombre de Acompañamiento— se halla en deuda con las ideas del crítico literario Wayne C. Booth, y con el pensamiento de los

dos escritores que iluminaron mi labor filosófica con sus peculiares concepciones del arte y la fantasía, John Tolkien y Úrsula Le Guin.

Debo a Wayne Booth y a su obra *The Company We Keep*,¹¹ las nociones de “compañía literaria” y “lector responsable”. Para este autor, las obras de arte son compañeras que admitimos en nuestras vidas por breve o largo tiempo, y con quienes interactuamos de diversas formas. Booth retoma los tres sentidos de amistad propuestos en por Aristóteles en la *Ética Nicomáquea*,¹² para caracterizar nuestras diversas formas de relación con las narraciones. Algunas de ellas, afirma, nos proporcionan el tipo de amistad que consideramos útil; pensemos en los manuales, los reportes científicos o los tratados de economía, en ellos encontramos soluciones directas a problemas concretos y una vez que éstos se resuelven, la relación con la obra termina; otros brindan los placeres y deleites que pueden alegrar una tarde lluviosa o dar consuelo a una vida solitaria; y algunos más, nos enlazan con esa clase de amistad mucho más rara y perfecta, cuyo influjo nos hace mejores seres humanos.¹³

Son las amistades literarias del último tipo –concluye Booth– las que mejor contribuyen a la consecución de la vida feliz. Empero, el beneficio no emana directamente de la obra, sino de la relación que el lector entabla con ella. De ahí que la noción de amistad literaria se apoye en el concepto de lector responsable. Cada obra promete una especie de amistad o compañía, o quizá varias, y es tarea del lector el discernir a qué clase de relación se le invita. “Sin importar si somos críticamente inocentes o no –afirma Booth– nunca leemos una historia sin tomar una decisión, errónea o justificada, sobre la respuesta implícita del autor a una simple pregunta: ¿Es esto un ‘érase una vez’ o una

¹¹ Wayne C. Booth, *The Company We Keep*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998.

¹² *E.N.* VIII,4, 1157a-1157b y 1158a-1158b.

¹³ Cfr. Booth, *Op.cit.*, pp. 171-173 y ss.

premisa referente a eventos en tiempo real?”.¹⁴ Y es con base en la respuesta que consideramos recibir, como decidimos el tipo de amistad que mantenemos con la obra; si es que mantenemos alguna.

No obstante, considero que una noción más precisa para expresar la relación de diálogo crítico y responsable con las obras, a la cual Booth quiere conducirnos,¹⁵ es la que él mismo utiliza en el título de su libro: *Compañía*. Pues muchas veces, lo único que nos vincula con la narración es el hecho de atender a las experiencias que ella comunica, por lo menos durante los momentos en que la escuchamos o leemos. No existe aún la intención definida de buscar utilidad o goce, tan sólo se acepta la compañía de la obra, como se admite la charla casual del hombre que va junto a nosotros en el autobús. Pero esto es ya un acontecimiento importante si consideramos que tal experiencia nos enriquece con una visión distinta del mundo.

Afirmo, entonces, que para obtener el sustento de la fantasía y la reflexión, con el cual nos premian las obras de arte, no hace falta buscar provecho, placer, ni doctrina en ellas. Tampoco es fundamental que nos identifiquemos con la pena, la decisión o la virtud de un personaje literario para que la novela o el cuento nos transformen moralmente. Basta con aceptar la compañía de la obra y escuchar su llamado a la contemplación de posibilidades. Y aun cuando tal compañía no aporte la menor enseñanza, ni ofrezca solución a nuestros dilemas, y ni siquiera consuele nuestro ánimo inquieto, en cualquier caso ganaremos el reconocimiento de una idea por demás valiosa para el mejoramiento individual. Las obras artísticas nos muestran que el mundo puede ser distinto de su manifestación actual; y al dotarnos con esta evidencia del cambio, nos invitan a pensar

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 164.

que, de igual forma, nosotros podemos concebirnos distintos de cómo ahora somos... distintos, y acaso mejores.

En segundo término, debo reconocer la influencia de Tolkien y Le Guin, pues su concepción de las obras literarias como mundos a explorar, me ayudó a rectificar mi posición frente al valor moral del arte. Algunos meses atrás, habría estado de acuerdo con Nussbaum y Smith en la tesis de que ciertas obras literarias contienen modelos normativos para el actuar, y que tales normas contribuyen a nuestra formación moral, en la medida en que nos identificamos con los personajes ejemplares y aprendemos de ellos. Sin embargo, mi experiencia como lector me sugería ya que las cosas no eran tan simples. Las obras que más me han impulsado a reflexionar en torno a mi formación como individuo están muy lejos de ofrecer una normatividad realizable para el contexto histórico en el que vivo, y los personajes por los que más he desarrollado empatías no son los mejores modelos de acción posibles.

Cuando leí *El Silmarillion* sentí una profunda simpatía por Melkor, el valar que después se convertiría en el primer señor oscuro de Mordor. La soberbia y extrema precipitación del personaje me resultaban deliciosamente familiares; “¿y, después de todo —me preguntaba— porque no ha de sobresalir e imponer su arte a los otros, si él es mejor que ellos?” Ahora bien, ¿de tal identificación podría seguirse que yo habría de fallar y degradarme como lo hizo el personaje? Quizás ninguna crítica basada en las hipótesis de Nussbaum o Smith me respondería directamente que sí, pero tal vez me advertiría sobre los peligros implícitos en cierta clase de obras que, por un lado me alejan de la realidad y, por otro, confieren extraños matices de belleza o atractivo a los personajes más inadecuados. Pero un análisis basado en la responsabilidad literaria de Booth, y en el conocimiento de mundos de Le Guin y Tolkien, me recordaría que Melkor es tan sólo un carácter posible —y acaso una posibilidad de mi carácter—. En todo caso, no es un

modelo a seguir, pero sí una invitación a reflexionar sobre las implicaciones y consecuencias que una actitud como la suya podría tener en mi propio mundo.

Así, pues, frente a los procesos de aprendizaje, identificación y simpatía que señala Nussbaum, para interpretar y extraer la normatividad de las obras literarias, yo propongo realizar los siguientes movimientos, a fin de acompañarlas. Primero la inmersión en la historia y la contemplación inicial del mundo subcreado; posteriormente la reunión de experiencias; en el momento indicado, será preciso abandonar el mundo del relato y, por último, habrá que volver a un diálogo crítico con las ideas derivadas del mismo.

Ahora bien, como lo hiciera Nussbaum, yo trazaré un primer esbozo de mi modelo de aproximación tomando como ejemplo al arte de la literatura. Pero a diferencia de la autora, no acudiré a este género artístico porque resulte apto para plantear y desarrollar temáticas morales. Tampoco lo haré por la razón que ofrece MacIntyre, a saber, la semejanza entre la secuencia lineal de gran parte de las obras literarias y el curso lineal que el pensamiento logra descubrir en la existencia. Elijo a la literatura porque su peculiar narrativa despliega frente a la fantasía y la racionalidad del lector, una serie compleja de personajes, lugares, acontecimientos y significados, a los cuales puede acompañar.

Mi elección de la literatura también se justifica por la familiaridad que tengo con este género, misma que me permite abordarla de un modo mejor a como lo haría con cualquier otra de las artes. Pero es verdad que todas las obras artísticas pueden ofrecer algún tipo de compañía y se abren a un diálogo justo, crítico y responsable con sus espectadores.¹⁶ Luego, el modelo reflexivo del Acompañamiento, que desarrollaré a

¹⁶ Uno de los ámbitos en los que más urge la revaloración del lector (espectador) responsable, es el de los medios de comunicación. Aquí el peso de la responsabilidad se ha depositado casi por entero en los creadores y distribuidores de contenido mediático, quienes obviamente asumen compromisos que deben cumplir (objetividad, información, entretenimiento, etc.). Sin embargo, poco se habla de los compromisos del espectador y no existen muchas campañas que apuesten por la formación de televidentes, radioescuchas o internautas responsables, capaces de discernir

continuación a partir de un texto literario, queda en espera de otros pensadores y amantes de las artes, capaces de pulir y enriquecer sus componentes, a fin de aplicarlos al estudio de toda clase de obras.

No me queda, entonces, más que precisar el género literario en el que me apoyaré para ejemplificar los momentos del Acompañamiento. Como lo indicara ya en el libro anterior, se trata del cuento fantástico. Es éste un género muy amplio, que no acepta fácilmente las definiciones. En uno de los estudios más recientes sobre el tema, el poeta Richard Mathews extiende las fronteras del cuento fantástico hasta las mitologías griegas, orientales y nórdicas, de donde la literatura fantástica de los siglos XVIII, XIX y XX suele tomar sus elementos.¹⁷

Pero en su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov presenta una clasificación distinta. Todorov designa como fantástico a todo relato que, por principio, hable de la realidad (el mundo primario, en palabras de Tolkien), para luego introducir en ella una ruptura, misma que duplica las explicaciones posibles y hace que éstas oscilen entre los motivos sobrenaturales y las causas naturales pero aún indiscernibles. Tal oscilación, genera un estado de incertidumbre, tanto en el lector como en los personajes y es en ese momento de duda y ausencia de razones, cuando surge lo fantástico.¹⁸

qué clase de compañía mantienen cuando ven telenovelas, escuchan las noticias o leen un blog. Ayudar a que un niño distinga entre las ficciones y la realidad (distinción que probablemente ya intuye), mientras ve televisión, resulta una estrategia más efectiva para evitar influencias nocivas, que la simple proscripción de ciertos programas, por ser demasiado fantasiosos o violentos. Con lo primero se le muestra que el mundo le ofrece diversas compañías, pero que sólo él decide a cuáles admite y de qué forma. Con lo segundo se le dice: “No te preocupes por elegir, pues siempre habrá intelectos mejor dotados que lo harán por ti”.

¹⁷ Richard Mathews, “From Antiquity to Infinity: The Development of Modern Fantasy”, [en línea], en *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, London & New York, 2002, cap. 1, pp. 1-36; <http://www.amazon.ca/gp/reader/0805709584/ref=sib_rdr_ex/701-5755434-2698757?ie=UTF8&p=S00M&j=0#reader-page>

¹⁸ Cfr. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 34-36 y ss

Ahora bien, lo fantástico, según Todorov, se confunde peligrosamente con lo maravilloso y lo extraño. El primer género corresponde a la clase de relatos que construyen mundos distintos e independientes del primario; mundos que se rigen por una legalidad tal que admite seres y acontecimientos que las reglas del mundo primario jamás consentirían. Lo extraño, por otra parte, surge de una forma similar a lo fantástico, a través de una ruptura en el mundo primario del relato; la diferencia es que la escisión se mantiene hasta el final y ni el personaje ni el lector logran decidir si lo que ha ocurrido corresponde a los dominios naturales o sobrenaturales.

La dificultad para trazar fronteras exactas entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, ha hecho que diversos relatos con características más afines a los dos últimos géneros se agrupen bajo la difusa categoría de literatura y cuento fantásticos. Así ha ocurrido con la obra de los dos autores que aquí cito, John Tolkien y Úrsula K. Le Guin. Los textos de ambos podrían estar más cerca de lo maravilloso, en el sentido que da Todorov a este género, pues ambos fundan mundos autónomos; sin embargo se les designa, quizás con cierto descuido, como literatura fantástica. No obstante, podría sostenerse que obras como *El señor de los anillos* o *Un mago de Terramar* conservan el efecto fantástico de la ruptura, sólo que no lo producen en el cuento, sino en el mundo del lector, quien por un momento accede a un orden fenoménico y normativo distinto del propio. Por ende, a fin de que la literatura fantástica pueda comprender obras con rasgos de lo maravilloso y lo extraño, convendría replantear y extender su definición. Ya sea mediante una ruptura temporal o definitiva entre nuestro mundo y los mundos subcreados, la literatura fantástica es la que nos enfrenta con una realidad distinta y ajena, pero posible y existente al menos dentro de los límites del relato.

Así las cosas, la literatura fantástica constituye una de las máximas representaciones del arte subcreador. Con ella se comprende a plenitud que la mimesis

poética no es la reproducción exacta de los objetos percibidos, sino la reinterpretación de un ámbito de la realidad, que culmina con la instauración de un orden nuevo. Lo que se imita, en consecuencia, no son las formas exactas de la naturaleza, sino el ejercicio de la voluntad creadora que se trasluce por ellas.

Pues bien, debido a las características mencionadas, el cuento fantástico me dejará reafirmar lo que ya he demostrado. El objetivo de las obras artísticas no es adoctrinar ni exponer normas; por ello, aun las creaciones cuyo principal objetivo es construir un mundo que se opone radicalmente al propio, aportan temas para la reflexión y además, cultivan la fantasía, lo que ya es, en sí mismo, un don favorable para el desarrollo moral del hombre.

Dicho lo anterior, me dispongo a desarrollar y exponer los momentos esenciales del proceso de Acompañamiento, con ayuda del cuento fantástico *Un mago de Terramar*, de Úrsula K. Le Guin.

MOMENTOS DEL PROCESO DE ACOMPAÑAMIENTO

1. Inmersión en la obra y contemplación inicial del mundo subcreado

El archipiélago de Terramar integra una serie de numerosas y pequeñas islas, que van desde las diminutas tierras de Wellogy, Obehol y Lorbanery en el Confín Austral, hasta las Islas de Whale y la Tierra de Hogen en el Confín Septentrional. Ged, uno de los magos de Terramar, es originario de la isla de Gont, “una montaña solitaria que se alza más de mil metros por encima del tormentoso Mar del Nordeste”.¹⁹ Pero la mayor parte de su juventud habrá de transcurrir en Roke, la isla de los magos, y más tarde, sus deberes y empresas lo llevarán por todo el archipiélago, hasta las lejanas costas de Selidor.

¹⁹ *Un mago de Terramar*, Minotauro, Barcelona, 2003, p. 13.

Son referencias como éstas las que nos ayudan a dar los primeros pasos en el mundo de la obra. Las novelas fantásticas contemporáneas son particularmente hábiles para facilitar esta inmersión, pues desde las primeras líneas construyen un lugar, en el sentido más geográfico del término, al cual se puede acceder con ayuda de una razón fantástica y contemplativa. El especialista en medios digitales, Lars Konzack, afirma que más allá de contar y describir, este tipo de narraciones edifican; generan verdaderos espacios donde brotan toda clase de terrenos, paisajes y hábitats, y sus formaciones geográficas son tan complejas que incluso necesitamos de mapas y cartografías para recorrerlas.²⁰

Este cuidado por la constitución espacial, territorial y ambiental del mundo subcreado, aunado a la sutileza y el detalle con los que las obras fantásticas suelen dibujar a sus personajes y eventos, ofrece un excelente apoyo para realizar una inmersión auténtica en la obra; una que verdaderamente nos aparte del mundo primario (de manera temporal, por supuesto) y nos confíe a las leyes y avatares de otro universo.

Pero, evidentemente, tal capacidad de atraer y propiciar la inmersión no es exclusiva de la literatura fantástica. Toda obra literaria y artística tiene una forma peculiar de llamar al lector/espectador y hacerlo entrar en su mundo. “Eran los mejores tiempos. Eran los peores tiempos”; así nos habla Dickens al inicio de su *Historia de dos ciudades*, y con ello parece invitarnos a explorar un lugar de contradicciones; un orden de cosas en el que “la primavera de la esperanza” coexiste con “el invierno de la desesperación”, y en el que cualquiera puede tener todo y nada delante de sí.²¹ De hecho, Dickens quiere hacernos entrar en un momento y un lugar determinados, que parcialmente se atienen a

²⁰ Lars Konzack, “Sub-creation of Secondary Game Worlds”, [en línea] en *VR Media Lab*, Aalborg University, <<http://www.vrmedialab.dk/~konzack/subcreation2005.pdf>>. [Consulta: 26 septiembre 2006].

²¹ Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, en *Obras selectas*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 385.

las condiciones históricas y geográficas del mundo primario. “Había un rey con una gran mandíbula y una reina con el rostro poco agraciado en el trono de Inglaterra; había un rey con una gran mandíbula y una reina con un rostro bello en el trono de Francia... Era el año de Nuestro Señor de mil setecientos setenta y cinco”. Sin embargo, el autor nos muestra la coordenada espacio-temporal desde un ángulo propio y así genera un mundo parcialmente nuevo y original, que a más de atenerse a las normas de la realidad, obedece también a las leyes formuladas por él.

Se comprenderá, entonces, que la inmersión en la obra literaria y la consecuente admiración o contemplación de la misma, suponen el cumplimiento de dos condiciones por parte del lector. La primera es el reconocimiento del tipo de compañía que se le ofrece. ¿Visitaré lugares que realmente son o han sido, y departiré con personajes similares a los que habitan el mundo primario? ¿Accederé a un lugar fantástico y conoceré a seres que sólo pueden existir en ese mundo? Como recuerda Wayne Booth,²² esta es la clase de preguntas que cualquier lector debe plantearse antes de abordar un texto, a fin de hallar la compañía deseada o, en todo caso, para saber hacia dónde lo conducirá la lectura.

Las respuestas a esas primeras inquietudes se hallan en la obra. El mapa de Terramar, con el que nos enfrentamos al entrar en la historia del mago Ged, se distingue de cualquier noción que guardemos sobre la geografía del mundo primario. Ello nos da un primer indicio de que la narración quiere llevarnos a otro universo posible, pues su autor ha tenido el cuidado de trazarle un espacio distinto y propio. Una página después, la descripción de Gont como “una famosa comarca de magos” en la que nació Ged, futuro

²² Cfr. Booth, *Op.cit.*, p. 10: “What kind of company are we keeping as we read or listen? What kind of company have we kept?”.

“Señor de Dragones”,²³ confirma nuestra sospecha. Esta historia no quiere hablarnos del mundo primario, pero acaso pueda decirnos algo más. Y, entonces, el siguiente paso es preguntar, ¿queremos escucharla?

Si respondemos afirmativamente, cumpliremos con la segunda condición necesaria para una buena inmersión en la obra. Tal es la consideración del relato tal y como éste se ofrece, así como la sujeción temporal²⁴ a las leyes que dicta; mas no porque ellas se puedan trasladar a nuestro mundo, sino porque somos nosotros quienes por algún tiempo ingresamos al espacio delimitado por la narración. Al abordar una obra literaria –y, de hecho, al entrar en relación con cualquier texto— somos como los visitantes de un hogar ajeno; mientras estemos ahí, hemos de aceptar las costumbres y las reglas del anfitrión, aun cuando sepamos que no deseáramos asumirlas para el gobierno de nuestra propia casa. Esto lo que Booth expresa en el imperativo “lee tal y como quisieras que otros te leyeran”,²⁵ y lo que Tolkien denomina “voluntaria suspensión de la incredulidad”.²⁶

Ahora bien, suspender la incredulidad no consiste, fundamentalmente, en aceptar todo cuanto la obra nos diga, sin importar lo extraño, irreal o incongruente que pueda ser. Se trata más bien de reconocer y admitir temporalmente las leyes que gobiernan al mundo visitado, así como a los personajes a quienes acompañamos. Esto implica que si el mundo en cuestión es un lugar fantástico y, por tanto, distinto del mundo primario, no hemos de aguardar la observación absoluta de todas las leyes que imperan en éste.

²³ *Un mago de Terramar*, p. 13.

²⁴ Al describir las condiciones y actitudes que demanda el Acompañamiento, es crucial insistir en la temporalidad, pues algunas de ellas sólo habrán de cumplirse mientras se mantenga la compañía de la obra. La inmersión en el mundo del relato y la total adhesión a sus leyes, son ejemplos de actitudes que sólo debemos observar mientras acompañamos a la obra y nos dejamos acompañar por ella, pero que resultarían una obstrucción para entablar el diálogo crítico e incluso para retomar la trama de nuestras propias vidas.

²⁵ Booth, *Op.cit.*, p. 173, nota 6.

²⁶ Cfr. John Tolkien, *Op.cit.*, p. 49.

Antes hemos de suponer, como bien advierte Tolkien, que “[ciertas] historias abren una puerta a Otro Tiempo, y si la cruzamos, aunque sólo sea por un instante, nos quedamos fuera de nuestra propia época, acaso fuera del Tiempo mismo”.²⁷

Evidentemente, una idea como la de suspensión de la incredulidad, mantiene algún tipo de relación con la verdad; sin embargo, no es una relación de dominio o aniquilamiento, como acaso se podría pensar. Suspender la incredulidad frente a la obra no es admitir posibles falsedades, sino confiar en que no hay nada falso en ella o que si tal cosa ocurre, la mentira se pondrá de manifiesto en algún momento, no sólo para satisfacción del lector, sino para redención de la historia y sus personajes. Conviene recordar que la verdad y la falsedad dentro de la obra literaria no se miden a partir los principios, eventos y fenómenos del mundo primario, sino a partir del orden y las leyes propuestos por el creador de la misma. Esto es particularmente notable dentro de los cuentos fantásticos, pues son ellos los que generan mayores contrastes con la realidad primaria. Los autores de tales historias, afirma Tolkien, “construye[n] un Mundo Secundario en el que [la] mente puede entrar”; y suspender la incredulidad frente a ellas significa reconocer lo que señalé ya en otro momento, que “dentro [del Mundo Secundario], lo que se relata es «verdad»: está en consonancia con las leyes de ese mundo”.²⁸

Hasta este punto la suspensión de la incredulidad podría interpretarse como una actitud pasiva del lector, por ser él quien acepta las condiciones de la obra sin pedirle nada. Pero esto no es así; la obra también satisface algunas exigencias y así logra que la suspensión sea en verdad un acto voluntario de atención y compañía. La más importante de ellas es la consistencia interna. Un relato fantástico no miente al decir que algunos

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

hombres particularmente dotados, son capaces de hablar con el viento para que amaine o desate su fuerza y así detenga o incremente las tempestades. Si el resto de la historia es coherente con tal afirmación y describe un mundo capaz de albergar poderes como esos, el fenómeno será verdadero dentro de los límites de ese orden posible. Mentiría, en cambio, la historia que afirmara la existencia de poderes mágicos en la primera página y la negara en la quinta, sin una explicación coherente de por medio. Con ello la consistencia se perdería y sería como si el Mundo Secundario tuviese una fisura, por la cual escaparían muchos de sus elementos constitutivos.

Así las cosas, tenemos que desde un primer momento, el Acompañamiento se perfila como un vínculo de reciprocidad. El texto hace una peculiar invitación. El lector responde con la justicia de su atención (lee tal y como quisiera que otros lo leyeran) y con la suspensión momentánea de sus creencias y prejuicios sobre lo que debería ser el mundo. Y, una vez más, la historia retribuye con una trama ordenada y coherente, que puede seguirse con libertad y algún tipo de goce, y sin necesidad de sofocar la incredulidad en vez de únicamente suspenderla.²⁹ Cuando la obra y el lector se han vinculado en una relación semejante, este último se halla listo para sumergirse en la historia y reunir experiencias.

2. Adquisición de experiencias

Ged da muestras de un curioso talento, desde sus primeros años de vida en Gont. Observa con detenimiento a la hechicera del poblado, escucha sus conjuros, y retiene palabras incomprensibles, en principio, pero capaces de alterar a la naturaleza de muy extrañas formas cuando él mismo las pronuncia. Es así como descubre que en el mundo —en la realidad secundaria de la obra, por supuesto— existe una lengua verdadera. Ella

²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 64.

no sólo designa, sino que comporta el ser de las cosas y, por tanto, confiere un poder y una responsabilidad sobre las mismas a quien la conoce y habla. Desde muy temprana edad Ged se ejercita en el dominio de la lengua verdadera y aprende que puede controlar a los elementos y a las creaturas, con sólo llamarlos por su nombre auténtico. Llegará un día en que su habilidad le permita salvar a Gont del furioso ataque de los invasores kargos; le bastará con hablar a las nubes, al cielo y al viento para tejer una densa niebla que confunda y atemorice al enemigo. Pero vendrá también la ocasión en que la soberbia desborde al poder, y le obligue convocar una fuerza extraña, tenebrosa e imposible de controlar hasta ese momento.

La contemplación y la posible vivencia de semejantes acontecimientos en la obra literaria, es lo que aquí denomino adquisición de experiencias. Nótese que aún no hablo de aprendizaje, pues si el lector recién ha ingresado al mundo secundario y está por descubrir lo que éste le depara, carece todavía del material necesario, así como de oportunidades, para reflexionar y decidir si la obra es capaz de brindarle algún elemento favorable a la consecución de su propio bien. Quiero decir que justo mientras está en compañía de la obra, el lector se halla en la situación del viajero. Recorre lugares, conoce personas, enfrenta costumbres y modos de ser ajenos, y acaso siente felicidad, nostalgia o miedo. Y, claro, puede concebir diversas opiniones sobre las novedades que contempla, e incluso llevar un diario para preservar las vivencias que le impresionan. Mas, la valoración general del viaje, la decisión de incorporar a su vida las costumbres nuevas, y el anhelo de regresar o la resolución de no volver jamás al lugar que visitó, ello sólo habrá de plantearlo cuando esté de vuelta en casa.

Es muy posible, y aun deseable, que durante esta primera etapa de experimentación, el lector se identifique con los sentimientos de algún personaje, o bien con las situaciones que la narración describe. La identificación es deseable, pues

contribuye al ejercicio de fantaseo y contemplación de posibilidades que implica la lectura, mostrando que la propuesta de la historia no sólo puede considerarse, sino también sentirse. A mi juicio, tal es el máximo valor de la empatía.

Y es éste otro de los puntos en donde difiero de Martha Nussbaum. Ella sostiene que, por el sólo hecho de sensibilizarnos, la empatía también nos mejora moralmente. “Los lectores de novelas –afirma– comparten el trance de los personajes, experimentando lo que les sucede como si tuvieran su mismo punto de vista, y también piedad, algo que trasciende la empatía porque supone que el espectador juzga que los infortunios de los personajes son graves y no han surgido por su culpa”.³⁰ De esta forma, el sentimiento de piedad, motivado a su vez por la empatía, implica la emisión un juicio y la conclusión de una norma moral por parte del lector. El juicio puede ser referente a la crueldad, la negligencia o aun la maldad de quienes infligieron al personaje una pena inmerecida. Mientras que la norma derivada y susceptible de trasladarse al mundo del lector, podría ser esta: “Nadie debe sufrir las consecuencias de algo que no ha hecho y es cuestión de justicia el reparar los daños causados por la pena inmerecida”.

No obstante, yo me opongo al hecho de que la identificación comporte un beneficio moral en sí misma, por dos motivos. El primero coincide con las observaciones que los principales críticos de Nussbaum –entre ellos Rüdiger Bender³¹ y Margaret Holland³²– han hecho a su postura. ¿Qué pasa si en vez de identificarme con el personaje que sufre injustamente, lo hago con el causante del sufrimiento, y lo compadezco por su castigo aun

³⁰ Nussbaum, *Op.cit.*, p. 100.

³¹ Cfr. Rüdiger Bender, “The Aesthetics of Ethical Reflection and Ethical Significance of Aesthetic Experience: A Critique of Alasdair MacIntyre and Martha Nussbaum”, [en línea], en *GOEDOC-Document Server of Goettingen University*, 1998, ESSE 1, <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/bender/1_98.html>. [Consulta: 26 septiembre 2006].

³² Margaret G. Holland, “Can Fiction be Philosophy?”, [en línea], en *Paideia. Philosophy of Literature*, <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteHoll.htm>>. [Consulta: 26 septiembre 2006].

cuando éste sea merecido? Y, más grave aún, ¿qué sucede con las novelas en donde no existe una normatividad ejemplar?

Si Nussbaum consigue liberarse de tales cuestionamientos, lo hace bajo el riesgo de aceptar que no todos los géneros literarios brindan el mismo grado de apoyo a la reflexión moral. En el primer capítulo de *Justicia poética*, señala: “He optado por concentrarme en la novela realista angloamericana, y sobre todo en un grupo de novelas que tratan temas sociales y políticos”.³³ Ello sugiere una preferencia por obras de las que se puede extraer una normatividad conveniente, pero esta solución no sólo resta poder al valor reflexivo de la fantasía, sino que también conduce peligrosamente a la censura.

Considero, en cambio, que una mejor forma de responder a quienes cuestionan las experiencias negativas, moralmente peligrosas, o irrelevantes, contenidas en ciertas obras literarias, es reiterar que la misión primordial del arte es fortalecer las capacidades de fantasear y concebir posibilidades. Por ello, incluso si las experiencias adquiridas en compañía de la obra son extrañas o terribles, y merecen el destierro del mundo primario, la historia misma cumple con su labor, en tanto nos habla de lo que podría suceder, e incluso nos arma con elementos para rechazar la efectiva realización de ciertas opciones, en un diálogo crítico posterior.

Y, precisamente, la defensa del diálogo crítico es la segunda razón por la cual me opongo a la postura de Nussbaum. Es cierto que la autora plantea un tipo de interacción con la obra, por la cual se darán los procesos de identificación, empatía y piedad. Sin embargo, se trata de un diálogo consensuado, en el que los lectores aceptan lo que la narración exalta y se oponen a lo que describe con frialdad o desprecio. De ahí que una vez más exista el peligro de la adopción irreflexiva de modelos ejemplares, así como de la

³³ Nussbaum, *Op.cit.*, p. 36.

discriminación y censura de géneros literarios como la fantasía, los relatos de horror o la ciencia ficción.

Ahora bien, si tal y como yo propongo, se considera que la compañía de la obra propicia una reunión de experiencias que pueden identificar, emocionar, sensibilizar y brindar elementos para la reflexión, pero sin generar todavía un aprendizaje directo de normas, entonces la exigencia de un lector responsable, capaz de dialogar críticamente con la obra, tendrá mayor fuerza. Si nuestro lector asume que la pieza literaria en sus manos no es propiamente una maestra de vida, y que a él corresponde formular ideas a partir de su lectura, entonces podrá marchar seguro en compañía de caballeros esforzados, villanos encantadores y, por supuesto, magos; pues sabrá que al final del viaje deberá revalorar la oferta de la obra y considerar la pertinencia de que ciertos modos de ser plasmados en ella, cobren vida.

3. Salida del mundo subcreado y renovación de la capacidad de asombro

Así como las obras literarias establecen lugares para ingresar al mundo secundario, y escenarios donde transcurren los acontecimientos decisivos de la historia, también construyen puertas de salida; o, si se lo prefiere, trazan confines, más allá de los cuales no queda nada, salvo el mundo primario que decididamente reclama la vuelta del lector. Muchas de esas puertas se limitan a conducir hacia una nueva etapa evolutiva del mundo subcreado, como en el caso de las sagas; otras llevan de manera contundente hacia el exterior y se cierran una vez que el lector ha salido; y algunas más son difíciles de hallar, a tal grado que el lector puede abandonar la compañía de la obra, sin saber con exactitud en qué momento terminó el mundo secundario y comenzó el suyo. No obstante, todos los desenlaces tienen una función primordial, a más de consolidar el orden y la coherencia de la trama; son también la señal de que la relación de acompañamiento llegó a su fin.

No te describiré, lector, los parajes que marcan la salida de Terramar, pues quizás alguna vez te dejes acompañar por sus parajes y habitantes, y sería descortés el opacar tu propia recolección de experiencias con mis anticipaciones. Lo que sí puedo garantizarte desde ahora, es que al traspasar los confines del mundo subcreado, estamos listos para revalorar las experiencias adquiridas en él, a partir de una reflexión crítica. Es el momento de preguntar si esas vivencias maravillosas que consignamos en el diario de viaje, o si esos personajes fascinantes cuyas hazañas nos causaron admiración, merecen impactar e incluso transformar nuestras vidas, en un grado superior a la compañía literaria y al goce de la fantasía.

Sin embargo, antes de iniciar el diálogo crítico, y de aceptar o rechazar la influencia de la narración sobre la vida moral, conviene apreciar otro don que las obras de arte brindan a sus espectadores, y que además de anticipar, favorece a la reflexión. Me refiero a la renovación de la capacidad de asombro.

Ya hice alusión a este beneficio artístico de diversas formas; hablé de la contemplación de posibilidades, el descubrimiento de mundos nuevos, y el enfrentamiento con otros modos de ser. Advertí que todo ello conduce a un primordial extrañamiento, pero también a la comprensión de que hay otras formas, tan válidas como las nuestras, de concebir el cosmos, la naturaleza y los deberes humanos. Pues bien, el reconocimiento de las posibilidades a las que da cabida nuestra propia realidad, o que al menos adquieren forma en nuestra fantasía, nos induce al asombro. Y el renovar semejante actitud, indispensable para la reflexión filosófica y para la concepción de fines aún inexistentes, resulta ya una conquista suprema.

El asombro se manifiesta frente a dos realidades. En principio, nos asombra el universo posible de la obra. Sea éste un mundo fantástico que descansa sobre leyes propias, o un lugar del mundo primario, descrito desde un enfoque peculiar, el universo de

la obra nos sorprende por todo lo que hay en él de original, ajeno y distinto. Ello, como escribí más arriba, ilumina para nuestra consideración lo que la fantasía humana es capaz de albergar y que acaso es susceptible de una realización efectiva.

Cualquier historiador podría explicarnos la situación política, económica y social de Francia e Inglaterra en el siglo XVIII, pero el ingresar a este contexto desde *Historia de dos ciudades*, nos muestra que los conflictos, las necesidades y los ideales de aquella época, tuvieron cuerpo y rostro, y que la pobreza, la desigualdad o la injusticia no son sólo datos, sino también modos de ser y posibilidades humanas. Esta plasticidad y sensibilidad que las obras artísticas confieren al saber, es lo que despierta el asombro, incluso frente a lo ya conocido.

Quizá la literatura fantástica genere asombro en mayor grado; ello dependerá en gran parte del tipo de lector que tenga como compañero y del punto hasta el que éste suspenda voluntariamente la incredulidad. Lo cierto es que los relatos fantásticos generan un asombro distinto, porque confrontan al lector con otra clase de posibilidades. Una novela realista, como lo es *Historia de dos ciudades*, muestra las experiencias que pudieron afrontar —con alto grado de probabilidades— los zapateros, comerciantes, o clérigos que de hecho vivieron en Inglaterra y Francia en el siglo XVIII. Pero *Un mago de Terramar*, describe lo que puede ocurrir en un mundo en el que la magia es una realidad cotidiana y en el que ciertas criaturas de corte sobrenatural conviven sin el menor reparo con los demás vivientes. Tales premisas son asombrosas en sí mismas, por lo mucho que se oponen a la realidad conocida. La novela realista confronta las concepciones y prejuicios que guardamos respecto a una época pasada o un grupo al que no pertenecemos; pero la novela fantástica confronta nuestra concepción del mundo entero. No obstante, el motivo de asombro que hay de fondo es el mismo en ambos casos:

Descubrir que una realidad aparentemente determinada y susceptible de un solo tipo de explicaciones, puede dar pie a concepciones y razones muy distintas.

Sin embargo, la obra también puede infundirnos asombro por el mundo primario al cual se opone, o del cual, en todo caso, se distancia. Pues, a veces, la percepción y vivencia de una realidad ajena nos hace revalorar e incluso apreciar la nuestra. Tal es el efecto que Tolkien llama Renovación y al cual hice referencia en el libro primero. Se trata del descanso en la contemplación de lo distinto, que nos conforta y reanima lo suficiente como para retomar el cuidado de lo propio:

Deberíamos volver nuestra mirada al verde y ser capaces de quedarnos de nuevo extasiados —pero no ciegos— ante el azul, el rojo y el amarillo. Deberíamos salir al encuentro de centauros y dragones, y quizás así, de pronto, fijaríamos nuestra atención, como los pastores de antaño, en las ovejas, los perros, los caballos... y los lobos. Los cuentos de hadas nos ayudan a completar esta renovación [...] [que] es un volver a ganar: volver a ganar la visión prístina. No digo “ver las cosas tal cual son” para no enzarzarme con los filósofos, si bien podría aventurarme a decir “ver las cosas como se supone o se suponía que debíamos hacerlo”, como objetos ajenos a nosotros.³⁴

Con esta última expresión, Tolkien propone que el cultivo de la fantasía mediante la lectura de cuentos fantásticos, nos devuelve una concepción primordial de la naturaleza; una en donde ella no es el objeto de nuestro ejercicio intelectual, ni la fuente de satisfactores para nuestras necesidades, sino una entidad independiente, distinta, gobernada por un orden inherente y envuelta por sus propios misterios.³⁵ Pero ésta es sólo una de varias formas de renovación. Las obras literarias también muestran otras concepciones de la naturaleza humana en donde ésta no se reduce a uno solo de sus aspectos, sino que se manifiesta en toda su complejidad. Los hombres dejan de ser cifras, entidades racionales o fuerzas uniformes, para revelarse como seres con ideas, emociones, virtudes y fallas. Y de esta forma, las obras literarias nos recuerdan que para

³⁴ Tolkien, *Op.cit.*, pp. 71-72.

³⁵ Ver también lo dicho sobre la renovación en mi comentario al manuscrito sobre la melancolía, Libro I.

comprender la existencia humana y postular sus fines, hace falta mucho más que los principios y las normas de la razón pura.

Existe aún otra manera de renovar el asombro, la que se obtiene por la contemplación de fantasías que nunca tendrán lugar en el mundo primario y sin embargo nos deleitan, por el simple hecho de ser concepciones humanas. Los cuentos fantásticos son especialmente adecuados para brindarla:

[...] la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella. Sobre la lógica se fundamentó, por ejemplo, el absurdo que impregna las narraciones de Lewis Carroll.³⁶

Pero, ¿acaso esta forma de renovación no es la más peligrosa, por invitarnos a una suerte de consuelo en lo imposible? Considero, sin embargo, que la oferta de los relatos fantásticos es mucho más sencilla. No invitan al lector a evadir la realidad, sino a efectuar el doble reconocimiento del que habla Tolkien; la aceptación de que el mundo es como es, pero también de que la mente humana es libre para imaginarlo de otro modo. Tal renovación, entonces, comporta una situación de pérdida y ganancia. El hombre abandona el ideal de dominar por entero al mundo exterior, pero reconquista el más noble y asequible fin de dominarse a sí mismo. Por otra parte, este último tipo de renovación se vincula con la catarsis, porque libera y purifica el ánimo, no sólo del terror y la angustia, sino de los sentimientos e ideas que se anclan excesivamente a él, volviéndolo prejuicioso.

A manera de conclusión para este apartado vale decir que, sea cual sea la forma de asombro que se renueve gracias a la compañía de la obra —el asombro por las creaciones de la fantasía, por la propia realidad o por las capacidades humanas— todas ellas comparten un rasgo general. Implican el descubrimiento, y en muchos casos el literal

³⁶ Tolkien, *Op.cit.*, p. 69.

re-conocimiento, de una creencia, una idea o un modo de ser olvidados, ocultos, o hasta el momento inexpresados, pero siempre inherentes al pensamiento humano. En virtud de tales hallazgos las ideas se nutren, las nociones problemáticas aligeran su tensión, y la razón y el entendimiento trabajan sobre un terreno más amplio y fértil. ¿Qué otra cosa se le puede pedir al arte, si a más de todo lo anterior nos brinda también los goces de la belleza?

Lo que sigue, pues, en el proceso de acompañamiento, dependerá en gran medida del lector. Es en este momento cuando más se demanda su actitud responsable. La obra le ha dado ya su hospitalidad y compañía, y le ha mostrado todo lo que puede ofrecerle. Ahora es él quien debe considerar, deliberar y, finalmente, decidir cuánto habrá de llevarse.

4. Retorno al diálogo crítico

Aceptar la compañía literaria de *Un mago de Terramar*, implica entrar en contacto con las costumbres de Gont, demorarse algún tiempo en una escuela de magos, viajar después a un pueblo de pescadores, descubrir una misteriosa isla en donde sólo habitan dos náufragos, y finalmente desembarcar en el último confín del mundo para enfrentar a una fuerza siniestra; todo ello al lado de un mago en los primeros años de su formación. Pero, además de lo anterior, experimentar el mundo y las vivencias de Ged supone la consideración de diversas ideas, creencias, sentidos y significados. Y son éstos quienes, al final del viaje, nos invitan a un diálogo crítico.

En efecto, las acciones y sucesos descritos por la narración, se apoyan en ideas, creencias, sentidos y significados que constituyen los fundamentos ontológicos, morales e históricos del mundo subcreado. En este sentido, el mundo de la obra se asemeja mucho al nuestro, pues integra grupos de causas, razones y fines que justifican y dirigen sus

prácticas. Ahora bien, el objetivo principal de una conversación crítica es determinar si la ideología y la racionalidad de la obra nos dan algún tipo de apoyo para comprender, solucionar o cuestionar diversos aspectos de nuestra realidad. Llegar a tal determinación no es sencillo, pues no sólo implica contrastar los elementos reflexivos de la obra con los dilemas, preguntas, e ideas vigentes en el mundo primario, sino evaluarlos a partir de la tradición, la historia, el contexto social y el panorama individual, que determinan la forma en que comprendemos y planteamos tales cuestiones. En palabras de Wayne Booth, asistimos a este diálogo en compañía de “los estándares de verdad, relevancia y profundidad espiritual, que derivamos en gran parte de nuestra previa atención a otras historias”.³⁷

Por tal motivo, el detallar paso a paso los momentos de un diálogo crítico resultaría una labor exhaustiva y, quizás, imposible de llevar a cabo; pues implicaría distinguir todas las ideas relativas a los contextos ya mencionados. No obstante, lo fundamental es reconocer que al menos una parte de las historias constitutivas de la tradición, y por tanto, de nosotros mismos, entra en juego cuando ponderamos el contenido ideológico de una obra literaria.

Con la intención de posibilitar el diálogo, también es preciso admitir que la obra, por el hecho de ser un producto de las facultades humanas, puede ser portavoz de algún tipo de verdad. No se trata ya de suspender la incredulidad y colocar entre paréntesis los prejuicios, para disfrutar la compañía literaria, sino de reconocer que al distinguirse del mundo, la obra también afirma o niega uno de sus aspectos y en tal medida nos permite comprenderlo. Lo anterior equivale a recordar, como lo hace Tolkien, que incluso en los cuentos fantásticos están presentes “la tierra y todo cuanto ella contiene: árboles y

³⁷ Booth, *Op.cit.*, p. 347.

pájaros, agua y piedra, vino y pan, y nosotros mismos, los hombres mortales”.³⁸ Y en esta medida, la obra constituye una fuente mediata de autoconocimiento.

Cuando se han establecido estas dos premisas –que la obra literaria puede brindar algo más allá de su historia y que los lectores, a su vez, cuentan con una tradición más allá de su individualidad— es posible volver a las ideas del relato y decidir con cuáles vale la pena replantear una nueva relación de compañía. *Un mago de Terramar* ofrece varias propuestas ideológicas dignas de consideración. Me concentraré en una de las más importantes para la reflexión moral, el principio de que al obtener un don, conquistar un poder o adquirir un conocimiento, se gana también una responsabilidad frente a lo que se obtiene, domina o conoce. Lo anterior no es una consideración del personaje o una insinuación del autor, es una ley que rige al universo de Terramar y que se aplica especialmente a la educación de los magos. Es también una de las primeras lecciones que recibe Ged en la escuela de Roke. Cuando el joven aprendiz pregunta cómo puede transformar una piedra en un diamante de manera definitiva, y sin que ello sea una simple ilusión, uno de sus maestros le responde:

Esto es una piedra, Tolk en la Lengua Verdadera [...] Esta piedra es ella misma. Es parte del mundo. Por medio de la Ilusión y el cambio puedes hacer que parezca un diamante o una flor o una mosca o un ojo o una llama... -La piedra se transformaba de instante en instante en las cosas que él iba nombrando y volvía a ser piedra.- Pero son sólo apariencias. La Ilusión engaña al observador; le hace ver y sentir que el objeto se ha transformado. Pero no lo transforma. Para transformar esta piedra en una gema tienes que ponerle otro nombre verdadero. Y eso, hijo mío, hasta con una piedrecilla tan pequeña como ésta, es cambiar el mundo. Se puede hacer. En verdad, se puede. [...] Mas no transformarás una sola cosa, un guijarro, un grano de arena hasta que no sepas cuál será el bien y el mal que resultará. El mundo se mantiene en Equilibrio. El poder de la Transformación y de la Invocación de un mago puede romper ese equilibrio. Tiene que ser guiado por el conocimiento, y servir a la necesidad. Encender una vela es proyectar una sombra...³⁹

³⁸ Tolkien, *Op.cit.*, p. 19.

³⁹ *Un mago de Terramar*, p. 60.

Este pasaje resume, por una parte, la concepción del mundo que impera en Terramar, y por otra, la más elevada norma moral para los sabios y poderosos. El mundo deviene conforme a un orden armónico. Algunos hombres son capaces de aprehender ese orden y encontrar la forma de alterarlo. Pero con el conocimiento adquieren también la responsabilidad de valorar y decidir cuándo una transformación es pertinente y justa. Los anteriores principios encierran una enseñanza, pero ésta se dirige a un grupo de jóvenes dotados, habitantes de un mundo en el que nociones como magia, equilibrio y lengua verdadera no están bajo tela de juicio. Pero, ¿qué representan para el lector?

Mi posición es que tales principios no constituyen una enseñanza directa para el acompañante de la obra, pero sí pueden ser motivo de cuestionamientos y reflexiones. Cabría preguntar, por ejemplo, ¿por qué el descubrimiento de un talento notable suscita la inclinación de ejercerlo con desmesura?; ¿acaso el virtuoso está siempre en riesgo y tan solo a un pequeño paso del vicio?; ¿y es la propia cualidad quien comporta en sí un peligro, o el problema se da por la falta de unidad entre el talento y otras virtudes que contendrían a la soberbia? Nótese que todas estas cuestiones brotan de una intención, la de Ged, quien se propone convertir un guijarro en piedra, y también de un principio moral y ontológico del mundo de la obra, el equilibrio, que los magos de Terramar deben respetar y preservar.

Sin embargo, tanto las preguntas como sus posibles respuestas se plantean fuera de la obra y con independencia de ella. Cualquier imperativo, consejo, crítica o argumento contestatario inspirado en la historia de Ged, está un paso más allá de Terramar; porque a fin de reflexionar, valorar y concluir, el lector debe distanciarse de la obra, contemplarla críticamente y vincularla con el resto de las historias que constituyen su tradición. De hecho, el relato que recién ha escuchado —la obra de arte que recién ha contemplado— se vuelve una más de tales historias y enriquece así el acervo de imágenes,

representaciones e ideas con las que cada individuo elabora una concepción del mundo, comprende su tradición, replantea sus fines y ensaya nuevos modos de ser.

Mas lo anterior, como bien podría observarse, no implica que el lector deba esperar al final de la historia para ser crítico. Hay reflexiones que saltan justo en medio de una aventura, al término de un capítulo, o al final de un evento como la transformación de la piedra en guijarro. Pero lo cierto es que al reflexionar, el lector abandona momentáneamente la relación de compañía, corre a la puerta de salida y establece las relaciones que le permitirán valorar, cuestionar e incluso refutar la idea que un personaje o un acontecimiento le han sugerido.

Por tanto el diálogo crítico, entendido como etapa de distanciamiento, confrontación y reflexión, sienta las bases de lo que será el auténtico proceso de acción moral. Pues a partir de las consideraciones que la obra motiva y con base en su ejemplo de racionalidad fantástica, el individuo puede retomar y enriquecer el desarrollo de su obra máxima; la creación de una vida buena y feliz en la cual realiza sus mejores potencialidades.

CONCLUSIÓN

RESPONSABILIDAD Y CRÍTICA

El modelo de Acompañamiento literario, que permitirá formar individuos aptos para el ejercicio racional de la fantasía y conscientes de su responsabilidad en tanto contempladores y creadores de obras, constituye la etapa final de la Fundamentación a una moral fantástica. No obstante y a manera de conclusión, es importante desarrollar las implicaciones y consecuencias que derivarían de dicha moral, donde los hombres definen a las obras, los documentos, y a todo aquello que les informa de su tradición, en principio como compañeros y, después, como sujetos de crítica.

La exigencia de un lector/espectador responsable, así como de un diálogo crítico con las fuentes de la tradición podría conducir al supuesto de que, por principio, los individuos se distancian de otras creaciones humanas y, además, las enfrentan. La relación de compañía no es tan fuerte como para formar un vínculo profundo entre los hombres y su tradición, pues ella es temporal, mediata y si acaso produce una transformación, lo hace tras un proceso reflexivo y bajo la determinación de la voluntad individual. Así, pues, al aceptar la noción de Acompañamiento ¿no se vuelve a la idea del individuo solipsista, que aun si deja que otros caminen junto a él, permanece inmune a su posible influencia?

Es cierto, la compañía es un vínculo suave y frágil, incapaz de motivar las acciones inmediatas, directas y por lo general irreflexivas, que propician el amor o el odio. Sin embargo, también es el mejor modo de relación por el que un individuo puede aprender de las fuentes de la tradición, y en especial del arte, y a un tiempo cumplir con la misión de ser un subcreador de sí mismo; un artista original que si bien recibe influencias de otros creadores, emprende una obra con principios y sentidos propios.

Cabe reconocer, además, que la crítica no es necesariamente un rechazo y que la compañía tampoco es siempre falta de afecto. Es verdad que las obras despiertan amor, odio, compasión y toda clase de emociones, y ni el lector más cauteloso puede guardarse de experimentarlas. A lo que se invita, por tanto, en el proceso de Acompañamiento no es a suprimir la emotividad o la empatía, ni a negar la influencia que ciertas creaciones ejercen sobre nuestros pensamientos y actos. Lo que se solicita en cambio, es el reconocimiento de que si tales influencias conducen a una transformación efectiva, ello es porque así lo queremos y permitimos.

La formación de lectores y espectadores responsables y críticos, que no por ello dejan de amar, rechazar o admirar lo que contemplan, es de suma importancia para una sociedad como la nuestra, donde se puede juzgar a un filme, una canción, un programa de noticias o un video, por inducir al agente moral a una conducta inadecuada. Quizás es posible que una imagen o cualquier otro género de representación sensible puedan motivar directamente a un acto; pero si esto sucede, es porque los espectadores no han sido educados para ser compañeros críticos y responsables de aquello que se ofrece a su consideración.

Censura, prohibición y descalificación son las estrategias comunes para impedir que un adolescente dispare contra sus compañeros luego de ver un video musical o que un pequeño acabe con su vida tras observar una ejecución televisada. Pero las tres carecen de inteligencia y sentido crítico, y ninguna se plantea la distinción entre representaciones y ejemplos. Y tal distinción existe. La representación es un vehículo para comunicar e interpretar, mientras que el ejemplo tiene la deliberada intención de adoctrinar y motivar una determinada conducta.

El Acompañamiento se basa en tal distinción y por ello reconoce que las obras de arte, las crónicas, los artículos del periódico, las transmisiones de la tele y todo lo que

aquí he llamado fuentes de la tradición, son obras que de algún modo pretenden transmitir, expresar, proponer o interpretar, pero no son, y no deben ser ejemplos, salvo en el caso peculiar de que así se lo propongan.

Las demandas de responsabilidad y crítica que implica el Acompañamiento no resultarán en una especie de lectores y espectadores insensibles e incapaces de relacionarse profundamente con las obras, al punto de no dejarse conmover con ellas. Tampoco perdonarán el deber de los creadores, quienes, a su vez, son responsables por sus obras y se comprometen a dotarlas de orden, autenticidad y consistencia. Pero sí ayudarán a formar individuos conscientes de su fin y dispuestos a recibir el crédito entero por aquello que han logrado hacer de sí mismos.

Concluye aquí la Fundamentación de la moral fantástica, el arte del virtuoso subcreador de sí.

EPÍLOGO

¿TODO FUE UNA FANTASÍA?

En *La casa del silencio*, el novelista Orhan Pámuk hace que uno de sus personajes cuestione la inmersión de la fantasía en el curso de la vida humana. Sólo que tal inquietud es distinta de la que yo he formulado en voz de mi filósofo. Éste quiere hallar un punto de unión entre la comprensión del mundo y el ejercicio de la fantasía. Pero el historiador Faruk, personaje de la obra en cuestión, desea establecer los límites entre ambas cosas. Y angustiado frente a la vista de sus fines vitales trastornados, exclama: “Tiene que haber algo más, aparte de las notas a pie de página, que diferencie a un buen libro de historia de un buen libro de cuentos o una novela”.¹

Por defender tal hipótesis Faruk deja que su vida escape poco a poco. Y, en verdad, no parece tener otro camino. Un hombre como él, comprometido a buscar y registrar los hechos que ocurrieron, no puede conformarse con que éstos sólo se comuniquen a través de narraciones tan parecidas a los relatos de ficción. “Tiene que haber algo más” –se dice a manera de consuelo; pues el hecho manifiesto es la necesidad de contar cuentos e historias, aun si lo que se intenta transmitir la auténtica Historia. ¿Pero acaso no hay una forma mejor de hablar sobre lo que realmente fue?

Mi conclusión, o mejor dicho, la conclusión expuesta por mi personaje y que a fin de cuentas es la mía, reafirmará el gran temor de Faruk y otros hombres como él. Pues si la fantasía es la potencia que permite transitar de lo sensible a lo ideal y si además es la facultad que proyecta las formas de lo posible, entonces no hay ámbito de la comprensión, la expresión y la acción humanas que se vea libre de ella. No es que la fantasía supere a la realidad, como

¹ Orhan Pámuk, *La casa del silencio* (Traducción de Rafael Carpintero Ortega), Random House Mondadori, México, 2006.

tanto gusta decir hoy a los medios. Sucede más bien que no hay conocimiento ni explicación del mundo y de la naturaleza humana, que no estén mediados, complementados y elaborados por la fantasía. Al menos así es para nosotros, los hombres.

El reconocimiento de una presencia fantástica en todo cuanto experimentamos, sabemos, creemos, planeamos y realizamos es, a mi juicio, el mayor logro de todo este trabajo. Mi objetivo inicial era proporcionar una explicación adecuada de lo que es la fantasía y así defender su importancia para la vida moral de los individuos. Pero en el curso de la investigación y el desarrollo de argumentos descubrí algo mucho más grande y valioso. Algo que a pesar de ser sólo un esbozo en la presente obra y de estar a la base de otras nociones y pruebas, más relevantes en el marco de la tesis actual, es digno de mención y debe afirmarse aquí con toda claridad para ser retomado en futuras obras.

La fantasía es la facultad que abstrae las formas de los objetos sensibles y crea una representación que la razón puede considerar. Es la potencia que da pie a toda inventiva. Y, como dijera Freud, es la fuente de ilusiones donde los deseos insatisfechos hallan consuelo y donde también abrevan las obsesiones y manías.² Sin embargo, no se reduce a nada de esto. Pues cuando se le dirige bien y se le asocia correctamente con el resto de las facultades, la fantasía es la facultad que da lugar a la única forma de interacción posible entre los hombres y el mundo: La generación de mundos secundarios que interpreten a una realidad externa y distinta del pensar humano; la subcreación.

En efecto, Faruk, tu intuición era correcta. No hay otra forma, sino la elaboración de relatos, para organizar los hechos y hacerlos asequibles a la comprensión humana. ¿Pues qué sería el presentar las cosas tal cual son? ¿El sólo decir “hombres-riquezas-imperios-armas-

² Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo” (1908), en *Obras completas*. Volumen IX, Amorrortu Editores, 1979, pp. 125-135.

guerra”? Ello en el mejor de los casos y suponiendo que el nombrar no sea ya un acto de interpretación y creación. Pero el simple listado de los fenómenos y eventos del mundo, que acaso sería lo más próximo a “referir las cosas tal cual son”, no hace gran cosa por satisfacer la humana necesidad de comprender; no vuelve al mundo inteligible y mucho menos habitable.

Para entender, proyectar y actuar, los hombres demandamos explicaciones más complejas. Hemos de pensar, por ejemplo, que la avaricia de los hombres da pie a la guerra y en función de tal hipótesis estamos listos para juzgar, valorar, decidir y poner manos a la obra. Pero el hacer de la avaricia un motivo y una explicación para un fenómeno real, es llevar a cabo un razonamiento fantástico. La fantasía permite que la razón postule causas, significados y fines ahí donde aparentemente no los hay, y así cierra el ciclo de interacción entre la realidad y el entendimiento humano.

Y aun hay otra etapa en este proceso. Luego de posibilitar la comprensión, la fantasía también ofrece alternativas de acción. Pues frente al mundo recién descubierto, los hombres tienen la posibilidad de obrar, y no sólo para transformar la realidad externa sino, ante todo, para distinguirse y rehacerse a sí mismos, en relación o en oposición a ella.

En consecuencia, la fantasía se revela también como fundamento de la libertad humana, porque nos permite hacer el doble reconocimiento del que hablara Tolkien. Por una parte, admitimos la existencia de un mundo ajeno y distinto, con leyes inexorables; mas por otra, ganamos el poder de cuestionarlo y reconstruirlo; si no el plano de lo actual y existente, sí en el de lo posible. Acaso nunca logremos formar un vínculo efectivo con la naturaleza en el orden de los hechos, ni trascender las determinaciones físicas, históricas, sociales y culturales que la realidad impone. ¿Pero quién nos impide hacer todo ello en el ámbito de la fantasía?

Y tal fantaseo no será un ejercicio vano, pues la moral habita en la esfera de lo posible y el hombre virtuoso, como afirmara Schiller,³ es un supuesto. ¿Cómo hemos de acercarnos a esos mundos altamente deseables, pero aún inexistentes, si no permitimos que la razón cultive y dirija el ejercicio de la fantasía?

Puedo reiterar entonces, y ahora con mayor fuerza, la propuesta central de esta tesis. La fantasía es el fundamento de la comprensión, la libertad, las acciones y la virtud humanas. Luego, la educación y cultivo de dicha facultad, a través de un modelo de aproximación a las obras como el del Acompañamiento, y en el marco de una moral fantástica, es absolutamente necesaria para que los hombres realicen su finalidad como subcreadores.

Así que no temas, Faruk; ni teman quienes piensan como él. Es verdad; no poseemos más que fantasías, obras y cuentos, pero sólo a través de ellos nos convertimos en lo que debemos. Y es que nuestras mejores obras no están en los edificios y ciudades; tampoco en los libros de historia ni en los tratados de filosofía; y quizás, ni siquiera en los vástagos del arte. Todos ellos son ensayos, más o menos hermosos y perfectos, por los cuales se cultiva el ejercicio racional de la fantasía. ¿Deseas saber lector, cuál es entonces el auténtico *érgon*? Mira por un momento hacia ti. Aquello en lo que te han convertido tu razón, tu voluntad y tus fantasías, esa es tu mejor y principal obra.

³ Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, Tercera Carta, § 3.

BIBLIOGRAFÍA

Básica

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Traducción de Tomás Segovia), Pre-Textos, Valencia, 2001, pp. 8-282.
- Agustín, Santo. *De Trinitate* (Traducción e introducción de Fr. Luis Arias), Biblioteca de Autores Cristianos, Salamanca, 1956.
- Aristóteles. *Acerca del alma* (Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez), Gredos, Biblioteca Básica, Madrid, 2000, pp. 9-168.
- _____ *Ética Eudemia* (Traducción, introducción y notas de Antonio Gómez Robledo), UNAM, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1994, pp. VII-140.
- _____ *Ética Nicomáquea* (Traducción y notas de Julio Pallí Bonet; introducción de T. Martínez Manzano) Gredos, Biblioteca Básica, Madrid, 2000, pp. 9-300.
- Aristóteles-Hipócrates. *De la melancolía* (Traducción de Conrado Tostado, revisada por Renán Cetina), Editorial Vuelta y Ediciones Heliópolis, México, 1994, pp. 7-89.
- Averroes. *Comentario al libro sobre el alma de Aristóteles* (Traducción de Salvador Gómez Nogales), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987, pp. 99-261.
- Booth, Wayne C., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, pp. 7-17; 161-193; 293-373.
- Ficino, Marsilio. *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón* (Traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal; presentación y notas de Mariapía Lamberti), UNAM, Colección Nuestros Clásicos, México, 1994, pp. 5-191.
- _____ *Three books of life* (Traducción de Carol Kaske y John Clark), en Radden, Jennifer (Ed.), *The Nature of Melancholy*, Oxford University Press, New York, 2000, pp. 55-105.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* (Traducción de Manuel García Morente), Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral, México, 3ª Edición, 1985 (1ª Edición, 1977), pp. 7-406.

- _____ *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Traducción de Manuel García Morente), Ediciones Encuentro, Opuscula Philosophica 18, 2003, pp. 5-124.
- Le Guin, Úrsula K. “A Message About Messages”, [en línea], en *CBC Magazine by The Children’s Book Council*, <http://www.cbcbooks.org/cbcmagazine/meet/leguin_ursula_k.html>. [Consulta: 15 abril 2006].
- _____ *Un mago de Terramar* (Traducción de Matilde Horne), en la colección *Historias de Terramar. Un Mago de Terramar – Las Tumbas de Atuan*, Ediciones Minotauro, Madrid, 2003 (editado también por separado, Ediciones Minotauro, 1986), pp. 7-216.
- MacIntyre, Alasdair. *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Indiana, 2ª Edición, 1984 (1ª Edición, 1981), pp. ix-286.
- Nussbaum, Martha, *Justicia Poética* (Traducción de Carlos Gardini), Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1997, pp. 9-183.
- Petrarca, Francesco. *Secreto mío*, en *Obras I. Prosa* (Al cuidado de Francisco Rico. Traducción, prólogos y notas por Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza), Editorial Alfaguara, Madrid, 1978, pp. 41-150.
- Read, Herbert Edgard. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (Traducción de Horacio Flores Sánchez), Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp.7-245.
- Stevenson, Robert Louis. “Books which have influenced me”, en *Essays on the Art of Writing*, [en línea], compilado por *Project Gutenberg*, <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/artow10.txt>>.
- Tolkien, J.R.R. “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja* (Traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría; introducción de Christopher Tolkien), Ediciones Minotauro, Barcelona, 1994, pp. 11-100.

Secundaria

- Bender, Rüdiger. “The Aesthetics of Ethical Reflection and the Ethical Significance of Aesthetic Experience: A Critique of Alasdair MacIntyre and Martha Nussbaum” (traducción al inglés de Anke Bruns), [en línea], *GOEDOC. Document Server of Goettingen*

- University (SUB Goettingen), 1998, EESE 1, <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/bender/1_98.html>. [Consulta: 26 septiembre 2006].
- Bruno, Giordano. *Los heroicos furoros* (Introducción, traducción y notas de Ma. Rosario González Prada), Tecnos, Madrid, 1987, 236 pp.
 - Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo (1908), en *Obras completas*, Volumen IX (Ordenamiento, comentarios y notas por James Strachey, con la colaboración de Ana Freud. Traducción de José L. Etcheverry), Amorrortu Editores, 1979, pp. 125-135.
 - Holland, Margaret G. “Can Fiction Be Philosophy?”, [en línea], en *Paideia. Philosophy of Literature*, <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteHoll.htm>>. [Consulta: 26 septiembre 2006].
 - Jaeger, Werner. *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual* (traducción de José Gaos), Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 262-297.
 - Konzack, Lars. “Sub-creation of Secondary Game Worlds”, [en línea], *VR Medial Lab*, Aalborg University, <<http://www.vrmedialab.dk/~konzack/subcreation2005.pdf>>. [Consulta: 26 septiembre 2006]
 - Mathews, Richard, “From Antiquity to Infinity: The Development of Modern Fantasy”, [en línea], en *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, London & New York, 2002, cap. 1, pp. 1-36; http://www.amazon.ca/gp/reader/0805709584/ref=sib_rdr_ex/701-5755434-2698757?ie=UTF8&p=S00M&j=0#reader-page. [Consulta: 26 septiembre 2006].
 - Morales Rendón, Ana María. “Teoría y práctica de lo fantástico”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, Enero-Junio de 2000, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-36.
 - Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (Traducción de Antonio Ballesteros), La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, pp. 27-50; 311-468.
 - Scanu, Ada Myriam. “Charles Nodier, Du fantastique en littérature”, Séminaire d’Historie Littéraire: *La naissance du fantastique en Europe-Histoire et Théorie*, de la

Università degli Studi di Bologna, 2004. Disponible en línea:
<http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Scanu>.

- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (Edición Bilingüe. Estudio introductorio de Jaime Feijóo. Traducción, introducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca), Anthropos, Barcelona, 1999 (1ª Edición, 1990), pp. 110-381.
- Smith, Adam. *La teoría de los sentimientos morales* (Versión española y estudio preliminar de Carlos Rodríguez Braun), Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* (Traducción de Silvia Delpy), Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Tolkien, J.R.R. "Hoja de Niggle", en *Árbol y hoja* (traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría; introducción de Christopher Tolkien), Minotauro, Barcelona, 1994, pp. 101-129.