



Esta edición
de 2000 ejemplares
se terminó
de imprimir
en A.B.R.N.
Producciones
Gráficas S.R.L.,
Wenceslao
Villafañe 468,
Buenos Aires,
Argentina
en julio de 2008.

Otros títulos publicados:

La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes

Pierre Clastres

América Latina: El desafío del tercer milenio

Adolfo Colombres (comp.)

La alteridad del cuarto mundo. Una deconstrucción antropológica de la diferencia

Claudia Briones

La presencia africana en nuestra identidad

Dina V. Picotti C.

Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura

Adolfo Colombres

La reconstrucción de la utopía

Fernando Ainsa

Antropología de la enfermedad

François Laplantine

Memoria e identidad

Joël Candau

Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente

Adolfo Colombres

La barbarie interior

Jean-François Mattéi

Sobre la cultura y el arte popular
(edición ampliada)

Adolfo Colombres

De la etnografía a la antropología reflexiva

Christian Ghasarian

Serie Antropológica
EDICIONES DEL SOL

- 2. Modelos mitodológicos: G. Durand / 40
- 3. La literalización del mito / 41

Capítulo III

Funciones y valores / 45

- I. Funciones de lo imaginario / 45
 - 1. Perspectiva estético-lúdica / 46
 - 2. Perspectiva cognitiva / 49
 - 3. Perspectiva instituyente práctica / 51
- II. Valores de lo imaginario / 54

Capítulo IV

Exploraciones de imaginarios / 59

- I. Imaginarios de un grupo social: utopía y milenarismo / 60
- II. Imaginarios de un pueblo: Rumania y los Estados Unidos / 63
- III. Imaginarios de una época: el Renacimiento y el Barroco / 67
- IV. Imaginarios de una tradición espiritual: el gnosticismo dualista / 71
- V. Imaginarios de una técnica social: la televisión / 73

OTROS ENSAYOS

Mitoforias: formas y transformación del mito / 81

- I. El mito, una palabra abierta / 82
- II. Oralidad e inventiva / 83
- III. De lo cerrado a lo abierto / 84
- IV. El mito como juego / 86
- V. La reescritura del mito / 88
- VI. Del mito a la novela / 88
- VII. La reanimación hermenéutica / 90
- VIII. El bricolaje mítico / 91
- IX. La transfiguración barroca / 92
- X. Mito e historia / 93
- XI. La rítmica mítica / 95

Las pantallas de lo sagrado, o el imaginario religioso de la TV / 99

La ambigüedad utópica: ¿templo de Dios o prisión de cristal? / 109

- I. El mito de los espacios de beatitud / 109
- II. Génesis ambivalente de la utopía / 111

- III. El contagio por la racionalidad óptica / 113
- IV. La entrada en la razón de la nueva Ciudad / 116
- V. El coletazo del sueño milenarista / 117
- VI. Los malentendidos de la imaginación utópica / 120

Estética y epistemología de la multitud: una autopoietica compleja / 125

- I. La inmersión en la multitud / 126
- II. La espectacularización de la multitud / 128
- III. Una estructura agregativa / 130
- IV. Metamorfosis de una multitud / 132

El archipiélago imaginario del cuerpo virtual / 137

- I. El juego de los cuerpos dobles / 138
- II. La cacofonía del cuerpo virtual / 142

El espíritu de los lugares: la poética imaginaria del paisaje / 147

- I. Hacia una geognosis del espíritu de la tierra / 148
- II. La búsqueda narcisista del espacio de los orígenes / 151
- III. La percepción del sentido del mundo / 155



Índice

Prólogo / 7

EL IMAGINARIO

Capítulo I

Definición e historia / 13

I. Una categoría plástica / 13

1. Léxico / 14
2. Criterios de análisis / 15
3. Las dos concepciones / 16

II. Historia de las teorías contemporáneas de lo imaginario / 18

1. Gaston Bachelard / 19
2. Gilbert Durand / 21
3. Paul Ricœur / 22
4. Henry Corbin / 23

Capítulo II

Métodos, estructuras, transformaciones / 27

I. Condiciones y métodos de abordaje / 27

1. La dimensión icónico-verbal de lo imaginario / 27
2. Las opciones epistemológicas / 30

II. ¿Qué lógica para lo imaginario? / 32

1. El formismo / 33
2. La sistémica / 33

III. Las fuentes generadoras / 35

1. La dinámica intratextual / 35
2. Las imágenes matriciales / 37
3. Los determinantes hipertextuales / 38

IV. Evolución / 39

1. Variaciones múltiples / 39

G. Bachelard y J. Piaget, tanto de asimilación como de acomodamiento, de proyecciones psicológicas como de impregnación de las formas endógenas del mundo. Pero, en ese caso, la hermenéutica del espíritu del lugar nos invita a proceder a una reforma epistemológica de la concepción misma de las relaciones sujeto-objeto, lo cual constituye un problema totalmente diferente²⁸.

NOTAS

- ¹ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Ed. de Minuit, Tomo II: *La pensée mythique*, p. 109 y ss.
- ² Ver, en particular, M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot; J. Servier, *L'homme et l'invisible*, Imago, Petite Bibliothèque Payot, 1980.
- ³ Por ejemplo, J. Richier, *Géographie sacrée du monde grec*, Hachette, 1967.
- ⁴ Sobre este tema, R. Christinger, *Le voyage dans l'imaginaire*, Stock-Plus, 1981.
- ⁵ Por ejemplo, Plutarco, *Destino de los oráculos*; Ovidio, *Metamorfosis*.
- ⁶ J. Michell, *L'esprit de la terre ou le génie des lieux*, Seuil, 1975.
- ⁷ J. Needham, *La science chinoise et l'Occident*, Seuil, 1973.
- ⁸ Ver J. Michell, *op. cit.*
- ⁹ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, "Idées", 1963.
- ¹⁰ G. Roupnel, *Histoire de la campagne française*, Presses-Pocket, 1981, pp. 395-396.
- ¹¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 339.
- ¹² M. Proust, M., *Por el camino de Swann*, en *En busca del tiempo perdido*, Traducción de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, "El Libro de Bolsillo", 1988, Tomo I, p. 456.
- ¹³ *Op. cit.*, p. 458.
- ¹⁴ L. Bureau, "L'esprit des lieux", en *L'esprit des lieux, Urgences*, Rimouski, Canadá, N° 17/18, 1987, p. 30.
- ¹⁵ Barthes, R., *Incidents*, Seuil, 1987.
- ¹⁶ J. Gracq, *La forme d'une ville*, Corti, 1985, p. 4.
- ¹⁷ *Op. cit.*, p. 9.
- ¹⁸ C. Mettra, "De la terre visible aux terres de l'invisible", en *L'esprit des lieux, Urgences, op. cit.*, p. 68.
- ¹⁹ Ver G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, "Quadrige", 1983.
- ²⁰ Sobre este tema, ver L. Durell, *L'esprit des lieux*, Gallimard, 1976, p. 182 y ss.
- ²¹ Ver F. Cheng, *Du vide au plein, le langage pictural chinois*, Seuil, "Essais", 1991; J. Berque, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, 1986.
- ²² C. G. Carus, "Neuf lettres sur la peinture de paysage" en *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, 1983, p. 119.
- ²³ K. White, *La figure du dehors*, Le livre de poche, 1989, p. 48.
- ²⁴ A. Portman, *Neue Wege der Biologie*, Piper Verlag, 1960, p. 221 (La traducción del alemán al francés citada por Wunenburger es una traducción inédita de J. Dewitte).
- ²⁵ *Op. cit.*, p. 149.
- ²⁶ A. Portmann, *Die Tiergestalt*, segunda edición, 1960, p. 253 (La traducción del alemán al

francés citada por Wunenburger es una traducción inédita de J. Dewitte). Edición francesa: *La forme animale*, Payot, 1961.

- ²⁷ Una posición similar se encuentra en V. Soloviev, "La beauté dans la nature", en *Le sens de l'amour, essais de philosophie esthétique*, OÉIL, 1985, p. 171 y ss.
- ²⁸ Ver un desarrollo de esta cuestión en nuestro artículo: "Imaginations géographique et psychodéographique", en *Lire l'espace* (J. Poirier, J.-J. Wunenburger [eds.]), Bruselas, Ousia, 1996.

y que son, por lo tanto, 'envíos' ópticos, sin que haya allí un destinatario a quien se dirija ese envío"²⁵. Además, uno puede llegar hasta imaginar que estas configuraciones perdurarían, aún después de la desaparición de cualquier observador del mundo: "Incluso después de nuestra desaparición y después de la extinción de los animales capaces de ver imágenes, habrá configuraciones que estarán dotadas de interioridad y susceptibles de producir este efecto visual de la autopresentación sobre sentidos posibles"²⁶.

¿No se podría decir analógicamente, dentro de esta perspectiva, que cualquier lugar accedería, a su vez, a una fisonomía significativa, a una autopresentación sin destinatario? ¿No participan también, los lugares, de un movimiento de producción de la Naturaleza naturante que se ocupa de su apariencia estética, de la misma manera que las alas de las mariposas o el ornamento de los peces? ¿No es lo que ya presentían los Antiguos cuando nombraban a la Naturaleza "*physis*", movimiento de autoproducción, de automanifestación hacia lo visible? En estas condiciones, una fenomenología del espíritu de los lugares se abriría hacia una metafísica de la naturaleza según la cual, la Vida se desarrollaría, a la vez, de acuerdo con la utilidad y de acuerdo con la belleza, de acuerdo con una cualidad mecánica y de acuerdo con una finalidad sin fin"²⁷. Pues, incluso si, para nosotros, no hay lugar sino por y para quien lo mira, un lugar dispone, efectivamente, de una especie de antitipia propia, de una disposición que no es, ni contingente, ni aleatoria. ¿Y por qué no mantener esta bella apariencia del lugar como la expresión de un movimiento de la naturaleza que lleva a su organización interior a desplegarse hacia el exterior, asegurando la propia espectacularización de su ser?

Llegados a este punto, ¿no estamos invitados a comprender de un modo nuevo el espíritu de los lugares? Si es vano condicionar el poder de los lugares solo a la objetividad material, no se lo podría reducir a una libre proyección del sujeto sobre el mundo. La Naturaleza es un espectáculo diferenciado, la totalidad de cuyos elementos y puntos de vista no son intercambiables. La revelación de estos islotes de perfección de las formas no surge de nuestra voluntad o deseo; remite a un sentido estético que se autodespliega en ciertas formas, incluso si no es necesario atribuir a este suplemento de orden y armonía algún autor. No obstante, es necesario que esta apariencia sea recibida por una mirada, y no cualquier mirada sabe acoger la apariencia. El sujeto solamente hace la experiencia del develamiento si vuelve a animar una especie de tercer ojo por medio del cual restablece una percepción de lo que le es negado cuando apunta al mundo solo por el cuerpo o por el intelecto. Solo una mirada que es previamente "desorientada" puede elevarse a la altura de esta apariencia que se encarna en un paisaje. En consecuencia, el espíritu de un lugar es dependiente, a la vez, de una objetivación cósmica y de una transubjetivación interior. Este encuentro entre Yo y el mundo es

un momento de gracia, una oportunidad transitoria, el resultado de un "*kairós*", en el sentido griego de un encuentro propicio. También se puede decir, efectivamente, que la experiencia profunda del espíritu de un lugar es una aventura singular, rara, también difícil de distinguir de todo el *pathos* que acompaña nuestras idas y vueltas en el mundo, de todos esos pseudoapegos de nuestra sensibilidad e, incluso, de nuestra sensiblería, que nos otorgan solamente algunos momentos de bienestar imaginario, en medio de una existencia trepidante y rutinaria. Captar el don del mundo no está al alcance de cualquier deseo. La topofilia está saturada de semblantes falsos, que abastecen nuestra memoria sin metamorfosearnos. Por el contrario, cuando llegamos a alcanzar ese instante raro en el cual nuestro ojo está en fase con la ofrenda gratuita del mundo, estamos de pronto en un estado de arrobamiento que, en todas las sabidurías, constituye la forma más próxima a la divinización.

En conclusión, se puede sostener que el poder poiético de un paisaje está condicionado, sin duda, por una dinámica onírica, una creatividad de la ensoñación que multiplica y enriquece las imágenes, tanto visuales como verbales. Como lo puso en evidencia G. Bachelard, la Naturaleza se presta como hogar de acogimiento a nuestros deseos más profundamente agazapados en el inconsciente, de manera que no siempre podemos diferenciar las materias del mundo y las imágenes del alma. En consecuencia, imponemos al afuera las intimaciones afectivas del adentro e impregnamos las formas de las cosas por los impulsos de nuestra afectividad. Pero, simultáneamente, podemos hacer la experiencia contraria; exponernos a las formas del paisaje, volvernos receptivos a su fenomenalidad, para dejarnos penetrar y modelar por ellas. Inversamente a una posición de apropiación extrovertida, se trata, entonces, de ponerse en posición de retiro introvertido, no para violentar más las cosas, sino para dejarlas llegar a su apariencia esencial. Este es, efectivamente, el arte perceptivo del artista oriental, que llega a desmovilizar al Yo, a suspender cualquier expresión subjetiva para dar lugar, hasta la simbiosis, a las formas y fuerzas del paisaje.

¿Qué es, a fin de cuentas, una ensoñación relativa a un paisaje o una territorialización de la imaginación? Nada menos que un ejercicio sutil de dialectización de asimilación y acomodamiento, de proyección e infusión. La imaginación relativa al paisaje se revela compleja, hecha de un doble movimiento contradictorio, que va del adentro hacia el afuera y del afuera hacia el adentro. Tal vez es necesario explicar la magia poética y poiética del paisaje, precisamente por un equilibrio de fuerzas contrarias, por una especie de tensión en la cual se vibra en dos sentidos opuestos, donde uno es agitado por un ritmo sensorial e imaginativo que sintetiza movimientos adversos. La poiética del paisaje necesita, entonces, de una especie de hermenéutica bivalente o dialéctica que sabe conjugar, al mismo tiempo, condiciones externas e internas, en la medida en que la imaginación se nutre, como lo vieron

que espejo, receptor del rostro de las cosas. No es sorprendente ver en qué medida los artistas, en particular los pintores, están dispuestos a encontrar y comprender este arte de ver y sentir un paisaje. Reproducir el paisaje solo tiene sentido, en efecto, si se sabe captar en este una verdad nueva en relación con las representaciones apresuradas o utilitarias. Y los grandes paisajistas saben que para acceder a esta verdad del lugar es necesario desprenderse de sí mismo como de cualquier sobrecarga de saber, para dejar que llegue a uno el ser mismo de lo que se ofrece a la mirada. Carus, dentro de la tradición europea, captó particularmente bien el rigor de esta transformación de sí, antes de ser capaz de aprehender la necesidad interna de la fisonomía de la Naturaleza: "Hay dos maneras, para el ojo, de aprehender bien la naturaleza; la primera, aprendiendo a ver en las cosas formas naturales; no formas arbitrarias, indeterminadas, anárquicas y, por lo tanto, absurdas, sino formas determinadas por una vida divina original, ordenadas y sensatas de un modo supremo; la segunda, percibiendo, a la vez, en las cosas naturales la diversidad de la sustancia, señalando la diferencia que una única y misma forma presenta en su aparición global. Ni una ni otra son fáciles, pues el espíritu no llega a ellas sino gradualmente"²². Un paisaje solo accede a su propia plenitud si ya no está al servicio de otra cosa que de sí mismo, si aparece tal como es y perdura. La fuerza de pura presencia del mundo rechaza a un segundo plano, entonces, cualquier veleidad de la conciencia de apoderarnos de él, de desviarlo al servicio de nuestros intereses, de nuestras satisfacciones. Accedemos, entonces, a la contemplación verdadera, que se olvida del Yo, abierta al cosmos: siguiendo a Kenneth White, ya no hay espacio poético sino para quien sabe volver a un ser paleolítico, anterior a la escisión entre el ego y el cosmos: "Si 'mundo' significa el modelo fijo de percepción y existencia al que el no poeta se adapta, más o menos patológicamente, el poeta vive y piensa en un caos-cosmos [*chaos-cosmos*], un caosmos [*chaosmos*], siempre incompleto, que es el producto de su encuentro inmediato con la tierra y con las cosas de la tierra percibidas, no como objetos, sino como presencias"²³. Es verdad que, al término de esta consonancia con el mundo, el sentido de los lugares se desvanece para diseminarse en la presencia pura del mundo, como si la percepción de los lugares no fuera más que una etapa de una cosmo-poética [*cosmo-poética*].

Por el otro lado, ¿cómo comprender que, en el espacio, ciertas configuraciones puedan, en ese punto, requerir de la mirada del hombre? ¿De qué manera, formas y colores reunidos por la naturaleza o por el hombre (en el caso de los artefactos urbanos o domésticos) pueden, en ciertas condiciones, captarnos tan intensamente, vincularnos tan profundamente con ellos? ¿Este goce excepcional, que impacta en todo nuestro ser, sería provocado, simplemente, por el reconocimiento de una especie de finalidad del mundo que se armoniza con el orden de los fines estéticos que, por nuestra parte, perseguimos? Entonces, nuestro placer provendría de que

ciertos paisajes se presentan de la misma manera que una obra de arte. ¿Un lugar sugestivo, además, no es comparado a menudo con un cuadro, de la misma manera, por lo demás, que el hábito de la pintura parece volvernos más aptos para ver en la naturaleza composiciones dotadas de una perfección interna? El espíritu de los lugares consistiría, por fin, en imitar paradójicamente la obra de arte del hombre. La poética del mundo daría testimonio de que la naturaleza simula la inteligencia artística del hombre, y el amor por los lugares sería una extensión de nuestro amor por las bellas obras. Pero si este discurso aplaca un poco el misterio, no es menos cierto que está basado, lógicamente, sobre una analogía. No es sino después que motivamos la perfección de lo que se ofrece a nuestra mirada, por comparación con la perfección engendradas por el arte. A menos que se presuponga —a través de la hipótesis de un creacionismo ingenuo— que los lugares fueron queridos así por un dios artista, la analogía no explica nada.

¿Qué es, entonces, lo que puede satisfacer nuestra necesidad de comprender la magia de los lugares? Tal vez aún estamos demasiado impregnados de un finalismo técnico, que no acepta pensar un resultado logrado sino en función de un proyecto, de un programa de creación. ¿Por qué no dar crédito a la hipótesis —en contra de nuestros hábitos mentales— de que las leyes de la Naturaleza no se preocupan solamente por producir su ser, sino también su manifestación? Si las formas del mundo derivan, en gran parte, de la necesidad ciega de las leyes mecánicas o del azar de las combinaciones y desgastes, ¿por qué algunas no buscarían alcanzar una figura, una configuración que solo tendrían sentido con vistas a su mostración, a su exhibición? Y, en ese caso, ¿no se podría transponer a la naturaleza entera, a sus paisajes, aquello que el etólogo A. Portmann extrajo como conclusión del estudio de las formas animales? Muchas características anatómicas de los animales no obedecen manifiestamente a ninguna utilidad vital, sino que participan de una especie visibilidad gratuita, que no tendría otra razón de ser, entonces, más que asegurar una exhibición de formas y colores. "Por una parte, están las estructuras que pueden ser percibidas, sin duda, por nuestro sentido de la vista, pero que no están para nada estructuradas o coloreadas, de manera particular, con miras a esta posibilidad. La piedra sobre el suelo, la gleba, las nubes, las superficies acuáticas, todo esto existe en su especificidad sin la relación con el ojo... Pero, por otra parte, hay estructuras que están formadas o coloreadas de manera tal que atraen necesariamente la atención"²⁴. Para Portmann, la fisonomía de estas formas significantes, que obedecen a una finalidad no funcional, no está destinada, no obstante, a ningún receptor. Efectivamente, se trata de una especie de automanifestación sin dirección, de exhibición desinteresada de una belleza interior hacia el exterior. "Al lado de las apariencias verdaderas dirigidas, hay apariencias verdaderas no dirigidas, de los fenómenos, que no se nos aparecen como dotadas de sentido sino en un acto visual

con un lugar allí donde se pone en juego un acuerdo entre el exterior y el interior, entre una invitación del mundo y un deseo de sí, entre lo que está cosificado y lo que es manifestado por una promesa. Comprender el sentido y el desafío del espíritu de los lugares es descifrar, precisamente, el secreto de este encantamiento. Dicho de otra manera, cada una de las lecturas precedentes corre el riesgo de carecer de la dimensión de la experiencia. Los espacios sacralizados pueden dejarnos insensibles, el deseo del lugar de la infancia puede condenarnos a una idolatría mutiladora. Hay que saber bajo qué forma pensar una experiencia que culminaría en un quiasmo paroxístico del hombre y del mundo, del adentro y del afuera. Como lo destaca poéticamente C. Mettra, "Allí tal vez está el secreto de nuestra relación con el espíritu de los lugares. Por un lado está el corazón de la tierra y, por el otro, nuestro propio corazón. De su encuentro puede nacer ese diálogo amoroso que, como en nuestros amores humanos, va a revelar al hombre la tierra y la tierra al hombre. Nuestro espíritu crea el lugar, pero también es el lugar que crea en nosotros el espíritu. Pero, ¿dónde se ubica, entonces, la fuente misteriosa de este encuentro? ¿Dónde se manifiesta esta confluencia entre el agua de la vida y la sangre de los hombres?"¹⁸.

Existen muchos equívocos y contrariedades en nuestros apegos a los lugares, y no es seguro que a menudo no nos engañemos; pues, así como a veces podemos creer amar al otro, mientras que somos víctimas de sentimientos artificiales, podemos creer que estamos apegados a un rincón de nuestra casa, a una calle, a un lugar, sin que haya, a fin de cuentas, una convivencia real, un verdadero placer. Desde el esnobismo social —que nos obliga a apreciar lugares de moda o consagrados por el estereotipo— hasta la idealización neurótica de espacios cómplices de nuestros fantasmas, las fuentes de mistificación son numerosas. Tal vez es más difícil de lo que uno cree encontrar verdaderamente el espíritu de los lugares, porque no es suficiente con alcanzar una revelación de un paisaje, ni con buscar un doble de nuestras obsesiones en la escenografía del mundo exterior. ¿Bajo qué condiciones, entonces, puedo esperar que se produzca una alianza profunda entre mi ser y el del mundo?, ¿cómo dar cuenta de este momento de gracia, en el que el aspecto físico del afuera entra en concordancia con una cualidad de la mirada? En suma, ¿cómo nace ese equilibrio estético en el que el sujeto y el objeto se encuentran en una imagen que no es completamente objetiva ni completamente subjetiva?

No hay duda de que nuestras relaciones con el espacio están mezcladas con frutos de nuestra imaginación. La poética de los lugares, como de los objetos, viene de nuestra capacidad para sobrecargar el mundo de ensueños, para hacer brotar imágenes nuevas de representaciones que nos son impuestas por el estar ahí de las cosas. Para Bachelard, somos más ricos psíquicamente cuando logramos emparejar nuestras imágenes con las de la percepción exterior, para hacer que, sin cesar, surjan

nuevas; y nada requiere más de nuestros ensueños que las materias del mundo para renovarse infinitamente. En este sentido, el espacio físico es dinamogénico, el mundo es un catalizador de onirismo"¹⁹. No obstante, ¿alcanza con dejar que la imaginación juegue con el mundo, que nuestras imágenes deambulen sobre la superficie de los lugares? ¿Es propicia cualquier ensoñación sobre la naturaleza para hacernos descubrir la magia de los lugares? La línea que demarca la cima es, sin duda, aguda y peligrosa.

Uno puede, en primer lugar, como lo hemos visto antes, dejarse invadir por el flujo de imágenes inconscientes, por las escorias de los sueños nocturnos, marcados por el peso de nuestro pasado, en la medida en que la ensoñación cósmica retrocede, entonces, hacia lo subterráneo de nuestras obsesiones y de nuestros fantasmas. Nada es más nocivo o mórbido que buscar en el mundo imágenes recuerdo, o apoyos para ensoñaciones compensatorias. Hay una imaginación egocéntrica, que engendra sueños vacíos o alienantes. De manera opuesta, algunas ensoñaciones, en el contacto con fenómenos naturales, caen en una búsqueda —demasiado erudita— de misterios. Entonces, los paisajes nos parecen ocultar un misterio, destilar un mensaje que nos estarían destinados y cuyos intérpretes privilegiados seríamos nosotros. ¿No abusaron, algunos pintores y escritores románticos, de esas exploraciones de la naturaleza, de sus ruinas, de sus valles salvajes, de sus montes escarpados, para descifrar en ellos jeroglíficos divinos? La imaginación es invadida, entonces, por preocupaciones iniciáticas y se deja guiar por la atracción de los símbolos diseminados en la naturaleza.

Pero, tal vez, existe otra forma de imaginación cósmica, a igual distancia de los fantasmas y de los símbolos. Para encontrar un lugar, es necesario, entonces, acordar sus imágenes interiores con las formas exteriores, abrir las puertas del alma a la presencia del mundo, para verdaderamente con-sentir [*con-sentir*], en el doble sentido de aprobar el orden de las cosas y de poner sus sentidos en fase con los estímulos del medio. Esta actitud impone una transformación del Yo y hasta una disolución, porque es necesario, antes que cualquier otra cosa, saber quitar los obstáculos interiores, suspender los pedidos vehementes de lo psicobiográfico, saber hacer lugar a la novedad o a lo extraño. Solo al cabo de esta purificación, de esta ascesis, los ojos se abren verdaderamente; ven, como el primer día, la belleza y lo sublime, la simplicidad o la armonía de lo que está frente a nosotros y hacen posible la identificación del ser con el mundo"²⁰.

Tal vez, nadie dominó más esta atención de la mirada que Oriente: allí, tanto el artista como el erudito saben cuánto esfuerzo catártico es necesario sobre sí para volverse pura superficie de recepción de aquello que se nos aparece, antes de poder sim-patizar [*sym-pathiser*] hasta alcanzar la unión con los objetos o los lugares"²¹. El Yo, lejos de ser centro de interés, poder de apropiación, se alivia, se relaja, para no ser más

simple: 'En todo este país, estamos en nuestra casa. . . , en nuestra casa'. Pero, ¿qué sucede cuando el nombre no remite más que a una ausencia, cuando lo nombrado ya no responde al llamado? Shefferville. Gagnon. Saint-Paulin-Dalibaire. Saint-Thomas-de-Cherbourg. Saint-Nil. Interminable letanía de nombres que solo evocan fantasmas"¹⁴.

Si el descubrimiento del espíritu de los lugares toma su punto de partida, en consecuencia, en el psiquismo del sujeto, se puede esperar que la geografía de los lugares no sea otra cosa que un espejo de la existencia. Amamos tanto más un lugar cuanto que nos resulta cercano, nos remite a imágenes de nuestra historia, vibra con nuestro pasado. Por esta razón, muchos apegos a los lugares no son más que anamnesias, donde lo nuevo no existe sino en función de lo antiguo. Esa es la razón de ser de ese tropismo hacia los lugares de infancia, o hacia lugares que permiten revivir la región natal. Entonces, el espacio no nos interpela sino para hacernos volver a la tierra de los orígenes. Y, para muchos, no hay lugar más atrayente que los territorios de la infancia: "Leer un país es, en primer lugar, percibirlo de acuerdo con el cuerpo y con la memoria, de acuerdo con la memoria del cuerpo. Creo que el escritor está destinado a ese vestíbulo del saber y del análisis: más consciente que competente, incluso consciente de los intersticios de la competencia. Por esta razón, la infancia es el camino privilegiado por medio del cual conocemos lo mejor de un lugar. En el fondo, no existe más lugar que el de la infancia"¹⁵. En consecuencia, la memoria presente del mundo se borra para servir solo de memorial de una felicidad pasada, de un paraíso perdido. En este sentido, el espacio exterior no es sino un objeto de transición para hacernos volver a nosotros mismos, para reavivar otro tiempo y, por lo tanto, para abandonar el presente. En este caso, el espacio ya no es mirado por sí mismo, como despliegue de formas propias; solo es espejo de nuestro cuerpo, huella de recuerdo. La exterioridad pierde su ser actual para liberar un flujo de conciencia retrógrada, que suspende la topofilia viviente. Pues el origen que buscamos, dónde ubicamos nuestra nostalgia de existir, es, en el límite, un no lugar, un punto originario, que se mantiene sobre el propio borde del espacio. El espacio ya no es ni siquiera, entonces, espacio de la infancia, sino sustituto de la madre original: el mundo desaparece en la figura fantasmática de la primera persona, de quien habíamos sido separados. El espacio del deseo es un lugar que precede al primer exilio del mundo.

En estas condiciones, el espíritu de los lugares ya no implica una ciencia del mundo, sino que acompaña solo una historia interior. En todos los lugares, algunos no buscan, a fin de cuentas, más que los fragmentos rotos de su trayectoria existencial. En contraposición con sus propiedades objetivas, el lugar ya no es más que una parte del Yo, proyectada hacia el No-Yo [*Non-Moi*]. En el límite, esta sobrevaloración narcisista del espacio puede conducir a una ceguera sobre el mundo, a una pérdida de los sentidos de los lugares que no hablan de nosotros, que

ya no nos hablan. La elección unidimensional e —incluso obsesiva— de un lugar, ese paraíso perdido de nuestra infancia, se convierte entonces en despojo de cualquier espectáculo del mundo. A fuerza de complacerme con una búsqueda subjetiva de mi tierra natal, termino cerrando los ojos a la belleza del mundo.

III. La percepción del sentido del mundo

Al término de estos dos abordajes hermenéuticos, reconstituidos de manera un tanto contrastante, se puede acordar con bastante facilidad en los límites de cada una de ellos. En el primer caso, la tendencia a sustancializar, a esencializar el poder de atracción de ciertos espacios —aun si es apta para hacer que coexistan varios principios de interpretación— tropieza con dificultades. Pues ¿está la poética de los lugares verdaderamente ligada a localizaciones —fijas, fijadas, inamovibles— a causas reales, fuerzas magnéticas subterráneas u organización perceptiva favorable? ¿No hay una especie de ubicuidad de los lugares que remite a la preeminencia del sujeto sobre el objeto? ¿No es llevado cada uno a recortar lugares mágicos de manera imprevista, singular, nómada? En este caso, ¿no sería la magia de los lugares una creación fantasmática, fantasmagórica o, incluso, simbólica del sujeto mismo? Y el espíritu del lugar, ¿no debería ser comprendido como resultante de una inspiración subjetiva, como una proyección en el entorno de una constitución interior? La capacidad de vivir en los lugares sugestivos, ¿no dependería entonces de un *ingenium*, de una facultad particular del hombre para entrar en simbiosis con el espacio exterior?

Pero, a la vez, uno comprende en qué medida no se podría, sin riesgo, dejar que se disuelva el espíritu del lugar en la satisfacción unilateral de un deseo del lugar original. Como lo observó acertadamente J. Gracq, a propósito de la ciudad de Nantes, los espacios biográficos deben conservar una parte de medida, abrirse hacia el presente y el futuro; en consecuencia, ser reorganizados sin cesar por una imaginación libre. "Yo vivía en el corazón de una ciudad casi más imaginada que conocida, donde tenía algunos puntos de referencia sólidos, donde algunos itinerarios me eran familiares, pero cuya sustancia, el olor mismo, mantenían algo exótico: una ciudad donde todas las perspectivas daban de sí mismas, sobre lejanías mal definidas, un bosquejo sin rigidez, permeable más que otro a la ficción"¹⁶. "La antigua ciudad —la antigua vida— y la nueva, más que sucederse en el tiempo, se superponen en mi espíritu: de una y otra se establece una circulación atemporal, que libera el recuerdo de cualquier melancolía y de cualquier gravedad; el sentimiento de una referencia desprendida de la duración proyecta hacia adelante y amalgama, en el presente, las imágenes del pasado en lugar de llevar al espíritu hacia atrás"¹⁷. Entonces, solo hay simbiosis poética y creadora

de un espacio. Una habitación, una plaza, un paisaje de campo solo nos retienen y nos producen efecto si los miramos desde cierto punto de vista, que está condicionado por nuestra propia ubicación, nuestra propia dirección en el espacio. M. Merleau-Ponty describe bien este efecto de encuadre perpetuamente móvil: "Mientras atravieso la Plaza de la Concordia y creo estar totalmente poseído por París, puedo detener mis ojos sobre una piedra del muro de Las Tullerías; entonces, la Concordia desaparece y ya solo existe esta piedra sin historia; aún puedo perder la mirada en esta superficie rugosa y amarillenta, y ya ni siquiera hay piedra; solo queda un juego de luz sobre una materia indefinida. Mi percepción total no está hecha de estas percepciones analíticas, pero siempre puede disolverse en ellas"¹¹. Además, este perspectivismo hace que el impacto de un lugar sea profundamente efímero, puesto que es relativo a un movimiento, a un desplazamiento, a una posición. Por cierto, es el sujeto que mira y no el objeto mirado quien descubre la armonía o la belleza, la intimidad o la inmensidad de un espacio. Nada lo verifica mejor que el arte pictórico o fotográfico que sabe, en función de la mirada del ojo, separar un campo perceptivo, de su banalidad o simpleza. El don de develar lugares elevados, pictóricos, fotogénicos solo consiste, a menudo, para un artista, en aplicar su "genio", inteligencia o instinto, para transformar una mirada obtusa o utilitaria en mirada que "vuelve artístico" lo natural. Si no se puede negar que hay lugares privilegiados que se imponen, casi objetivamente, como mágicos, cualquier espacio puede volverse sugestivo cuando es transfigurado por una mirada.

En consecuencia, uno ya no se podría referir solamente a una apreciación estética de la geografía de los lugares, como si todos pudieran figurar sobre un mapa con los puntos a ver que garantizan emociones. A pesar de las pretensiones de los guías turísticos de dotar a ciertos lugares con valores exclusivos, de seleccionar por medio de marcas distintivas los lugares que no pueden ser evitados, no pueden asegurar que cualquier turista experimente las sensaciones prometidas. Pues uno puede permanecer insensible frente a un hermoso paisaje, porque, de manera muy prosaica, uno carece en ese momento de un estado de gracia para verlo. Contrariedades personales, cansancio, incidentes menores, degradaciones accidentales o definitivas conllevan, ineluctablemente la decepción; prueba de que la contemplación de un lugar depende, en primer lugar, de una cualidad interior, de una atención, de una disponibilidad; en suma, de un estado de ánimo.

Entonces, junto al panteón de los lugares consagrados, y tan a menudo decepcionantes, se encuentran los lugares mágicos que surgen, sin prevenirlo, de lo vivido, del desplazamiento, del encuentro. En este sentido, hay que reconocer que en cualquier fragmento del mundo puede surgir una visión excitante o tranquilizadora, que deja su marca indeleble en la memoria. Pues los lugares que marcan la temporalidad

subjetiva dependen, ante todo, de nuestra relación actual, presente, con el mundo. La calidad de un lugar resulta de un modo de presencia en el mundo, de un arte de hacer salir, aquí y ahora, un orden o un desorden, que nos habla, que nos arranca de la monotonía, de la indiferencia de lo vivido. Así, uno puede descubrir tantos lugares sugestivos como quiera, como pueda: la riqueza del mundo está en relación con una vida interior, con la agudeza de la mirada, con la disponibilidad para estar en concordancia con las cosas. Los lugares destacados están menos fijados de una vez y para siempre en la arquitectura del mundo, que transportados con nosotros, en nosotros, y toman forma visible cuando estamos en fase con nuestro medio, cuando encontramos en él una superficie de refugio para nuestras disposiciones interiores. Tal vez, este es el genio de la mirada que poetiza el mundo, incluso cuando se adhiere a lo prosaico, porque sabe reconocer, en lo exterior, una disposición que ya posee en sí mismo.

Nada corrobora más esta participación del sujeto en el seno de un lugar que la importancia que juegan, para él, los nombres, la toponimia. Pues el lenguaje a menudo es promesa de lugar, antes de cualquier percepción, y más de un viajero guió su peregrinación sobre la poesía de los nombres propios. A menudo se recorre el mundo a causa de un nombre leído sobre un mapa, pues los lugares más atractivos son, tal vez, los lugares nombrados. Para Proust, por ejemplo, los nombres "[e]xaltaron la idea que yo me forjaba de ciertos lugares de la tierra, dándoles mayor precisión y, por lo tanto, mayor realidad. [...] ¡Y qué individualidad aún más marcada tomaron al ser designados con nombres, con nombres que eran para ellos solos, con nombres como los de las personas!"¹². "¿Cómo decidirse por uno de esos nombres? Bayeux, tan alto, con su noble encaje rojizo y la cima iluminada por el oro viejo de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo dibujaba rombos de negra madera en la vidriera antigua..."¹³. En consecuencia, la magia del lugar queda configurada por la palabra; la realidad topográfica puede ser, a fin de cuentas, de poco peso. De manera inversa, cuán entristecedor puede volverse un lugar cuando perdió su preexistencia en la lengua. Sin la poesía de las palabras, el más mágico de los lugares puede perder su fuerza de encantamiento. La experiencia de los poetas del Nuevo Mundo, por ejemplo, a menudo es inseparable de la hermética ensoñación liberada por los viejos nombres indios o de los pioneros, que los nuevos nombres propios vinculados con la colonización desencantaron, lo que solo permite conducir a la desolación y la melancolía. Luc Bureau ve en esto una prueba ejemplar en la novela quebequesa de Maria Chapdelaine:

"La valerosa Maria Chapdelaine veía en los 'mil nombres' familiares dados a los pueblos y ciudades de su país la prueba rutilante de la existencia de este último. Le parecía de una evidencia indudable que la denominación de uno u otro de esos lugares siempre estaba vinculada con una presencia real. El pueblo de Honfleur estaba allí, a 'ocho millas' de su supresión en bosque, la Pipe estaba 'seis millas' más lejos, Mistook a 'otras ocho millas'. La conclusión de Maria era

siempre se pueden cavar fosas o túneles o tomar otras disposiciones para modificar el *feng-shui* del lugar⁷. Así, los lugares son indisociables de una geosofía, que entremezcla dos tipos de saberes: una lista sinóptica motivada por sus propiedades ocultas, y una gnosis propiamente dicha, es decir, un saber por medio del cual el habitante, o quien pasa por allí, puedan acceder a una transformación de sí que lo lleve de modo progresivo a una iluminación superior, a la posesión de una verdad oculta.

¿Mueren estas antiguas y universales creencias con los mitos religiosos que las conformaron? La desmitologización inherente a nuestra cultura racional, ¿vuelve caduca esta poética de los lugares habitados, encantados? El folclore e, incluso, las supersticiones populares, celtas o anglosajonas, en Europa, evidentemente conservaron los recuerdos esenciales: los cuentos y las leyendas vinculados con las hadas y con los espíritus de los muertos se derivan de mitos relativos a esas rutas invisibles que, supuestamente, siguen los espíritus de los lugares⁸. Desde este ángulo, es notable que la cristianización de las campiñas europeas —que habría debido implicar un retroceso de lo sagrado cósmico, en beneficio de la única veneración de las personas santas de la Trinidad— antes que reprimir, absorbió la antigua mitología de los espíritus de los lugares⁹. Antes de la guerra, G. Roupnel aún encuentra, en la campiña francesa, la huella viviente de las inmemoriales creencias en la animación de los manantiales y de las fuentes: “Estas voces en la campiña, estas voces en la naturaleza, ¡incluso todavía hablan! Las épocas y los siglos no redujeron al silencio estos manantiales y estas fuentes y la leyenda continúa vinculando la cadena encantadora de sus relatos, con todos los lugares solemnes. Estos dioses del alma antigua aún están agazapados en todos los viejos rincones de esta campiña, en todos los lugares añejos del alma popular”¹⁰.

Pero aun liberada de las creencias colectivas, la imaginación individual no deja de reactualizar este espíritu de la Tierra, que está dotado de una fecundidad creadora excepcional. El animismo aparece, en efecto, como una matriz mítico-poética que se impone, desde el momento en que se inserta sobre una estructura narrativa poderosa y eficaz. La connivencia de un ser con un lugar, que es experimentada antes que probada, encuentra en el arquetipo del “genio” sobrenatural, del *Naturgeist*, una trama poética arcaica. La cuestión especulativa del “quid” (¿qué es?) —que orienta hacia una investigación abstracta, impersonal, científica, de causas mecanicistas— es más rebelde, más austera, que la pregunta inversa e incluso alternativa del “Quién” (¿quién es?), que incita a dar cuenta del misterio de un lugar buscando en él la presencia de un ser o de una fuerza individualizada. En suma, el animismo debe su éxito poético a la personificación que él autoriza y, en consecuencia, a la conducta de relato que le sigue. Pues la imaginación está más disimulada por la idea de un acontecimiento interpersonal —en el cual el sujeto está implicado como compañero— que por la de un fenómeno natural que obedece a leyes generales y anónimas.

Pero se podría invertir la hipótesis para llegar a la misma conclusión. La atracción onírica por el sobrenaturalismo proviene menos de un temor ante el desencanto de la racionalidad, que de la atracción por una poética científica. De la misma manera como la ciencia moderna apela a fuerzas invisibles (desde el éter de Newton, hasta el espín de la mecánica cuántica) para dar cuenta de la configuración de la naturaleza, también se puede apelar a propiedades físicas subliminales, para comprender la fuerte atracción de un lugar sobre los comportamientos humanos. Y si no se quiere recurrir a hipótesis energetistas, por miedo de caer en paraciencias, siempre se puede apelar a los modelos de las ciencias humanas y vincular, por ejemplo —aplicando la psicología de las formas— la fuerte sobredeterminación de un lugar con propiedades formales de los objetos o del paisaje, que condicionarían su “buena” percepción. Así, la imaginación animista que atribuye el espíritu de un lugar a propiedades intrínsecas, inmanentes, de la naturaleza, no entraría en conflicto con ciertas formas de racionalidad científica, lo cual no puede sino favorecer su libre expansión.

II. La búsqueda narcisista del espacio de los orígenes

La primera manera de explicar el impacto de ciertos lugares sobre el espíritu y, por lo tanto, su fuerza de sugestión imaginaria consistiría, entonces, en recurrir a un modelo substancialista, de acuerdo con el cual seríamos el producto de impresiones e influencias provenientes de los objetos del mundo exterior. Un segundo abordaje, opuesto, consistiría en dar cuenta del poder imaginativo de un espacio, privilegiando el poder proyectivo del sujeto, que se apropia del mundo exterior como si fuera una prolongación de su espacio interior. La comprensión de la inversión imaginaria de los espacios no puede descuidar, en efecto, numerosas experiencias de desobjetivación y deslocalización, que llevan a vincular el motivo de elección del lugar, ante todo con la vivencia subjetiva. En este caso, los valores, estéticos o éticos, descubiertos en el mundo exterior, ya no serían revelaciones de un orden invisible del mundo, sino más bien espejos de la psique; en lugar de ser causa de un bienestar, el lugar ya no es más que causa ocasional, síntoma. Los argumentos a favor de esta subjetivización del espíritu de los lugares no faltan.

En primer lugar, la carga emocional y afectiva de un lugar no es, quizás, tan inherente a su configuración material como lo parece. La disposición escenográfica, la conformidad a una forma ideal, juegan a menudo un papel menor que la mirada, la perspectiva, el ángulo de vista de quien lo mira. Entonces, es más la mirada que lo visto, el encuadre que el objeto, los que recortan un espacio diferenciado. En este sentido, no se podría desatender la importancia de la escala y del cambio de escala en la visión

tenáculo, un seudópodo, que captura una parcela del mundo para hacer de esta un hábitat, una cáscara, un nicho que prolonga nuestro Yo? ¿No se debe hablar, más bien, aquí, de una idealización proyectiva que nos hace incorporar una parcela de naturaleza a nuestros deseos? En el primer caso, se encuentra comprometida una lectura animista de la naturaleza, que lleva, en su huella, eso que el Romanticismo alemán denominaba una "geognosis", una ciencia salvadora de las propiedades secretas de la tierra; en el segundo caso hay que apelar, más bien, a una psicología psicoanalítica, que saca, del fondo de las pulsiones y afectos, montañas o tropismos topófilos. En realidad, las experiencias de sobrevalorización del espacio no pueden ser comprendidas, tal vez, sino por añadidura o mezcla de cada una de estas entradas, para su abordaje. ¿Pero es aún suficiente conjugar a la vez una mitología de lo sobrenatural y una psicología pancósmica? ¿No estamos invitados por el "espíritu de los lugares" a llevar más lejos nuestras investigaciones y nuestras hipótesis, a elaborar una inteligibilidad de tercer tipo, que uniría, de manera más sutil, lo interior y lo exterior, la psiquis y el cosmos? ¿Cuáles son, entonces, los índices y los instrumentos operatorios de semejante desplazamiento de nuestros saberes? ¿Al precio de qué rupturas en nuestros modos de hablar y de pensar se puede llegar a dar cuenta de la experiencia estética del paisaje?

I. Hacia una geognosis del espíritu de la tierra

Desde el punto de vista histórico y cultural, la temática de los lugares sugestivos es inseparable del imaginario mítico del *homo religiosus*, de acuerdo con el cual la apariencia visible de las cosas nos enmascara la presencia de poderes sobrenaturales, que viven allí, se despliegan allí, actúan a distancia y hacen señas a los humanos. Así, la naturaleza se ve dividida en lugares sagrados—donde se manifiesta, de modo intermitente o permanente, un espíritu suprahumano—y en extensiones profanas, solo libradas a las leyes naturales o a la voluntad de intervención de los hombres. Los poderes sagrados, cargados de fuerzas numinosas, están vinculados, por lo tanto, con el espacio, que delimita el área de sus manifestaciones, directas o indirectas¹. En esta aprehensión mítica, la naturaleza, lejos de ser isomorfa, está cubierta por islotes, canales, a través de los cuales mundos humanos y mundos divinos entran en contacto. Si las prácticas teúrgicas a veces permiten a los creyentes convocar ritualmente lo sobrenatural, este pasa por ser, a pesar de todo, el amo de los lugares, para manifestarse allí de acuerdo con los lugares y tiempos propios.

Los trabajos contemporáneos de religión comparada permitieron encontrar, así, una verdadera lógica de la elección de los lugares numinosos, que da testimonio de que el espacio de lo sacralizado—a pesar de su gran

plasticidad—obedece a una especie de objetividad propia. Así, M. Éliade hace el repertorio de los sistemas de coordenadas de la geografía de las fuerzas invisibles, las invariantes geomorfológicas (cumbres, fuentes, árboles, etc.), las condiciones propicias para el nacimiento de los lugares de culto². El estudio cartográfico de los lugares de culto de una civilización permite entrever que el pensamiento tradicional asoció la distribución de los lugares sagrados con una geometría de gran complejidad, en la medida en que los lugares hierofánicos se ven distribuidos de acuerdo con cálculos de distancia y de ángulos³, cuya motivación obedece a valores simbólicos secretos. En este simbolismo espacial, el lugar sagrado constituye una especie de entrada, de vía de acceso hacia el mundo invisible; pues el lugar sagrado no es solo una porción separada de este mundo; también es la última avanzada del otro mundo en el nuestro; en consecuencia, se convierte en eje de relación, puente, espacio de circulación de los espíritus. En el centro del lugar de elección, considerado como un *axis mundi*, el hombre puede organizar viajes hacia el otro mundo, entrar en contacto con sus habitantes, entre los cuales a menudo figuran las almas de los muertos, los Ancestros⁴.

Entre las innumerables fuerzas sobrenaturales—vinculadas en particular con los cuatro elementos—el espíritu de la Tierra, a menudo simbolizado por medio de una serpiente, confiere a ciertos lugares un magnetismo particular. Así, el *genius loci*, caro a los latinos, designa una fuerza, por principio invisible, que influye sobre las conductas de los hombres, favorable o desfavorablemente, y que resulta prudente conocer y volver dócil⁵. Además, en todas las civilizaciones tradicionales se desarrolla una ciencia técnica adivinatoria, la geomancia, encargada de señalar y seleccionar los lugares habitados por espíritus, y que—se supone—describe las leyes y procesos que gobiernan la morada. El pensamiento chino, en particular, ubica así, debajo de la organización superficial de la naturaleza, verdaderas redes de circulación de fuerzas cósmicas, que obedecen a los principios del Yin y del Yang, que entrecruzan el mundo de los humanos en ciertos lugares precisos, y que uno también puede intentar canalizar para aumentar sus efectos benéficos⁶. Esta es la función del arte del dominio de los paisajes que es el *feng-shu* chino, de acuerdo con el cual: "Cualquier lugar tiene sus rasgos topográficos originales que modifican la influencia local (*hsing-shi*) de los diferentes *ch'i* de la naturaleza. Las formas de las colinas y la dirección de los cursos de agua fueron determinadas por la influencia de los vientos y de las aguas y son, en consecuencia, de gran importancia; pero la altura y la forma de los edificios, la orientación de las rutas y de los puentes son, también, factores poderosos. La fuerza y la naturaleza de las corrientes invisibles se modifican en todo momento, por la posición de los cuerpos celestes, de modo tal que el aspecto de estos últimos, a partir del sitio, debe ser considerado. En consecuencia, la elección del sitio es esencial, pero una mala ubicación no es irremediable, pues

inteligibles. Ver *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Flammarion, 1958.

⁶ Ver D. V. Transley, *Le corps subtil, essence et ombre*, Seuil, 1977.

⁷ Tema retomado por H. Bergson en *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF.

⁸ Ver J. P. Vernant, "La catégorie psychologique du double", en *Mythe et pensée chez les Grecs*, Ed. La Découverte, 1996.

⁹ Ver O. Rank, *Don Juan et Le Double*, Petite bibliothèque Payot.

¹⁰ Ver el comentario de M. Brion en *Les peintres de Dieu*, Ed. du Félin-Philippe Lebaud, 1996.

¹¹ Ph. Quéau, *Le virtuel, vertus et vertiges*, Champ Vallon, 1993.

¹² Platón, *El sofista*.

¹³ Ver D. Le Breton, "Les artifices du désir: de l'androïde à la cybersexualité", en A. Mouchès (dir.), *De l'illusion psychique aux illusions sociales*, L'Harmattan, 1999.

¹⁴ Ph. Quéau, *ibid.*

¹⁵ Ver L. Sfez, *La santé parfaite*, Seuil, 1995.

¹⁶ M. Leenhardt, *ibid.*

¹⁷ J. Brun, *Le retour de Dionysos*, primera ed. Desclée et Cie, 1999.



El espíritu de los lugares: la poética imaginaria del paisaje

Así como el tiempo abstracto y homogéneo de los relojes solo tiene poca relación con la duración de lo vivido, el espacio geométrico, uniformizado y aséptico de la ciencia, es incomparable con la percepción de las cosas en medio de las cuales vivimos y nos desplazamos. No dejamos de recortar —dentro del círculo estrecho de nuestros territorios de vida cotidiana, o en el gran círculo de los espacios del mundo conocido— rincones, perspectivas, lugares, paisajes que nos inspiran, nos sujetan, nos transforman, al menos pasajeramente. Estos espacios —vacíos o plenos, naturales o artificiales— disponen, a nuestros ojos, de un relieve particular, de una especie de centralidad, de un valor sin precio, al punto de hacer que rechacemos el resto de las cosas hacia lo invisible, la ignorancia, la indiferencia. Esta experiencia de la magia de ciertas configuraciones de las cosas —rincón de jardín, terraza de café, perspectiva de paisaje, lugar sagrado, etc.— abre para cada uno de nosotros una geografía secreta, afectiva, y permite iluminar, sobre un plano social y cultural, los procesos de selección y distribución de los espacios con alto valor agregado. Sin duda, ella parece evidente y familiar, se expresa de inmediato por comportamientos y rituales, alimenta confesiones —banales o artísticas— sin fin. No obstante, ¿podemos dar cuenta verdaderamente de ella? ¿Se puede esperar reducir su magia, atravesar su misterio, aunque más no sea para saber, al menos una vez, qué alianza secreta se trama detrás de nuestra voluntad entre el espíritu y la materia, entre yo y el mundo, o estamos condenados a la mera constatación, a la palabra tautológica, a la cristalización poética? Dicho de otra manera, ¿qué significa la habitual expresión "espíritu del lugar"? Como muchas de nuestras palabras, estas pueden decirse con numerosos sentidos; al menos, con dos principales: ¿es el "espíritu", en primer lugar, una fuerza cósmica inherente a una porción del mundo, que nos irradia como un resplandor oculto, respecto del cual el sujeto se comporta, en consecuencia, como una partícula atraída por un campo magnético? En suma, ¿se trata de un auténtico encantamiento de un espacio que "produce una viva impresión"? ¿O el "espíritu" está, por cierto, en nuestro espíritu o en nuestra alma, y actúa entonces como un

solo al goce se paga, entonces, con el precio de un cuerpo unidimensional y, a decir verdad, despojado de simbolización.

Esta deriva e, incluso, esta inversión cultural puede ser corroborada, finalmente, por la sobrevaloración de la cuestión de las formas del cuerpo en detrimento de las fuerzas que lo mueven o lo ubican bajo su control. Las técnicas materiales (químicas, quirúrgicas, informáticas) permiten modificar, sin duda, los caracteres del cuerpo en el espacio, pero autorizan poco control sobre las energías psicosomáticas, que, por el contrario, constituían el objeto de una atención acrecentada en la cultura tradicional (energías orientales, parapsicología, técnicas del cuerpo o de la conciencia corporal (estados modificados de conciencia)). Esta, indiferente o impotente para cambiar las formas biológicas, concentraba su investigación de poderes sobre fuerzas mentales capaces de modificar los estados del cuerpo. El ejercicio repetido, la iniciación, la cultura de los dones permitían tener, poco a poco, un modo de actuar sobre el cuerpo, en sí mismo modificado. Por el contrario, en estos días se asiste a una especie de amnesia de los poderes psíquicos, de su conquista, de su dominio progresivo en el tiempo, en beneficio solo de las intervenciones mecánicas sobre la morfología. Entonces, efectivamente parece haber una dificultad creciente en armonizar las dos culturas del cuerpo, en la medida en que la segunda exige la referencia a una entidad psíquica, el alma, que es un poder que anima al cuerpo-máquina [*corps-machine*].

Al finalizar con estas consideraciones sobre los tipos de imaginario del cuerpo y sus evoluciones, se pueden arriesgar algunas observaciones sobre las tendencias profundas de la cultura del cuerpo, cada vez más asociada con la categoría de lo virtual. En primer lugar, si el adjetivo "virtual" parece imponerse para reunir diversos abordajes técnicos e icónicos del cuerpo, habría que temer que no se trate, en realidad, más que de una falsa unidad nominal, pues tiene tendencia a hacer chocar usos muy diferentes. En un momento, lo "virtual" significa "en potencia" en relación con lo real, actual, en acto, y caracteriza así los posibles laterales, las formas irreales, antes de que se les dé un contenido o un soporte efectivo en el campo de las biotecnologías, por ejemplo. En otro momento, por el contrario, equivale a una sustitución de lo viviente por informaciones digitalizadas que pueden dar cuerpo a una pura simulación. En el primer caso, lo virtual se relaciona con un imaginario que puede materializarse en el cuerpo de carne; en el segundo, en cambio, la imagen informatizada toma incluso el lugar de ese cuerpo de carne. En consecuencia, lo virtual se mantiene como un término equívoco, rico en connotaciones de novedades y maravillas, pero cuyos efectos de realidad son muy divergentes. No podrían considerarse como equivalentes un cuerpo viviente, dopado y dotado de maquinarias, y una máquina que es tomada como un cuerpo.

Independientemente de esta ambigüedad primera, no se puede dejar de lado el hecho de que todas estas búsquedas están atravesadas

por un objetivo común que se puede resumir en la búsqueda de un cuerpo otro, conjugado de diferentes maneras: alterado, alternativo o alienado (con pérdida de identidad). Las diferentes variedades de imágenes participan de una modificación de la identidad empírica existencial del cuerpo propio, o bien para enriquecerlo, o bien para volverlo híbrido, o bien para cambiarlo. De esta manera, todas estas prácticas persiguen un deseo de metamorfosis de sí, de escape de la finitud, de acceso a estados ontológicos diferentes. Es verdad que esta experiencia de alteración de sí, en la escala del cuerpo viviente, sigue vías muy contrastadas: se opera, o bien por una sobrematerialización (tatuaje, prótesis, dopaje), o bien por una desmaterialización (cuerpos gloriosos, imágenes de síntesis). Además, esta búsqueda apunta no solo a desmultiplicar o deformar el cuerpo, sino también a modificar sus fronteras, haciendo entrar el mundo al interior del Yo o extendiendo los límites del cuerpo hacia afuera. De esta manera, se asiste de nuevo a una especie de cuestión de lo arcaico de las fronteras invisibles y móviles del cuerpo tal como fueron puestas en evidencia por M. Leenhardt, también sobre el fondo de un cuestionamiento del ego, en el corazón de la crisis de la época posmoderna¹⁶.

La aparición de nuevas técnicas de representación del cuerpo nos confronta, entonces, con problemas nuevos que afectan, tanto las técnicas objetivas, como la relación subjetiva consigo mismo. Es verdad que, a pesar de las modificaciones aparentes, nuestra relación contemporánea con el cuerpo sigue confrontada con la misma duda —eterna, atemporal— entre un simple objetivo lúdico, donde la imagen sirve para jugar, durante el tiempo de un juego (por el placer de la máscara, de la exploración de los posibles), con un cuerpo, respecto del cual jamás se olvida, no obstante, su fragilidad y mortalidad, y la búsqueda de una verdadera transformación ontológica (que puede denominarse: volverse divino, inmortal, etc.), que apunta a un cambio de naturaleza, a una asunción definitiva del cuerpo. Pero, ya sea que la experiencia siga siendo horizontal, en los juegos del cuerpo, o que se vuelva vertical, integrando una *ontolyse*¹⁷, el encuentro del cuerpo con sus imágenes no queda nunca indemne de desafíos metafísicos, y la más constante y patética o grotesca de estas experiencias sería el deseo de arrancarse de la prisión del Yo.

NOTAS

¹ Sobre este cuerpo sin interioridad, cuya superficie está abierta hacia el exterior, ver M. Leenhardt, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, 1947.

² Ver nuestro *La fête, le jeu et le sacré*, Ed. universitaires, 1997.

³ Ver "Panoplies du corps", *Traverses*, Centre Georges Pompidou, 1979, N° 14-15.

⁴ Ver, por ejemplo, el trabajo de Orlan.

⁵ El término es utilizado por primera vez por H. Corbin para designar imágenes dotadas de una realidad independiente de nuestra subjetividad y que permiten visualizar realidades

estricto virtual, autentifica, entonces; la desaparición de la vida en beneficio de su simulación, en la medida en que la imagen del cuerpo ya no remite, en consecuencia, a un referente exterior que pudiera actuar como referente ontológico primero y último. Efectivamente, estamos en presencia de una especie de sobrerrealidad y ya no de una irrealidad.

Así se confirma, en efecto, que existen diferentes dispositivos de imágenes que vienen a completar el cuerpo real o a ponerse en su lugar. Todas estas categorías tienen una historia antigua y encuentran su lugar en los códigos y ritos culturales. Pero ya se puede entrever en qué medida, tanto la imaginaria como lo imaginal del cuerpo parecen haber conocido alguna regresión, mientras que la búsqueda del cuerpo imaginario o fantástico fue objeto de inversiones simbólicas y técnicas sin precedente, confirmando claramente así el sentimiento de que nuestros contemporáneos buscan menos jugar con su cuerpo revistiéndolo o desdoblándolo, que cambiarlo radicalmente por un cuerpo artificial hasta su desaparición en tanto sustrato biológico.

II. La cacofonía del cuerpo virtual

¿Qué significan estos desplazamientos recientes de las imágenes del cuerpo, y qué problemas revelan? ¿Nos encontramos delante de una tendencia uniforme y coherente, o esta oculta tensiones e, incluso, contradicciones significativas de nuestros propios problemas no resueltos con nuestro cuerpo? Un primer detalle, muy empírico, de las prácticas y de sus incoherencias, puede ser considerado:

En primer lugar, todo parece testimoniar que la mayoría de las veces tenemos que enfrentar, en el imaginario contemporáneo, un entrecruzamiento e, incluso, una superposición de recorridos. Así, la fascinación ejercida por las técnicas de la clonación, que permitirían obtener una reproducción idéntica de un ser humano sin recurrir al cruce genético de la bisexualidad, sin duda reactiva, en el inconsciente individual o colectivo, el objetivo de un doble inmaterial, propio de las religiones del más allá. El deseo de autoconservación, e incluso de autorreparación hasta el límite de la inmortalidad, mantenida por las promesas de la clonación, lejos de estar provocado solamente por las hazañas de las biotecnologías, se arraigaría en la memoria arcaica del cuerpo místico, que se encuentra, en un sentido, en las antípodas de cualquier dominio prometeico del cuerpo. En consecuencia, se asistiría tanto a un fortalecimiento de un mito científico por medio de un mito mágico-religioso, como a una especie de contradicción entre una creencia precientífica y una utopía hipercientífica del cuerpo¹⁵. Por lo demás, una misma conquista biotécnica puede ponerse al servicio de fines opuestos: así, el desarrollo de prótesis que reemplazan órganos naturales por una maquinaria artificial apunta tanto a mejorar e,

incluso, a transgredir las características del cuerpo natural, de modo tal de permitir que los progresos de la ciencia alcancen un cuerpo de superhombre y, por lo tanto, un nuevo tipo de vida que permite superar los límites de la condición humana, como a asegurar, solamente, una perfecta regulación del cuerpo existente, en la medida en que los diferentes aparatos electrónicos sirven solo para maximizar la información biológica, sin tocar la identidad psíquico-biológica del individuo. Así, la prótesis puede ser utilizada, o bien para producir otro cuerpo, o bien para obtener un cuerpo que funcione automáticamente (a través de chips que internalizan informaciones externas en el cerebro por medio de sensores). A pesar de la irresistible búsqueda de técnicas de transformación del cuerpo en artefacto, parece que esta se desarrolla sobre el fondo de un sincretismo de móviles, de una ambivalencia de finalidades, de una coexistencia de dos paradigmas culturales: un polo mágico-religioso y otro técnico-científico, lo cual se verifica efectivamente en el nivel de la ciencia ficción y en los lugares comunes temáticos de la retórica del "New Age".

No obstante, en sus grandes líneas, estas búsquedas contemporáneas de un neocuerpo concuerdan con operar la negación de un *telos*, de una forma acabada del cuerpo. En su conjunto, los tratamientos simbólicos del cuerpo antes de la época tecnocrática presuponían, en los pasos del pensamiento de Aristóteles, que el cuerpo, como todos los seres de la Creación o de la Naturaleza, estaba dotado de una especie de fin natural, que constituía su esencia. Cada cosa, conforme a una armonía del cosmos, debía realizar su naturaleza, es decir, dejar desarrollar propiedades virtuales, potenciales, hasta alcanzar una especie de fórmula última y acabada. Incluso si diversos obstáculos limitaban la realización perfecta del cuerpo (defecto de nacimiento, monstruosidad, enfermedad, accidente), esta podía ser identificada, definida, favorecida y buscada. Por el contrario, el triunfo del prometeísmo hace que el cuerpo ya no sea más que un material genético, fisiológico, biológico disponible para todo tipo de manipulaciones, reestructuraciones, transformaciones, incluso si se debe poner fin a procesos que se creía que eran, hasta ese momento, irreversiblemente naturales. Entonces, el cuerpo se convierte en un objeto viviente instrumentalizable, que se puede dividir, arreglar, recrear sin consideración de un modelo absoluto. Así, uno se encuentra en presencia de un cuestionamiento de un cuerpo perfecto definido por una esencia, en beneficio de un puro cuerpo de deseo, manipulable a merced, disponible para los fantasmas más variados. En esta deriva no solo se puede ver una revolución de principios filosóficos, sino también modos de interpretación del cuerpo. Nuestro imaginario contemporáneo, que aprehende el cuerpo como profundamente disponible, se caracteriza, así, por una pérdida de memoria de una cultura hermetista del cuerpo, que jugaba sobre los múltiples planos y sus potencialidades simbólicas complejas (cuerpo de la cábala, Paracelso). Esta tecnificación librada

las regulaciones biológicas innatas. Esta transferencia de lo vital a lo electrónico a través de lo mecánico permite obtener, en consecuencia, un cuerpo a pedido, y materializar un cuerpo previamente modelizado oníricamente. Así, no es sorprendente ver que la medicina realiza los proyectos más increíbles de la ciencia ficción.

En todas estas intervenciones, el cuerpo sirve, ya sea de soporte, de vehículo de una fantasmagoría de imágenes más o menos significantes, ya sea de materia prima para transformaciones artificiales, es decir, que nunca fueron producidas por la mera información espontánea de la naturaleza. Pero, en todos los casos, esos cuerpos revestidos de imágenes o adaptados conforme a imágenes siguen siendo aprehendidos como realidades singulares. Si, en su superficie, materializa una rica producción de imágenes, no conduce a cuestionar su anclaje biológico determinado. Totalmente distinto se revela el filo de imaginario del cuerpo "imaginal", que remite a diferentes imágenes que desdobl原因 la forma físico-biológica, para servir de soporte espacial, pero inmaterial, a un individuo. A diferencia de la imaginaria, el término "imaginal" puede servir para designar, en efecto, imágenes de realidades no inmediatamente visibles en el mundo de los sentidos, sino que entran en el campo de las percepciones psíquicas como objetos que tienen una consistencia propia, sin depender de la fantasía o de la fantasmagoría de una conciencia⁵. En este caso, la individualidad encarnada ya no se limita al cuerpo inmediato en carne y hueso, sino que se extiende a un segundo cuerpo que, a la vez que es visualizado, ya no es, en primer lugar, un cuerpo sin materia, un cuerpo imagen.

Así, las culturas arcaicas no dejaron de dar un lugar en el imaginario de sus ritos y mitos a desdoblamientos de la forma físico-biológica de los individuos. De esta manera, uno encuentra allí esta creencia bastante general de que el cuerpo material no es sino un doble de otra forma, el cuerpo etérico, que sirve de verdadero envoltorio del alma, es decir, del principio de animación⁶. Esta es efectivamente la razón de por qué, después de la muerte del cuerpo biológico, el individuo puede sobrevivir en su cuerpo doble, que le permite pertenecer a otro orden de espacio y de tiempo, diferente del de su pasaje por este mundo encarnado⁷. Así, es rica la panoplia de las imágenes espectrales vinculadas con los ancestros que vuelven a este mundo, que se encuentra, por ejemplo, en la estatuaria griega del *coloso*. Como lo demostró J. P. Vernant, el *coloso* representa una especie de doble físico de los individuos muertos, pequeño ídolo que sirve de memorial y cuya forma plástica viene de la reproducción visible del cuerpo invisible. Así, el *coloso* sería menos una copia, retrato de un ser que hubiera existido en carne y hueso (de la manera en que una fotografía haría recordar al ser muerto), que fabricación del doble de un doble o, dicho de otro modo, imagen visible del cuerpo de gloria que nunca muere⁸. Si estos fenómenos se pueden explicar en términos racionales a través de modelos de psicopatologías, no es menos cierto

que estas visiones del doble⁹ encontraron su lugar en la cultura donde ellas fueron incorporadas en ritos religiosos o chamánicos (donde el doble permite existir a partir del modo de la teleportación).

Las religiones monoteístas aculturaron de diversas maneras este campo de visión de un cuerpo sobrevisible. Una de las formas más innovadoras y espectaculares de este cuerpo imaginal, en el sentido de forma visible del cuerpo inmaterial, ocupa el centro dogmático del cristianismo para el cual, la figura divina, después de un período de encarnación antropomórfica, se supone que reaparece a los ojos de los creyentes bajo forma de cuerpo espectral, en un cuerpo de resurrección y de gloria. La muerte del Dios, que se hizo carne y hombre, no conduce, en efecto, a su desaparición pura y simple del mundo. El tema de la resurrección, posterior al descubrimiento de su tumba vacía, se acompaña de una reaparición, a los ojos de los hombres, bajo la forma de cuerpo de resurrección, de figura corporal inmaterial, de cuerpo de luz liberado de la gravedad opaca de la materia. Esta es, efectivamente, la fuerza inaudita del cuadro de Grünewald, que muestra a un Cristo que sale de la tumba en plena gloria, en la medida en que el cuerpo se encuentra como irradiado de una luz interior que se vuelve puramente translúcida¹⁰. Así, el Cristo resucitado se convierte en un caso ejemplar de una cultura de lo imaginal, donde el cuerpo divino toma una forma visible para sobrevivir en un tercer mundo intermedio que no es reductible, ni al cuerpo mortal, ni a la inmortalidad desencarnada.

Finalmente, sería conveniente poner al margen un cuerpo propiamente "fantástico" (del griego "*fantasma*", equivalente a "*eidolon*"); que reemplaza el cuerpo viviente por un cuerpo sintético, es decir, numérico¹¹. De acuerdo con las indicaciones ya dadas por Platón, el "*fantasma*" designa en griego una realidad puramente ilusoria, pura apariencia sin cuerpo, por más que dé la impresión de realidad. Para Platón, tanto los dioses como los hombres pueden producir esos "*fantasma*", que designan tanto realidades simuladas sin contenido, como representaciones mentales sin objeto correspondiente¹². Si los simulacros de corporeidad, durante mucho tiempo, parecían limitados a los sueños psíquicos (cuerpo erótico del sueño nocturno) o a las imágenes en *trompe l'œil* (algunas imágenes eróticas o pornográficas), hoy parecen dar un paso más a través de la imagen de síntesis numérica que es acompañada con efectos sensoriales, sin que corresponda, a las sensaciones, un cuerpo biológico en carne y hueso¹³. Así, la imagen de síntesis permite duplicar un cuerpo por otro desplegado a partir de informaciones algorítmicas, que reconstituyen las propiedades anatómicas y fisiológicas del primero. Después de la simulación numérica, el doble del cuerpo accede, entonces, a una especie de sobrerrealidad que, para el ojo y, enseguida, para el tacto, puede funcionar como cuerpo real¹⁴. A fin de cuentas, el cuerpo enteramente artificial toma, verdaderamente, el lugar del cuerpo natural, imitando hasta la perfección las características de la vida. Este cuerpo, en sentido

I. El juego de los cuerpos dobles

La experiencia razonada conduce a convencernos de que nuestro cuerpo es una realidad físico-química y biológica con formas determinadas, únicas, que se deja objetivar bajo la forma del cuerpo desnudo. Este cuerpo materializable, observable para el ojo desnudo, identificable en su singularidad por las ciencias generalmente es, no obstante, ocultado (por la ropa) y modificado en su naturalidad primera por las artes de vivir en sociedad. Lo propio de la cultura es producir una cultura del cuerpo, un conjunto de ritos y mitos que hacen entrar al cuerpo en una imagería, en un imaginario e, incluso, en un imaginal, todos estos sistemas de imágenes que vienen a revestir su unicidad desnuda.

La más antigua marca de humanidad comienza por la marcación del cuerpo que arranca, a la piel, de la naturaleza bruta. Mucho antes de la sepultura, la hominización comienza, sin duda, por la inscripción de signos sobre el cuerpo. Si el animal evoluciona en un mundo de indicios y señales, e incluso llega a estructurar códigos de comunicación, nunca opera sobrecargas cosméticas. Por más toscos que sean los hombres, personalizan su cuerpo, por el contrario, por una artealización, que aún no es artificialización. Medida de los pelos, escarificaciones, tatuajes y pinturas son técnicas, incluso mínimas, para hacer entrar el cuerpo biológico en un universo humano, el de un sentido, de creencias o, más simplemente, de una apariencia mediada, mejorada, codificada. Así, el cuerpo prolonga creencias religiosas, ideales estéticos, porque previamente su superficie ya no es un límite del cuerpo propio, sino una superficie expuesta que opera como un texto. Por esto, además, la piel se ve menos tratada, no como límite exterior del interior del cuerpo, sino bajo la forma de una superficie abierta hacia el exterior, expuesta al conjunto de los signos sociales y cósmicos¹.

El dispositivo de revestimiento dérmico generalmente se prolonga por medio del artefacto de la ropa, que viene a sobrecargar la piel de formas y colores, que generalmente superan cualquier finalidad puramente funcional. La ropa nunca sirvió solo para protegerse, sino para adquirir o asumir un estatuto, un rol, un lugar en una jerarquía. De un modo más refinado e intermitente, los ritos religiosos dan la oportunidad de llevar máscaras, disfraces, dibujos simbólicos, para acompañar los juegos de imitación o de posesión. El cuerpo se convierte, entonces, en un portaemblema que exhibe un calidoscopio de invenciones de signos y símbolos. La fiesta constituye, en este sentido, la institución por excelencia de una teatralización barroca del cuerpo desnudo, que incluye las más extrañas metamorfosis (en animales) a través del juego de una puesta en escena abigarrada de creencias². Así, todas estas prácticas participan efectivamente de una imagería del cuerpo, que reúne un conjunto de formas plásticas, gráficas, coloreadas o no, que permiten decorarlo, marcarlo por medio de signos, recubrirlo con textos e imágenes³.

Se franquea una etapa nueva cuando el cuerpo real se ve transformado, efectivamente, para parecerse a un cuerpo imaginado antes. Allí donde uno se contentaba con decorar la piel, en el presente se va a deformarla para adecuarla a un tipo no natural, a un artefacto. Se recurre, entonces, a una técnica de remodelación de las obras de la naturaleza a partir de un prototipo imaginado por el hombre. Así como la vida psíquica conoce estados modificados de conciencia por medio de técnicas de éxtasis o de trance, de la misma manera el cuerpo se ve sometido a modificaciones que tienden a adecuarlo a un cuerpo imaginario, a un cuerpo de sueño. Estas técnicas generalmente dependen de intervenciones localizadas (ritos de deformación de miembros o de orificios, en el caso de los labios ampliados o de los pies comprimidos, etc.) o de experiencias transitorias, efímeras, donde se experimentan, momentáneamente, poderes insospechados del cuerpo (orgía, proeza deportiva, ritos de trance y posesión), o, de un modo más banal, argumentos literarios (en la ciencia ficción, por ejemplo). Estas transformaciones del cuerpo, destinadas a sustituir el cuerpo heredado de la naturaleza por un cuerpo deseado y planificado por la mente, estuvieron limitadas durante mucho tiempo debido a medios técnicos rudimentarios. Pero, bajo la presión de la búsqueda, e incluso de la experimentación médica, de ahora en más se pueden reemplazar órganos del cuerpo por medio de aparatos mecánicos o electrónicos, por prótesis que remodelan el cuerpo y mejoran sus posibilidades naturales. Diversas técnicas de inyección hormonales o de cirugía conllevan, de la misma manera, modificaciones biológicas del cuerpo, de los órganos sexuales, de sus marcas atléticas, etc. La técnica, al implantar el artefacto en la vida, materializa, así, imágenes del cuerpo que se creía dependían de la simple ficción (prótesis, órgano mecánico implantado y, luego, informático, chip y biónica o dopaje químico⁴).

Estas proezas marginales comienzan a pasar, incluso, por una modalidad corriente de la biotecnología contemporánea que tiene la ambición de rectificar la forma orgánica interviniendo cada vez más tempranamente (sobre los genes) y de manera cada vez más profunda. Si esta transformación del cuerpo a menudo está motivada por la investigación de una ortomorfología, de un cuerpo perfecto e ideal, también puede mezclarse con objetivos terapéuticos, si ciertas configuraciones de nacimiento se hacen pasar por anomalías o monstruosidades. Cualesquiera sean las finalidades, terapéuticas, estéticas o lúdicas, estas acciones buscan, en todo caso, un cuerpo de sueño que debe convertirse, por medio de la intervención médica, en un cuerpo real. Por lo demás, poco a poco, lo viviente se ve reemplazado por lo cibernético, en la medida en que el artefacto electrónico permite perfeccionar, de alguna manera, la modificación, haciéndola escapar a los azares de la biología pura. Con la biónica, los procesos de la vida se ven cada vez más duplicados e, incluso, reemplazados por programas informáticos que sustituyen



El archipiélago imaginario del cuerpo virtual

Sin duda, el cuerpo designa, en primer lugar, una realidad objetiva, biológica, dotada de órganos, funciones, fronteras, superficies; pero nuestra relación personal, subjetiva, íntima respecto de nuestro cuerpo también se desarrolla por un conjunto de representaciones que lo modifican, lo sobrecargan de valores negativos o positivos, transformando el estado natural o las apariencias sensibles. Las imágenes de nuestro cuerpo se forman, tanto sobre nuestro aspecto interior, imágenes de placer, de sufrimiento, de patologías, como sobre el aspecto exterior, su superficie visible, su desnudez primera que se encuentra revestida, no solo por ropas, sino por signos y que es prolongada, incluso, por lo gestual y las máscaras. Entonces, nuestra experiencia del cuerpo propio oscila entre un cuerpo real, accesible a la mirada o a la manipulación científicas, y un cuerpo virtual, hecho de posibles, ensueños, fantasmas, irrealidades que pueden ahuecarlo, prolongarlo, duplicarlo, enmascararlo e, incluso, hacerlo desaparecer progresivamente, reducirlo a nada en su propia vida. Este sobrecuerpo producido, en primer lugar, por los sueños, puede tomar un aspecto material, inscribirse en artefactos sensibles por el juego de imágenes que van hoy, desde la pintura, hasta la electrónica. Esta cultura tradicional, atemporal, transcultural del cuerpo conoce hoy, sin duda, ciertas inflexiones, exploraciones inéditas, pasajes extremos, técnicos y estéticos, que no dejan de interrogarnos sobre sus formas, desafíos y consecuencias. El cuerpo propio individual, inscripto naturalmente en la finitud del tiempo y de la muerte, cede su lugar cada vez más al cuerpo virtual, acelerado o eternizado, en todo caso mutable, mutante, plástico hasta la saciedad. ¿En qué sentido? ¿Se puede dar una unidad a expresiones tan diferentes como el cuerpo digitalizado de las imágenes de síntesis y el cuerpo potencial de las biotecnologías, que conducen a una antropogénesis (cirugía estética, prótesis, dopaje, manipulación genética, etc.)? ¿Cuáles son las fuentes filosóficas de estas experimentaciones de una “sobrenaturaleza” (teosofía de lo imaginal, gnosis, alquimia, etc.)? ¿Cuáles son los desafíos y las consecuencias que conciernen a la propia idea de una Naturaleza (“*bios*” dotada de un “*telos*”, en el sentido de Aristóteles) de lo viviente?

organización. Si, sin duda, no todas las multitudes tienen la virtud de dar nacimiento a una institución renovada, lejos de eso, algunas experiencias de la multitud permitirían, por el contrario, de manera analógica, delimitar mejor de qué modo la indiferenciación es capaz de producir un crecimiento de poder y de estructura.

Hemos esbozado algunas hipótesis relativas a las vivencias contradictorias de las multitudes y a los rasgos constitutivos de un paradigma correspondiente. La diversidad y aun las divergencias de descripción y de evaluación no deberían servir para garantizar cualquier escepticismo concerniente a su inteligibilidad. Por el contrario, las paradojas y antinomias de la multitud, tanto en el plano empírico como en el plano del modelo teórico, pueden incitarnos a ver allí —de manera todavía aproximada— una modalidad propia de las relaciones entre elementos, que se mantendría a media distancia de la organización holística y del caos anárquico. La forma, la fuerza, el efecto de multitud están, tal vez, en relación con una dinámica, una energética que pueden dialectizar orden y desorden y favorecer la emergencia —después de una fase de disolución— de una estructura compleja. Sin duda, los ejemplos sociales demuestran que este proceso permanece aleatorio, arriesgado y generador de organizaciones e instituciones que suscitan inquietudes o censuras. Antes que rechazar las multitudes o aplicarles estereotipos simplificadores, es conveniente continuar observando, en todos los niveles de realidad, las multitudes y comprender mejor cómo pueden permitirnos vislumbrar el poder de la vida, bajo formas, sin duda, límite o extremas, pero que no dejan de dar testimonio de la fuerza creadora de la vitalidad.

NOTAS

¹ Ver nuestro análisis en *Le sacré*, "Que sais-je?", PUF, 5^a ed., 2001.

² Ver una selección de textos en *La foule*, de Rémi Martel, Larousse, 1977.

³ Ver E. Hall, *La proxémie*, Points, Seuil.

⁴ S. Freud, "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, Tomo XVIII.

⁵ Ver la descripción de los *meetings* de Nuremberg de R. Brasillach en *Notre avant-guerre*, Paris, 1941.

⁶ Ver E. Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1983.

⁷ Ver nuestro *La fête, le jeu et le sacré*, Ed. Universitaires, 1977.

⁸ Ver M. Maffesoli, *Essais sur la violence*, Librairie des Méridiens, 1984.

⁹ Ver nuestro *Le sacré*, *op. cit.*

¹⁰ G. Bataille, *Lérotisme*, UGE, 1965; *La Part maudite*, precedido de *La notion de dépense*, Ed. de Minuit, 1967; R. Caillou, *Les jeux et les hommes*, "Idées", Gallimard, 1967.

¹¹ R. Bastide, *Le sacré sauvage*, Payot.

¹² I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992, Parágrafo 21 y ss.

¹³ Ver un ejemplo en San Agustín, *Confesiones*.

¹⁴ Sobre la metáfora de la organicidad, ver J. Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Vrin, 1971.

¹⁵ Leibniz, *Discurso de metafísica*. Ver la recuperación de la distinción realizada por R. Ruyer y el comentario de L. Scubla, "R. Ruyer y la clasificación de las ciencias", en R. Ruyer, *De la science à la théologie* (L. Vax y J. J. Wunenburger eds.), Kimé, 1995, p. 75 y ss.

¹⁶ R. Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

¹⁷ S. Freud, *op. cit.*

¹⁸ Platón, *La República*, libro 8, 562 y ss.

todo, existiría, por cierto, una composición débil de individuos en gran número, que extrae un poder de producción de efectos de esta pérdida de identidades. ¿Cuáles son, precisamente, estas realidades de un orden descendente que resurgiría de un abandono del orden ascendente? Las multitudes humanas, ¿no podrían servirnos de nuevo para pensar esta creatividad de la multitud?

IV. Metamorfosis de una multitud

La multitud está lejos de ser reductible a esta aglutinación de individuos que retrocede hacia un sentimiento oceánico y que es capaz de producir estados extremos, a menudo violentos, devastadores. La aglutinación de una multitud no puede ser considerada como un fin en sí, pues una multitud no puede perseverar, indefinidamente, en este estado de unión-desunión [*liaison-déliasion*], de conjugación amorfa, de liberación salvaje de energía. La multitud es una estructura de intensificación energética que engendra una metamorfosis, es decir, que se disuelve para dar lugar a un orden nuevo. El destino de las multitudes humanas es, por lo demás, un espejo significativo de las capacidades metamórficas de una multitud. En efecto, se pueden distinguir, al menos, dos procesos al cabo de los cuales una multitud da lugar a una organización compleja y testifican, de esta manera, que no es pura inflación, implosión, invasión negativa.

Una primera salida de una multitud indiferenciada es producir nuevamente, en su seno, la diferencia. Sin duda, se podría comparar este proceso con la tesis de R. Girard, relativa a la violencia y a lo sagrado¹⁶. Desde el momento en que los seres se relacionan unos con otros, por medio de una relación mimética, y desde que se vio que la multitud es un generador de mimetismo, se desarrolla una rivalidad generadora de conflicto. La única defensa contra la violencia sin límites consiste, entonces, en hacer que converja la violencia sobre una víctima, chivo expiatorio, cuyo sacrificio restaurará, por la sacralización de la víctima, una comunidad sin violencia. ¿No se podría pensar, de un modo análogo, que una multitud exorciza la violencia intestina, vinculada con la hiperproximidad de sus miembros, cediendo al ritual del chivo expiatorio? Así se comprendería mejor por qué las multitudes son alcanzadas por desencadenamientos de violencia que se ejercen sobre víctimas-emisarios [*victimes-émisaires*]. El linchamiento, la venganza, la persecución son prácticas privilegiadas de las multitudes en estado de delirio.

Una segunda salida consiste, para una multitud, en restaurar un principio de orden y autoridad. Si se puede decir que una multitud se comporta, desde ciertos puntos de vista, como un cuerpo sin órganos y también sin cabeza, llega un momento en el que la multitud recompone un organismo con una cabeza y piernas. Las multitudes políticas constituyen

un laboratorio ejemplar, donde se ve cómo una multitud segrega líderes, conductores, jefes que pueden, de acuerdo con su carisma, convertirse en representantes de un nuevo poder instituido. En efecto, las multitudes apelan a la imagen de una instancia de autoridad que desempeñaría el rol del padre en relación con la fratría de los hijos. S. Freud también abrió, efectivamente, el camino a una hermenéutica de las figuras autoritarias, que nacen así de la necesidad que tiene una multitud de darse un principio tutelar¹⁷. Por lo demás, Platón ya observaba que, cuando una democracia se degenera y deja que se desarrolle la anarquía, el pueblo abandonado a las asociaciones más aleatorias termina por buscar un padre, es decir, un tirano, para salvarlo¹⁸. De esta manera se verifica, justamente, que una masa de seres desindividualizados puede dar nacimiento a un nuevo orden autoritario que, de manera inevitable, va a poner fin a la experiencia anárquica de las multitudes.

Sin duda, se puede considerar que estas dos salidas de la historia de una multitud son decepcionantes, inquietantes o decididamente nocivas. No dejan de demostrar, no obstante, que la multitud, como fenómeno de desorden, es capaz de recrear el orden estable. ¿No es necesario considerar este rasgo, independientemente de cualquier juicio de valor, como representativo de una estructura informe, pero enérgica, capaz de dar una interpretación de la génesis de los órdenes complejos? La multitud, a la vez que aparece como una desestructuración de las relaciones sociales, como una regresión psíquica, también puede ser considerada como una mediación para producir un orden complejo. En este sentido, entonces, la multitud debe ser, sin duda, distinguida de la masa, que sería un estado de desorden estéril, de uniformización y homogeneización profundas, mientras que la multitud podría incluir —al menos en ciertas configuraciones— un flujo dinámico autoorganizador.

En la multitud se ponen en funcionamiento procesos subconscientes interactivos, que hacen que reaparezcan heterogeneidades, jerarquías, centros de fuerzas. En el plano social, la multitud, sobre todo espontánea e imprevisible, a la vez que por momentos desafía a las instituciones, incluso debilitándolas o destruyéndolas, vuelve a instaurar la institución. La antropología demostraría, incluso, que instituciones como la justicia y el poder nacieron de una experiencia de la anomia extática de una multitud. Que este nacimiento sea real o mítico cobra sentido, lo cual permite ver, en la multitud —al menos en ciertas condiciones— una modalidad de un principio de autoorganización complejo. La epistemología autopoietica hace referencia, por lo demás, a esas configuraciones indistintas que ven pasar brutalmente un sistema anterior a un nivel de organización más complejo. Esta fase misteriosa de autocomplejización tal vez podría ser mejor comprendida a partir de un fenómeno antropológico de las multitudes. En efecto, estas muestran cómo seres vivos elementales pueden hacer emerger, en ciertas condiciones de regresión colectiva, nuevas formas de diferenciación, jerarquización,

elementos anónimos y gregarios. San Agustín describió bien, dentro de esta perspectiva, el espectáculo de los juegos de circo romanos, en donde se ve a los luchadores, absorbidos por el furor del combate, agitarse al ritmo del furor de los espectadores sobre las gradas, constituyendo de esta manera un espectáculo lamentable e indigno¹³. Esta visión desencantada y condescendiente inspira piedad, entonces, frente a una imagen degradada de la humanidad; la percepción de un poder y de una fuerza es reemplazada por la de una debilidad, una miseria. La mirada sobre la multitud abre, así, un contraste de juicios y sentimientos que permite oponer radicalmente la exaltación de los participantes, que se sienten elevados, y la tristeza e indignación del espectador, que se lamenta del modo en que la multitud denigra al hombre.

Así nace, en el intervalo entre actor y espectador, una dialéctica sutil de la multitud que ve desarrollarse, finalmente, una visión contradictoria de su modo de ser. Así, alternando puntos de vista del adentro y del afuera, se hace aparecer un espectro completo de sentimientos y de juicios éticos, que sugiere, finalmente, la complejidad antropológica de la multitud. Si la multitud parece, en efecto, una de las vías más irresistibles para hacer bascular a los seres en la dependencia, la sujeción, la alienación, también puede, espectacularizada y estetizada, a veces de manera edificante, convertirse en el punto de partida, por contraste, de un pensamiento de la libertad, de la apropiación de sí y, en consecuencia, de una sabiduría de la autonomía reflexiva. Nada es equivalente, desde este punto de vista, a la visión de una multitud poseída para activar el deseo de estar solo, dueño de sí, y liberado de las pulsiones.

III. Un estructura agregativa

Hasta el presente, examinamos exclusivamente el fenómeno de la multitud humana, acompañada de sus vivencias, conciencia, representación, fantasmagorías. No obstante, la formación de una multitud humana no podría ser aislada de fenómenos comparables, en otras eras o reinos de la naturaleza, al punto de que tal vez convendría remitir los estados empíricos a una especie de paradigma que nos permitiría comprender, de manera genética, todas las actividades de la multitud. Entonces, ¿no habría que invertir las cosas y, antes que describir multitudes concretas, intentar aislar y construir la estructura de lo que precisamente no tiene estructura y preguntarse si ese estado paradójico no podría ayudarnos a comprender cierto tipo de complejidad?

Cada vez que la filosofía tuvo que interrogarse sobre la naturaleza de lo que está organizado, el mundo de los fenómenos visibles, no dejó de distinguir dos tipos de organización. Una reposa sobre elementos interdependientes, fuertemente vinculados por conexión con otros, que pueden ser apprehendidos a través de la metáfora de la organicidad¹⁴,

mientras que la otra yuxtapone elementos independientes, vinculados por simples asociaciones, conjunciones, librados al riesgo de una descomposición mecánica. En una cadena, los anillos están enlazados juntos porque se entrecruzan, mientras que esos anillos yuxtapuestos solamente constituyen un simple amontonamiento aleatorio. En el primer caso, existe una estructura fuerte, sujeta a un principio organizador, que constituye lo que Leibniz denomina una mónada, mientras que, en el segundo caso, existe una estructura débil, contingente, efímera, que depende de lo que no puede sino denominarse agregado¹⁵. En este caso los elementos pueden, o bien reunirse para formar una figura, o bien separarse y disociarse, para solo dar forma a un caos.

La multitud, como modo de asociación de seres vivos, se emparenta, de un modo que no sorprende, con la segunda categoría. En la multitud no existe ningún vínculo orgánico entre miembros (si existe uno, la multitud se transforma en grupos o comunidades identificadas, como un desfile en donde cada entidad está en su lugar), ninguna jerarquía organizadora. La multitud se constituye por aglutinación de individuos y sus modos de acción miméticos y gregarios no hacen surgir principio interno de organización. A lo sumo, una multitud se puede canalizar, es decir, delimitar desde el exterior, espacialmente, su flujo y su trayecto. La agregación no hace que surja ningún modo de vínculo fijo que instalaría un orden en la totalidad. Estamos, en efecto, delante de una totalidad amorfa, porque ningún elemento confiere una forma a su vecino.

¿Hay que rebajar totalmente a la multitud, por esto, a un modelo de totalidad desestructurada, de caos, de desorden imprevisible? La fuerza inmanente al efecto multitud, ¿no nos advierte que la multitud resiste al caos como única comparación? Por más que no tenga una estructura visible, la multitud parece tener una capacidad de autoevolución, de autoanimación que es responsable, precisamente, de los efectos de multitud. La multitud se comporta, efectivamente, como un agregado amorfo pero, no obstante, enérgico y capaz de metamorfosis.

En consecuencia, convendría preguntarse si no es necesario complejizar el esquema binario que opone conexión y conjunción, sistema y agregado interponiendo, sobre el modelo de las multitudes humanas, una asociación de elementos que pueden, por integración en un efecto de masa, producir efectos nuevos. En suma, la multitud sería, en efecto, un ejemplo de un desorden organizador, de un desorden que genera un orden. Una multitud se emparentaría con una totalidad sin información interna, pero que hace emerger una instancia de organización por encima de cada elemento tomado en sí. Si la multitud no agrega formas y fuerzas individuales (sus amplificaciones dependen más, por lo demás, de una progresión geométrica que aritmética), extrae precisamente, de la desintegración de las formas y fuerzas de cada uno, una dinámica creadora global e innovadora. Entre el amontonamiento informe, inerte y estéril de la organización holística, que adapta cada parte al

producen menos oposición al poder —lo cual autorizaría una defensa y una negociación— que aniquilación del poder por irrupción de una fuerza bruta y sin reglas.

En consecuencia, el fenómeno de la multitud debe ser aproximado, en la antropología social, a los fenómenos de la fiesta y de lo sagrado. Si bien a veces se habla de fiesta individual o privada, la fiesta es eminentemente una experiencia y una institución de una sociabilidad de multitud. Bien enmarcada por referencias forzosas de espacio y de tiempo, la fiesta produce un conjunto de rupturas con la vida cotidiana, que pasan por la aglomeración, experiencias de dilatación psíquica, de éxtasis de comunión, cuyo efecto de multitud es un activador, un catalizador indispensable⁸. Inversamente, podríamos decir que el fenómeno de la multitud hace penetrar a sus miembros en una atmósfera festiva, incluso cuando engendra violencias y muertos. De esta manera, el estado de espíritu de una multitud, al menos sobre el modo hipertónico e hipnótico, se asemeja al júbilo inconsciente de las partidas hacia la guerra, en las cuales el miedo engendrado por la proximidad del peligro está compensado por el placer, casi animal, de vivir en conjunto, en la indistinción anónima de una experiencia embriagadora. Entonces, podemos acercarnos, desde este punto de vista, la experiencia dionisiaca de la multitud a la categoría de lo sagrado salvaje⁹. A diferencia de lo sagrado de respeto, que implica una sumisión del sujeto a manifestaciones hierofánicas majestuosas, lo sagrado salvaje alimenta sus hechos y gestos con encuentros con lo sobrenatural por medio de prácticas de transgresión. Como lo puso de relieve G. Bataille¹⁰, lo sagrado se convierte en la ocasión y el efecto de una violencia de comportamiento, que eleva al individuo por encima de la esfera de la vida banal y cotidiana. Bajo este ángulo, la inmersión en la multitud permite vivir, sin duda, "como" en una sacralidad de transgresión. En lugar de encarnarse en un juego de representaciones de la trascendencia, lo sagrado salvaje da lugar a fenómenos de trance, posesión, vértigo, que son precisamente los estados que la multitud permite inducir, acelerar o incluso crear¹¹.

II. La espectacularización de la multitud

A esta experiencia activa e incluso activista de la multitud se puede oponer el espectáculo de la multitud para aquel que se mantiene fuera de ella, la observa, la contempla. Es necesario, entonces, no solo mantenerse fuera de la multitud, en sus márgenes, sino ponerse en posición de vuelo y de sobrevuelo, con el fin de captar su inmensidad y poderío. Esta multitud da lugar, ante todo, a una percepción sinóptica y panorámica que sugiere su inconmensurabilidad. En efecto, es esta la perspectiva que busca el fotógrafo o camarógrafo interesado en sugerir —a través de la imagen— la multitud, en la medida en que estas

representaciones iconográficas —fijas o en movimiento— participan íntimamente del conocimiento del fenómeno de multitud. Pues el carácter social de la multitud se siente en su propio seno, pero también se muestra desde el exterior a los otros. Entonces, uno capta la proximidad entre multitud y sublimidad, en la medida en que, en los dos casos, se disfruta de una manifestación que nos supera, pero de un modo distanciado, estetizado, mientras estamos protegidos. I. Kant¹² distinguió en su estética lo sublime matemático, de la grandeza, y lo sublime dinámico, de la intensidad de las grandes fuerzas. Estas dos características de los fenómenos naturales pueden producir en nosotros un sentimiento de lo sublime, desde el momento en que nos sentimos aplastados por este infinito, reducidos a una fragilidad y pequeñez, pero sin padecer, realmente, sus consecuencias dramáticas. Lo sublime llega al espectador, precisamente, nos recuerda Kant, contemporáneo del nacimiento de la estética de las montañas, cuando aquel se mantiene muy resguardado sobre un peñasco, frente a una cascada grandiosa y aterradora. Ahora bien, ¿no se puede sostener que el espectador de una multitud ocupa la misma posición escópica y emotiva que el espectador romántico descrito por la estética de lo sublime? Muy protegido (a veces detrás de una pantalla de televisión), el (tele)espectador descubre un fenómeno humano extra-ordinario [*extra-ordinaire*], literalmente sensacional, que desafía la representación, que amplía la esfera de lo pensable por una imaginación en movimiento. Uno se impresiona hasta lo incomprendible delante de la infinidad e intensidad de la multitud. Así, naturaleza y sociedad pueden provocar la activación de una categoría de sentimientos y formación de las ideas, respecto de lo cual lo sublime resume bien el carácter extremo, límite, debido al hecho del encuentro mismo de lo ilimitado. Existe entonces, efectivamente, un disfrute del espectáculo de la multitud, que nos permite alcanzar, con el ojo, lo inimaginable. El encuentro festivo o guerrero de una multitud se convierte en la ocasión de hacernos vivir lo irrepresentable.

Pero esta distancia de disfrute que nos eleva, al ampliar nuestra esfera de conciencia, también puede acompañarse de un distanciamiento ético que va a transformar a la multitud en objeto negativo de reprobación e, incluso, de desprecio. Vista desde el exterior, desde la ventana, la excitación, la aglutinación, la inmensidad de la multitud se presentan como un fenómeno de indistinción, de regresión, de desindividualización degradantes. La multitud da, a sus participantes, la sensación de vivir con más intensidad; en cambio, los espectadores, los que no participan, se sienten degradados, despersonalizados, como si hubieran renunciado a su identidad. Desde el punto de vista de un ser aislado, en una situación de independencia, la multitud da, en efecto, la impresión de una sumersión de la humanidad por parte de la animalidad, que funciona, en consecuencia, como categoría de lo impulsivo y de la alienación. La multitud aparece, entonces, como una manada y sus miembros como

I. La inmersión en la multitud

Vibriones de espermatozoides bajo el ojo del microscopio, agitación de un hormiguero, oleadas de una manada de animales en fuga en el lejano oeste norteamericano son imágenes de multitudes no humanas. Pero la humanidad reserva experiencias poderosas: multitudes de peregrinajes de Benarés o de La Meca, encuentros nazis, ejércitos en retirada, subterráneos en Tokio, estadios de fútbol, insurrecciones revolucionarias, recitales, etc. Estos ejemplos muestran, con desorden, que el fenómeno de aglutinación de individuos en un número muy grande depende, o bien de prácticas sociales instituidas (peregrinajes, encuentros políticos), o bien de manifestaciones improvisadas e imprevisibles. No obstante, más allá de cuál sea el aspecto ritual o aleatorio, la experiencia de la multitud da lugar a un conjunto de movimientos físicos, de sensaciones, emociones, imágenes, que forman una vivencia típica, que puede ser descripta sin sorpresas².

En una multitud se experimenta, en primer lugar, una yuxtaposición no cuantificable de individuos, aglutinados más allá de las distancias habituales que separan a los seres en la vida organizada³. Este cuerpo a cuerpo que desmultiplica la experiencia de la intimidad amenazada que cada uno puede vivir en un ascensor atestado, parece expuesto a una vivencia de la disolución de la individualidad. Por el efecto de masa y de contigüidad, el ser pierde su espacio vital de seguridad, ve desaparecer la distancia que le permite disponer de un modo de actuar respecto del prójimo y se ve expuesto a una especie de gregarismo, de mimetismo proveniente de la pérdida de iniciativa, del dominio de sí. La multitud engendra —en el individuo arrastrado por la masa inmóvil (hasta perderse de vista) o por la multitud en movimiento— un sentimiento de inmersión, contagio, fusión, que hace que cedan las barreras entre Yo y No-Yo [*Moi et Non-Moi*]. En este sentido, S. Freud relacionó, justamente, esta psicología de la multitud con el sentimiento oceánico, por medio del cual el sujeto destituye el principio de realidad, y experimenta sensaciones de pérdida de sus límites, de la resistencia al medio, de abolición del sentido crítico y de la conciencia de sí. En la multitud alegre o aterrorizada, yo ya no soy yo mismo, sino una parte de un todo⁴. Esta experiencia de la desindividualización es favorecida por estados sensoriales intensos (gritos, eslóganes, cantos, salmodias o, inversamente, un silencio impresionante) que sofocan las expresiones de la individualidad y la ponen al unísono (la unidad rítmica de los movimientos de un desfile que coordina, de manera autoritaria, los comportamientos de cada uno, constituye una modalidad, paradójica por el orden introducido, de los efectos de multitud). En suma, la multitud lleva a la abolición de la pluralidad neta, al instaurar una uniformidad, una unidad de los constituyentes⁵.

Más que el entusiasmo, la rabia o la piedad, el pánico ilustra bien

en qué medida, en la multitud, el ser pierde su autonomía y sigue, de manera ciega e impulsiva, un movimiento sin cabeza. Las multitudes aterrorizadas son abandonadas a movimientos erráticos, a fenómenos de violencia autodestructiva, a conductas compulsivas irracionales. Si se pudo conectar a la multitud con una solidaridad vital, en donde el vínculo es superior a la separación, esta solidaridad no es, no obstante, consciente, ni intencional, sino vivida a la manera del encadenamiento, del engranaje sin dejar, a ningún elemento, espacio de autorregulación. La multitud es, efectivamente, un fenómeno de esclavitud, en donde deseo y voluntad están regulados desde el exterior y no desde el interior de la persona.

Pero a esta pérdida se opone, paradójicamente, una transformación de su propio poderío. Inmerso en una multitud, el individuo pierde sus inhibiciones, sus maneras de ser y actuar y adopta, de manera espontánea y automática, los *habitus* del entorno. Esta transgresión de los modelos y normas de comportamiento abre la puerta a conductas intensivas, en donde el ser activa impulsos y emociones dinámicas. Si bien hay multitudes silenciosas o ensimismadas, las multitudes más significativas son, tal vez, las del exceso. El grito, el alarido, el eslogan, el canto unánime se convierten en modos de ser frenéticos, facilitados por la imitación. La desmultiplicación de las mismas conductas engendra su fortalecimiento, las cuales pueden, fácilmente, alcanzar formas paroxísticas. Seres arrastrados por una multitud están disponibles para todo tipo de excesos, que confieren a la multitud esta connotación dionisiaca que la vuelve inseparable de los fenómenos de poderío. Mientras que el poder instituido tiene necesidad de una representación de sí —sin la cual corre el riesgo de ser impotente— el poderío solo tiene necesidad de una presencia. Ahora bien, la multitud es un ser colectivo totalmente presente para sí mismo, espontáneo, instantáneo, sin capacidad de actuar, de producir una apariencia, en la medida en que está completamente orientado hacia la intensidad, hacia un incremento puro de energía. La agitación, la excitación, la violencia de una multitud no son, en principio, medios con vistas a un fin, sino que aparecen como el modo de ser esencial, último, de la multitud. El poderío de una multitud —que la vuelve, en algunos casos, amenazadora y peligrosa— equivale, entonces, a una especie de concentración de fuerzas que se liberan sin demora⁶. El poderío ya no es virtualidad sino actualidad total: mientras que el poder tiene la facultad de hacer cualquier cosa, lo cual es del orden de lo posible, el poderío es manifestación pura que produce directamente sus efectos (como el poderío de los elementos naturales, poderío “desencadenado”). En consecuencia, la multitud estaría del lado de la naturaleza y no de la institución, de la fuerza apartada de cualquier forma; es la expresión de una causalidad ilimitada y sin fin, cuya representación es incesantemente superada por su exposición. Sin duda es por esta razón que los poderes temen a las multitudes, pues estas

- ¹⁶ Ver R. Javelier, *Image et ressemblance au XIX^e siècle*, Letouzey et Ane, 1967.
- ¹⁷ Decidimos reservar el término "utopique" para cualquier objetivo mental y "utopien" para lo que concierne solo a la mediación literaria. (Como en español esta distinción no es posible, aclaramos entre corchetes cada vez que en el original se emplea el término arcaico *utopien*. (N. de la T.).
- ¹⁸ Campanella, *Cité du Soleil*, Vrin, 1981, p. 38 y ss. Ver L. Firpo, "La Cité idéale de Campanella et le culte du soleil", en *Les utopies à la Renaissance*, PUF, 1963, que cita el poema redactado en prisión: "Eres el templo viviente, la estatua y el rostro venerable del verdadero Dios, su cortejo y candelero supremo, padre de la Naturaleza, feliz soberano de las estrellas, vida, alma y sentido de todas las creaturas, bajo todos tus auspicios erigí con mi filosofía una escuela admirable en homenaje a la primera Sabiduría". Además, Campanella inspirará en gran medida la simbología solar de la monarquía de Luis XIV. Ver J. P. Néraudeau, *L'Olympe du Roi-soleil*, Les Belles-lettres, 1986, p. 35 y ss.
- ¹⁹ San Pablo evoca claramente esta condición: "Vemos ahora mediante un espejo, confusamente, entonces veremos cara a cara" (*Primera Carta a los Corintios*, 13, 12).
- ²⁰ Ver L. Mumford, *Technique et civilisation*, Seuil, p. 119. Ver también J. Baltrusaitis, *Le miroir*, Elmayan-Le Seuil, 1978.
- ²¹ M. Braxandall, *L'œil du Quattrocento*, Gallimard, 1972, p. 157.
- ²² Ver, en particular, las cuatro reglas del método de Descartes, en *Discours de la méthode*. Segunda parte, Garnier-Flammarion.
- ²³ "Así, se ve que los edificios que fueron realizados y concluidos son habitualmente más hermosos y mejor ordenados que aquellos que varios intentaron arreglar, usando viejas murallas que habían sido construidas con otros fines". *Ibidem*.
- ²⁴ G. Lapouge, *Utopie et civilisation*, *op. cit.*
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ Acerca de la urbanización utópica en Europa del Este, ver A. Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, Presses Universitaires de Grenoble; y nuestro estudio, "La société pouponnière, métamorphoses de l'utopie", en *Milieux*, 1895, n° 22, p. 22 y ss.
- ²⁷ J. Gabel, *Idéologies*, Ed. Anthropos, 1974.
- ²⁸ W. F. Mühlmann, *Messianismes révolutionnaires du tiers-monde*, Gallimard, 1968; F. Laplantine, *Les trois voix de l'imaginaire*, Ed. Universitaires, 1974.
- ²⁹ H. de Lubac, *op. cit.*
- ³⁰ Clasificación retomada de F. Laplantine.
- ³¹ Ver F. Tristan, *Le monde à l'envers*, Hachette-Massin, 1980.
- ³² N. Cohn, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, Juillard, 1962.
- ³³ Ver nuestra presentación en *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Ed. Universitaires, 1979.
- ³⁴ H. Desroches, *Sociologie de l'espérance*, Calmann-Lévy, 1973.
- ³⁵ Ver nuestro estudio: "Imaginaire phobique et représentation diabolique", en *L'Homme et l'Autre* (bajo la dir. de J. M. Paul), Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 21-41.
- ³⁶ A. Reszler, *Les mythes politiques modernes*, PUF, 1981.
- ³⁷ Sobre el mito del progreso, P. A. Taguieff, *Du progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Libro, 2001.
- ³⁸ L. Boia, *La mythologie scientifique du communisme*, Paradigme, 1994.
- ³⁹ M. Maffesoli, *La conquête du présent*, Primera edición, PUF, 1979.



Estética y epistemología de la multitud: una autopoietica compleja

Bajo una falsa evidencia y transparencia, la noción de multitud se revela, en realidad, desconcertante y resistente al análisis. En relación con un conglomerado, a primera vista innumerable, de individuos de todo tipo, la multitud no tiene identidad clara y neta: por una parte, no se puede dar, en relación con ella, un criterio preciso que permita marcar su comienzo (los lógicos griegos ya habían observado que no se sabe a partir de cuántos granos comienza el montón de arena); por otra parte, la multitud es, raramente, un fenómeno estable, puesto que siempre se reúne y se dispersa. Informe por naturaleza, es imprecisa en su formato y efímera en su duración; en suma, aparentemente depende más del acontecimiento que de la estructura, de lo metamórfico que de lo morfológico. No obstante, la experiencia de la multitud se impone por su densidad, está cargada de valores, excesos, poderío, sublimidad, etc.; por esto, es fascinante y repulsiva a la vez, lo cual la acerca, sin duda, a lo sagrado¹. En consecuencia, es muy posible que las experiencias y las representaciones de la multitud sean el espejo o la condensación de cierta intensidad de vida sobre el modo de la extensión.

Pero más allá de esta investigación del sentido de una experiencia, ¿no permitiría la multitud conceptualizar cierto tipo de organización que, paradójicamente, roza el desorden? ¿No sería la multitud la imagen empírica de un paradigma que nos permitiría volver más inteligibles ciertas realidades, no solo del reino humano o animal, sino del mundo físico, cosmológico? La idea de multitud podría servirnos, entonces, de "analogon" de un pensamiento de un mundo caótico, que no solo es un accidente sino, tal vez, una posibilidad del ser. En este caso la multitud, lejos de reducirse a un dato empírico, serviría de figura para cierta idea de lo real complejo. La epistemología de la multitud podría proporcionarnos, entonces, cierto número de indicios sobre una organización paradójica que permitiría dar cuenta de cualquier autopoietica compleja.

ya no vale sino por lo que anuncia o permite instaurar. A fuerza de torcerlo frente a los proyectos y los programas, de preparar el terreno para las formas y fuerzas de mañana, la imaginación, como lo destaca M. Maffesoli, asfixió el "sentido del presente"³⁹. Cerrado al calor y a la profundidad de las cosas en su diversidad e imperfección, el utopista solo ve por todos lados signos de impedimento o signos precursores, minutos perdidos o que hay que ganar. Así, el utopista ahogó en el alma de los hombres la libertad sin finalidad, el reposo sin angustia por el futuro, la acción sin efecto de porvenir, el gesto bello y gratuito, el verdadero juego y, por lo tanto, el verdadero sueño. La utopía solo retiene del presente aquello que se adecua al modelo anticipado o esperado. El utopismo es una maquinaria de imágenes que tritura la vida prolífica que surge de todas las formas más banales y más prosaicas de lo cotidiano. Su sueño estandarizado, decolora y desencanta la paleta variopinta y anárquica del tren del mundo. La utopía es, efectivamente, negación de la diferencia sin fin de la vida.

Por esta razón, a fin de cuentas, la utopía de la era moderna, tanto en sus formas puramente escriturarias como en sus versiones activistas no puede satisfacer plenamente, ni las exigencias poéticas, ni las exigencias racionales, científico-filosóficas. Sin duda, de lo poético retiene a menudo un exilio fascinante, un florecimiento de curiosidades idílicas o fantásticas, pero sin acceder a una creatividad verbal, a un goce de las imágenes, a una subjetivización intimista. Los escritos utópicos [*utopiens*] dependen de un género estereotipado, cercano a los fríos inventarios, a las clasificaciones manieristas, a los manuales catequísticos e, incluso, a instrucciones para *bricoleurs*, lo cual explica sus semejanzas formales y su anestesia estética. A menudo, las utopías toman de la abstracción científico-filosófica proposiciones normativas sobre la institución, exposiciones austeras de códigos, normalizaciones cuantofrénicas, referencias obsesivas a leyes físicas o jurídicas; pero, inversamente, se contentan con una senda puramente ostentatoria, que se limita a la exposición de disposiciones sin producir, por deducción racional, su justificación teórica o axiológica. De este choque de discursos y de modos de construcción nacen, a la vez, la fascinación por una imaginación híbrida y cierto gusto mórbido respecto de actividades mentales privadas de su condición de validez propia. Esta ambigüedad de la utopía explica, en consecuencia, que pueda servir a veces para imponer por derecho un orden sociopolítico que, no obstante, no tiene ninguna necesidad, ni onírica ni racional.

Generalmente, la utopía pasa por ser el motor de una renovación sin precedente de las representaciones e ideales políticos. Pensando bien esto, tal vez hay allí un tenaz error de punto de vista. Pues, en primer lugar, la utopía sobre todo empobreció las representaciones sociopolíticas al dejar que se cristalizaran alrededor de una misma matriz repetitiva y fuertemente simplificada por los cánones racionales. En este sentido,

la utopía más bien alimentó ideologías políticas esterilizantes en lugar de provocar sueños alternativos, cambió la espera visionaria del Templo por prisiones de cristal. En la utopía, la imaginación sociopolítica se revela, la mayor parte del tiempo, como pobre y congelada. En segundo lugar, la sobredeterminación de la imaginación utópica en Occidente implicó una especie de confiscación del imaginario en beneficio solo de la obsesión política. Esta hipertrofia de lo político, de sus esperanzas, ideales, empobreció en general, retroactivamente, la imaginación. La ensoñación cósmica, la fabulación mítica, la revelación mística fueron reprimidas, más de una vez, en beneficio solo de las maquetas de la Ciudad ideal. Desde este punto de vista, la utopía sería responsable, efectivamente, de una atrofia paradójica de nuestro imaginario.

NOTAS

- ¹ Ver "Jérusalem, la cité spirituelle", *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem*, n° 2, Berg International, 1976.
- ² Ver H. Corbin, *Temple et contemplation*, Flammarion, 1980.
- ³ Ver H. Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, Buchet-Chastel, 1960.
- ⁴ Esta tradición será continuada en el idealismo alemán en la época romántica, que hará de la imaginación una facultad especulativa. Ver J. L. Viellard-Baron, *Hegel et l'idéalisme allemand*, Vrin, 1999.
- ⁵ Ver, por ejemplo, J. Bidez, "La cité du monde et la cité du soleil chez les Stoïciens", *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Les Belles-Lettres, 1932.
- ⁶ La hipotiposis "pinta las cosas de una manera tan viva y tan enérgica que pone bajo los ojos, de alguna manera, y hace de un relato o de una descripción, una imagen, un cuadro o incluso una escena viviente". Ver P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Champs, 1968, p. 390.
- ⁷ Ver G. Lapouge, *Utopies et civilisation*, Flammarion, Champs, 1978.
- ⁸ H. Corbin, *En Islam Iranien*, Gallimard, Tomo I, p. 188.
- ⁹ Sobre esta evolución, ver Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, "Idées", 1967; y sobre la importancia del tema religioso en la historia de las utopías urbanas, ver J. B. Racine, *La ville, entre Dieu et les hommes*, Presses bibliques universitaires et Anthropos-Economica, 1993.
- ¹⁰ A. Prévost, *Thomas More et la crise de la pensée européenne*, Mame, 1969; L. Marin, *Utopiques, jeux d'espace*, Ed. de Minuit, 1973.
- ¹¹ El término francés *renaissant* designa tanto lo que vuelve a nacer como lo que pertenece al Renacimiento. Esa doble significación no está presente en el término español *renaciente*. (N. de la T.)
- ¹² La condensación es uno de los procesos del sueño que permite que choquen un conjunto único de contenidos diferentes.
- ¹³ El método de invención de las utopías dio lugar a diversas lecturas. Entre otras: R. Ruyer, *L'utopie et les utopies*, PUF, 1950; Reed. G. de Montfort, 1988.
- ¹⁴ Una lectura semiótica de una óptica como esta se encuentra en L. Marin, *Utopiques, jeux d'espace*, op. cit.
- ¹⁵ Este vínculo entre conciencia y actitud morales, por una parte, y exposición a la mirada, por el otro, ya está en el corazón de las *Confesiones* de san Agustín y constituirá una de las temáticas recurrentes de la filosofía moral europea.

mantiene, para quienes se la representan, en una relación con el presente de tales características que termina desempeñando el rol de acelerador de la historia. A través de la *praxis* y sus tropismos de transformación, la imaginación se inserta nuevamente en lo real para intentar transformar el sueño en realidad. Es cierto que todas estas tentativas de realización de las utopías en general vieron que el sueño se rompía con realizaciones opresivas e, incluso, totalitarias³³, que terminaron haciendo nacer contrautopías, especies de ejercicios de denuncia, de desengaño y, por último, de exorcismo de las utopías.

La aspiración obsesiva de las utopías por una ciudad apartada del mundo, cerrada como célula monacal, que gira sobre sí misma como un reloj, se amplificó, entonces, por el imaginario de la historia. El utopista, mezclado con milenarismo, generalmente busca planificar la hora del descenso de su maqueta en la historia, e incluso intenta apresurar esto, cuando no se da el caso de experimentar, aquí y ahora, un primer esbozo. Las imágenes milenaristas, presentes tanto en Campanella como en Thomas Münzer, tanto en los *Levelers* ingleses como entre los puritanos de América del Norte, desencadenan, en muchos activistas, una toma a cargo conflictiva y atormentada de lo real³⁴. La sociología global dentro de la cual el utopista se ve enviado como reformador e, incluso, como profeta de una nueva Jerusalén, es vivida como lugar y momento de una intensa concentración de fuerzas del mal. La aventura utópica se apoya, en consecuencia, sobre un maniqueísmo excesivo donde los poderes del mal, o del Anticristo, retrasan el advenimiento previsto de la sociedad justa. Entonces, el utopista se identifica con una especie de caballero del Apocalipsis, que se autoriza a sembrar el viento de la revuelta entre los oprimidos y comienza a purificar el mundo por medio de depuraciones sangrientas, para preparar mejor la llegada del Mesías³⁵. La impaciencia y exaltación, nacidas de la visión de la ciudad ideal, provocan el odio del presente, un temor del futuro, una crispación sobre la salvación. Así como el espacio de la Ciudad ideal está obturado contra las fuerzas exteriores y pacificado en su interior por un poder tentacular, el tiempo de la historia se ve escindido entre un presente diabólico e intolerable y un porvenir luminoso y angélico, lo cual fija y empobrece de nuevo el sueño histórico.

VI. Los malentendidos de la imaginación utópica

Así, paradójicamente, las imágenes utópicas, a pesar de sus frecuentes reanimaciones a través de los sueños de la acción y de transformación, no solo degradaron la imaginación social, sino que permitieron imitar, simular, una racionalidad política que, por esto, no siempre pudo liberarse de la sujeción de sus expectativas idealizadas. Y el lugar tomado por la utopía en la esfera de las ideas y debates políticos hizo que, a fin

de cuentas, estemos frustrados de verdaderos sueños sociales y amputados de una racionalidad crítica instituyente. Al darnos para que veamos y realicemos una sociedad, construida por arquitectos maníacos de la línea y por legisladores totalitarios, y a menudo preparada por depuradores sanguinarios, los utopistas contribuyeron, entonces, a un nivelamiento y a un desvío de nuestro imaginario social.

En primer lugar, las imágenes de la ciudad ideal deportaron la atención de las sociedades modernas hacia esa única dimensión exclusiva que es el porvenir y sometieron la imaginación a la única conquista de un progreso inminente. Nunca, como en estos últimos siglos, la trama de la existencia sociopolítica había conocido semejante saturación de profecías, prospectivas, futurologías, relatos de ciencia ficción³⁶. Si lo posible es, ciertamente, una fuente privilegiada de invención, de combinación y, por lo tanto, de creación, se puede deplorar, no obstante, que el porvenir utópico haya sido anticipado de un modo tan repetitivo y que el tiempo futuro haya sido esperado de una manera hasta tal punto neurótica.

Para continuar, esta saturación de la vivencia social por un imaginario prospectivo conllevó, por esto mismo, una devaluación correspondiente de la dimensión del pasado. El mito social del progreso, exagerado por la utopía, es acompañado, entonces, por una desmitologización del pasado y un desarraigo del hombre fuera del campo de su historia. Así, la utopía exalta la amnesia y trabaja en el grado cero de la tradición, en el vacío aséptico de la continuidad cultural³⁷. Mientras que el mito tradicional remite al hombre a la primacía del origen, pero ofreciéndole siempre la perspectiva de una renovación cósmica en el futuro, la utopía lineal intenta liberar definitivamente a los hombres de la gravedad de las cosas, del tiempo del error y la ignorancia. Si se puede sostener, ciertamente, que algunas sociedades arcaicas se inmovilizaron en un conservadurismo ligado al pasado, fuente de inercia cultural, uno también se puede preguntar si, más allá de cierta densidad de ideales utópicos, nuestras sociedades modernas, en nombre de una exclusión intolerante, no se deshicieron del niño junto con el agua del baño, y consagraron un tiempo desvitalizado y aberrante. Al hacer tabla rasa del pasado, tal vez la imaginación utópica estimuló una esperanza y liberó al espíritu del peso de modelos que se volvieron inertes, pero tal vez se privó, también, de puntos de referencia reguladores (religiosos y particulares), de una rítmica dinámica, inserta en una larga duración, que serían los únicos que permitirían evitar una inestabilidad histórica, fuente de tantos traumatismos bélicos y de catástrofes psíquicas. La bulimia progresista, la movilización permanente de las energías, cosumen a una sociedad o a una cultura que, apartada de su pasado, ya no encuentra ningún lugar donde volver a sus raíces, ni momentos para descansar de las fatigas de la historia³⁸.

Por último, la imaginación utópica, absorbida por la huida hacia el futuro y el rechazo del pasado, fue responsable, finalmente, de una ceguera de los hombres acerca de su presente. El momento presente

sueños sociales, orientados hacia un futuro próximo o lejano, en lugar de ser evaluados con la medida del paraíso de los orígenes.

La adopción de un modelo de tiempo lineal y progresivo, orientado hacia una salvación individual y colectiva, surgido de las tradiciones judía y cristiana, va a movilizar a espíritus mesiánicos que aspiran a prever y controlar el advenimiento de sociedades más justas. Alentados por las ensoñaciones milenaristas medievales, en particular por la de Joaquín de Fiore, hombres de Iglesia, responsables políticos van a encontrar, a partir del Renacimiento, en las maquetas de sociedades nuevas, un impulso nuevo para adherir a los ideales de igualdad y justicia del monoteísmo. En consecuencia, la utopía moderna toma cuerpo en el imaginario occidental a medida que la cultura se impregna de la creencia en el advenimiento de un cambio próximo e irreversible en las condiciones de vida de los hombres, que encuentra su fundamento en la espera apocalíptica²⁹.

Al adueñarse de las maquetas utópicas, muchos activistas sociales también creyeron devolver encanto a los modelos y dejarse entusiasmar por nuevos deseos de infinito. La impaciencia de la acción, que lleva a realizar concretamente los ideales soñados, lleva a imaginar un gran número de argumentos que ilustran los resplandores de la imaginación social en el camino de los utopistas literarios. Así toma forma un imaginario de revueltas y, más tarde, de revoluciones, que alcanzará su apogeo en la era de los grandes mesianismos socialistas y románticos. Este impulso de imaginario activista toma, a su vez, vías múltiples, llegando a romper, más o menos, las barreras de la racionalidad política. En efecto, ya sea que la actividad política se oriente hacia un programa explícito de transformación de la realidad o que se mantenga, aparentemente, en un simple juego de las variaciones posibles, inevitablemente conlleva una dimensión de realización práctica. La representación de una alteridad suscita o refuerza un deseo de cambio y lleva a considerar una metamorfosis del presente. También desde este punto de vista, resulta que el campo de la utopía está atravesado por varios objetivos prácticos cuyos contenidos y efectos se revelan muy diversificados. Así, se pueden designar tres maneras de pensar la relación de la utopía con la transformación de lo real³⁰ que configuran un espectro de esta nueva hibridación de la imaginación y de la razón:

- una vía anarco-extática, para la cual el contenido del cuadro óptico debe poder sustituir, sin retraso, a la realidad existente. El utopista, al despreciar la sustancia de la historia, la maduración de los acontecimientos, espera materializar, aquí y ahora, el contenido imaginario. Esta impaciencia activista se nutre, además, con modelos topológicos, en la medida en que la representación de un mundo invertido parece facilitar su puesta en práctica. Para cambiar el mundo, es suficiente con dar vuelta ese mundo sobre sí mismo, con hacer lo mismo pero en sentido contrario (mitos antiguos del mundo invertido, país de Jauja en el Renacimiento, etc.), lo cual es expresado por las mismas

sociedades a través de los rituales (la fiesta como inversión del orden del mundo)³¹. Desde este punto de vista, la utopía manifiesta afinidades con todo tipo de imaginarios religiosos que quisieron instaurar, junto a la sociedad global, modos de vida alternativos: mística esencia en el Israel antiguo, comunidades gnósticas o cátaras, cuyo número varía, van a encontrarse en las experiencias de ruptura con el orden social de comunidades políticas (anarquistas, en el siglo diecinueve; corrientes denominadas alternativas, en los últimos tiempos);

- una vía mesiánico-revolucionaria: la utopía se sitúa aquí en un calendario histórico, en la medida en que su realización puede ser anunciada proféticamente. El develamiento de la maqueta de la sociedad ideal es inseparable de una revelación de su advenimiento futuro. La presencia de ese perfeccionamiento futuro de la sociedad o de la humanidad, a menudo confirmado por una personalidad mesiánica, autoriza en consecuencia a tomar disposiciones para el presente, que pueden ir hasta el desencadenamiento de una violencia contra el orden establecido para preparar el advenimiento del mundo mejor³². El milenarismo, en tanto profecía religiosa relativa al advenimiento de un reinado de Cristo sobre la tierra durante mil años, después del triunfo precursor de las fuerzas del mal (el Anticristo) ejerció a menudo, así, una poderosa atracción sobre la utopía, que se vio conectada, a través de él, con la historia revolucionaria.

- una vía utópico-ecclesiástica: al recorrido de desacuerdo con la sociedad existente, justificado por el anuncio de los cambios futuros, se opone, por último, un modelo de alternancia de acuerdo con el cual el orden antiguo un día aún indeterminado cederá el lugar a un orden nuevo. Mientras se espera esto, una organización eclesiástica o sectaria, según el caso, tiene la misión de mantener la promesa y preparar el advenimiento de una era de justicia universal. Así, numerosas comunidades de inspiración utópica se estructuran alrededor de una esperanza apocalíptica, a la vez que se niegan a cualquier transformación voluntarista e, incluso, violenta, de las condiciones presentes del mundo. La creencia en el mundo utópico, por el contrario, permite soportar pacíficamente la existencia con la certeza de que otro mundo vendrá, en su momento, a suceder a este, en el horizonte terrestre o en un plano metemprico.

Así, el utopismo, desde el momento en que se encuentra con la temporalidad lineal de la historia, se ve obligado a definir la distancia más o menos grande que lo separa de la realidad y el intervalo de tiempo que separa la perfección de su realización concreta. Entonces, tanto alternativa como altercado o alternancia definen formas de intensificación de la utopía según esta quiera presentificarse totalmente, encarnarse progresivamente o permanecer en una especie de relación asíntótica con la historia. Si es verdad que, al interior de la sociedad ideal, el tiempo pierde su poder de destrucción o de creación, ubicando así a los hombres en una especie de eternización indefinida, la utopía se

ciudades nuevas, todas de una sola pieza, claras, aireadas, simétricas y geométricas, a imagen de la razón²³.

La utopía literaria y política se impuso así como una tecnología sociopolítica, que se amolda a las formas nuevas de una racionalidad, deseosa de reconocer el mundo para exaltar el poder del hombre sobre la Naturaleza, una vez separada de Dios. Así, ciencia y política de la época clásica van a ser marcadas por el mismo procedimiento utópico, buscando obtener efectos de saber o de poder por una nueva mirada, que se abstrae de las contingencias empíricas y las sustituye con una modelización unidimensional. A través del utopismo, la imaginación se encuentra contaminada por la razón, en la medida en que lo posible se ve reducido a una luz artificial encargada de arrancar lo real a su opacidad. Así, la época clásica reduce la imaginación solo al desorden de las representaciones y recupera su poder de anticipación, de visualización de los posibles, en beneficio únicamente del método racional. Tanto la Ciudad como la Naturaleza pueden ser el objeto de una ciencia, en la cual los hombres, tal como son, van a ser reemplazados por individuos rectificadas, estandarizados, por las leyes, la medicina, el trabajo especializado, taylorizado prematuramente. Filosofía postcartesiana y utopías urbanas van, así, en paralelo, confiadas en las virtudes reformadoras de la óptica.

IV. La entrada en la razón de la nueva Ciudad

Es efectivamente por esta razón que, en los nuevos esquemas de la imaginación utópica, el espacio-tiempo de la sociabilidad ideal se encontró progresivamente vacío de su profundidad simbólica. El imaginario simbólico, y a menudo visionario, de las tierras de perfección dio lugar a maquetas cada vez más estandarizadas, en las cuales los hombres uniformizados abandonan sus deseos y proyectos a manos de planificadores maníacos del orden. Este deslizamiento es favorecido, desde muchos puntos de vista, por las imágenes surgidas de la vida regulada de los monasterios, por las constricciones rígidas de los arquitectos modernos impregnados de cartesianismo, por las exigencias de normalización de la nueva sociedad militar²⁴. Los valores de igualdad, justicia, felicidad, no cobran sentido sino al interior de sociedades cerradas, sin excesos ni excedentes. Como lo señala G. Lapouge, la comunidad tradicional, que vive en la proximidad de los dioses, se transforma en un cuerpo social, inventado a partir del modelo de los cuerpos físicos, dotados de leyes simples y uniformes de la física científica²⁵.

Este régimen distinto de la imaginación utópica se encuentra claramente en el modo de vida de las ciudades ideales. En efecto, la felicidad colectiva ya no está situada en una especie de nicho ecológico o en una ciudad celeste espiritual. Por el contrario, el utopista moderno sueña con una ciudad

construida a partir de un plan específico y funcional, fortificado contra las amenazas exteriores por múltiples defensas infranqueables, y recortada, hacia el interior, en islotes y sectores separados, especializados, protegidos, para la higiene y la seguridad, de cualquier iniciativa individual. Incluso cuando el espacio urbano profano, que reemplaza las tierras sagradas del mito, también vuelve a hacer presente un paisaje de tipo edénico, se trata, en ese momento, de un lugar cerrado sobre sí mismo, indiferente a las variaciones de la vida. Estandarización del hábitat, vigilancia de las actividades, imposición de las actividades productivas, interiorización de las mismas leyes para todos los ciudadanos son, todos ellos, índices de un imaginario diurno, que separa, fija, opone los elementos²⁶.

Así, entonces, el imaginario de la utopía moderna se fija alrededor de una configuración unidimensional y reductora. Lo polimórfico de los mundos alternativos que atraviesa la representación mítica de las comunidades tradicionales se derrumba en una figura que niega el espacio de las disimetrías, de las irregularidades, tanto como el tiempo de los retornos, de los ritmos múltiples. Como lo demostró, por ejemplo, J. Gabel, el imaginario utópico se emparenta con un pensamiento sociocéntrico, bloqueado por oposiciones irreductibles e inconciliables, que quitan la dialéctica a la trama de la sociedad compleja, que inmovilizan y atomizan un orden rebelde a cualquier vida espontánea, a cualquier flujo relativo al acontecimiento, a cualquier acción imprevisible²⁷. La imaginación utópica, lejos de expresar una fecundidad creadora de las imágenes sociopolíticas, no carece de relación, entonces, con las producciones impotentes y estereotipadas de ciertas alteraciones psicopatológicas. Entonces, no es sorprendente que se pueda identificar, como Mühlmann, en ciertos mesías sociales, que quieren precipitar el advenimiento de un mundo perfecto, síntomas paranoicos; o, como F. Laplantine, en ciertos reformadores obsesivos, que fijan lo social en programas minuciosos, síntomas esquizofrénicos²⁸. Incluso resulta tentador decir que, al dar libre curso a aspiraciones utópicas, el hombre occidental adhirió a un cuadro sociopolítico desvitalizado, monocorde, mágicamente arrancado a las fuerzas centrífugas de la diferencia y el cambio; y, más profundamente, que la utopía participó de un debilitamiento del poder del sueño, de una descalificación de la función de lo irreal. Pues la utopía no es mórbida porque nos apartaría de lo real, sino porque, efectivamente, nos condena a idealizar prototipos de sociabilidad más pobres que lo real.

V. El coletazo del sueño milenarista

Pero la aspiración a una justificación racional de un orden cívico ideal tiene dificultades en mantenerse apartada de los deseos y de los sueños. El utopismo occidental va a engendrar nuevas matrices de

vista con toda la luz de la utopía, puede compararse así con un dispositivo óptico, completamente de cristal, que asegura una transparencia de cualquiera de sus partes y facilita su visión panorámica e integral. Esta simbología de la luz solar, de una luz de mediodía sin sombra, conlleva, además, una evidente dimensión ética, en la medida en que los hombres, expuestos a la vista, puestos bajo la vigilancia de una mirada que ve todo, se dejan arrastrar menos fácilmente al vicio, a la falta, al pecado. Pues estar expuesto a la luz, estar siempre visible, incita a tener buen aspecto, a actuar bien y a vivir bien, sin hacerse notar¹⁵. Lo solar se convierte, de esta manera, en el emblema de la virtud.

Este recorrido óptico, propio del género utópico, nace precisamente en el siglo XVI, en un contexto cultural marcado por la pregnancia de una simbología de la luz y de la especularidad. Ya en la Edad Media los universales, la verdad, el bien, lo bello se dejan reconocer y enunciar a través de la imagen de la luz solar, análoga a la luz divina. Ese lenguaje metafórico de la luz astral se remonta a las tradiciones franciscanas y agustinianas¹⁶ e incluso a una mitología solar, activa en la Grecia y el Egipto antiguos. La reactualización utópica [*utopiennne*]¹⁷ más acabada de esta simbología, fuente de inspiración para la larga descendencia de las utopías, es asegurada por el dominico calabrés Campanella. Su "Ciudad del Sol"¹⁸, inspirada por la experiencia monacal, ve su armonía y su perfección aseguradas y garantizadas por referencia a un cambio de óptica. Mientras que aún estamos debilitados por nuestra visión deficiente, la del pecado¹⁹, la ciudad ideal esperada debe ser regida por una autoridad única, la del gran Metafísico, cuyo ojo podrá ubicar todas las cosas bajo su justa mirada (¿reminiscencia del Dios "pantocrator" de la tradición bizantina?). Pues, así, los habitantes de la nueva Ciudad, no pudiendo ya escapar a las miradas, interiorizan sin violencia las normas de la vida buena. Por esta razón, Campanella dispone la ciudad en niveles sobre el flanco de la colina, como un anfiteatro, arregla salas comunes para vigorizar la sociabilidad e instituye confesiones públicas el día del gran culto solar. Así, la Ciudad es pura o está purificada, porque de allí están desterrados los rincones y recovecos invisibles, lugares del vicio, del mal, porque todo debe hacerse a la luz del día, en público. El cambio es significativo: al final del Renacimiento, ya no se trata de esperar de la luz divina una salvación, sino de apropiarse de su omnipotencia, de su visión total, para perfeccionar el mundo de aquí abajo. La óptica, en tanto permite por medio de artefactos dominar la luz y su resplandor, se convierte así en la técnica, y más tarde en la ciencia, ideal, pues es la que está en mejores condiciones de idealizar lo real, de hacer que lo veamos claramente, sin el obstáculo de las asperezas y resistencias de las cosas, vistas por el ojo imperfecto, sin lentes correctivas.

En realidad, el éxito del género utópico es contemporáneo del ascenso y generalización del paradigma óptico, que permite ver todo

y que modifica las cosas vistas. L. Mumford observó bien cómo los progresos realizados en la fabricación de los vidrios, ventanas y espejos, habían permitido valorizar las virtudes de un ojo provisto de anteojos y munido de cristales²⁰. Fenómenos de refracción y de reflexión dan lugar, entonces, a la formulación de leyes científicas y a una fenomenología repetible. La mutación de la pintura va a condensar toda su simbología. Pues la reconstrucción artificial del espacio con la ayuda de la cuadrícula geométrica y de las líneas de perspectiva no obedece solamente a la voluntad de resolver el problema de la reproducción de lo real, el de la *mimesis*. Como lo destacó M. Braxandall, desde el Quattrocento (siglo xv), la perspectiva es adoptada porque también acerca a un mejor conocimiento de las cosas. Al anticipar la percepción acabada, inalterable, que el hombre va a conocer después del juicio final, se supone que la perspectiva confiere a la humanidad una visión nueva desde esta vida²¹. Las reglas de la óptica pictórica se imponen, entonces, como la conquista de una ortodoxia de los sentidos, análoga a la pureza moral prometida a los elegidos. La reconstitución de una visión total toma valor espiritual, puesto que corrige la caída, libera del pecado y nos arranca a nuestra finitud. En consecuencia, la utopía acompaña una reforma a la vez técnica, artística y moral, cuyas tendencias y motivaciones profundas conciernen a la santificación solar del ojo: ver mejor, como ser mejor visto, garantizan una transformación ética y ontológica, que permite obtener desde aquí abajo las condiciones aproximadas de la beatitud y del paraíso.

Estas tendencias culturales que engendran la utopía convergen, finalmente, con la filosofía nueva, que encuentra en el cartesianismo la exposición canónica de su método. En efecto, la razón puede esperar liberarse del empirismo aristotélico y del pansiquismo renacentista, que entremezcla el alma y el cuerpo, por medio de un método nuevo, que no tomará como verdadero lo que el espíritu haya aprehendido a través de las evidencias, de las "ideas claras", es decir, integralmente descriptibles, y "distintas", es decir, fáciles de discriminar de todo aquello que está asociado con ellas por analogías engañosas. Así, la nueva ciencia está invitada a partir de representaciones puras, vacías de sus sobrecargas sensoriales, con el fin de proceder por descomposición, por inventario de elementos, por desarrollo de encadenamientos de razones necesarias, con el fin de deducir de esto enunciados nuevos y verdaderos²². Triunfo de un orden intelectual luminoso, impuesto por una mirada no obstaculizada con límites empíricos, el cartesianismo desarrolla en el campo del conocimiento del mundo la misma utopía que los que prescribían ciudades solares, purgadas de sus escorias por un poder ocular. En este sentido, es significativo que Descartes exprese simultáneamente su decepción por las ciudades antiguas, estorbadas por el desorden laberíntico y la ilegibilidad de las modificaciones sucesivas, y su gusto por el arte (monárquico) reciente de creación de

un contenido sensible, figurativo, a Ideas especulativas y abstractas. Así, ideales de vida colectiva, de instituciones sociopolíticas, incluso ideologías, pueden encontrar una expresión concreta en hipotiposis, que modelizan o ejemplifican lo que se ha planteado previamente como contenido intelectual⁶. Entonces, las maquetas de comunidades felices y perfectas sirven para traducir *in individuo* lo que el pensamiento filosófico y político se contenta con producir sobre el modo de la Idea, de una representación reflectante de lo que debe ser en virtud de sus propiedades intrínsecas. En consecuencia, una imaginación así se subordina a informaciones racionales, muchos de cuyos rasgos constitutivos a menudo conserva: uniformidad, transparencia, legalidad, simetría, cuya pregnancia conocemos en las utopías modernas⁷.

A partir del Renacimiento, el imaginario utópico es el lugar, entonces, de una reorganización capital de la imaginación simbólica. La utopía "imaginal" se refiere también a un lugar metempírico, que da acogida a acontecimientos del alma. En un metafísico persa como Sohrawardi, el término *Nā-Kojā-Abād*, literalmente la "región del No-donde" designa efectivamente "una Tierra, una región (*abād*) y se trata justamente de la región donde tienen lugar los acontecimientos de los relatos místicos. Es una región que a uno se le permite ver; pero ninguno de quienes la hayan visto tiene la posibilidad de mostrarla"⁸.

Por el contrario, la utopía moderna se basa en una inversión-perversión [*inversion-perversion*] de esta figura mística y deja detrás de ella una imaginación metafísica, demasiado alejada de la nueva razón legalista cartesiana. La utopía, tal como se manifiesta a partir de Thomas More, surge, en consecuencia, de una degradación de las imágenes de una Ciudad metahistórica, cuya visión era extraña a cualquier domesticación e instrumentalización espacio-temporal en nuestra vida. Las nuevas maquetas utópicas se van a presentar cada vez más como versiones residuales, argumentos truncos de mitos religiosos, cuya topografía espiritual ellas imitan de modo manifiesto, retomando, en particular, todos los mitemas de la luz y la transparencia. Pero, en vez de hacer de ellas arquetipos de un espacio espiritual, que debe servir de lugar último para las transformaciones del alma en su búsqueda divina, los utopistas proyectan allí la forma sobre tierra, convirtiéndolas en el prototipo de una Ciudad deseada por hombres⁹. La época que ve emerger la utopía moderna hace que coexistan, se mezclen y combatan, entonces, dos formas de utopía, dos búsquedas de Ciudades, espiritual e histórica, y, en consecuencia, dos modelos de pensamiento: uno que remonta tinieblas del alma hacia una luz que la supera; el otro que busca imponer su luz a todo lo que encuentra.

Por lo tanto, no es sorprendente que los grandes textos clásicos de la tradición utópica, que ven coexistir en su economía simbólica estos dos polos estructurales y funcionales de la imaginación, puedan ser comprendidos e interpretados de acuerdo con orientaciones muy opuestas.

Si, por ejemplo, André Prévost lleva muy fuertemente la utopía de More hacia una parábola evangélica al encontrar allí la perpetuación de un ejercicio espiritual y religioso, Louis Marin, por el contrario, prefiere descubrir allí configuraciones de imágenes que actúan como operadores de ideas abstractas, políticas, económicas, sociales, nacidas de la práctica¹⁰. A menos que se invalide dogmáticamente uno de estos métodos, llevados al extremo, solo se puede llegar a la conclusión de que la utopía, ya en su texto inaugural de los tiempos modernos, se presenta como un lugar mental y textual abierto no solo a combinatorias formales, sino también a filiaciones opuestas. Tal vez, la utopía (re)naciente¹¹ debería ser considerada, precisamente, como un tipo mixto de producción de imágenes, un espacio indeterminado de intencionalidades que configuran imágenes, que visualiza otros modos de realización de la humanidad ubicándose en la intersección de grandes familias de imágenes del Otro. Por esta razón, las nuevas utopías a la vez pueden asegurar la perennidad de los arquetipos religiosos, favorecer ejercicios de invención imaginaria, acreditar planes deducidos por una razón abstracta y sustituir prácticas sociales. Entonces, no es contradictorio sostener que la misma utopía puede aparecer como un avatar religioso tradicional, como una audacia ficcional y como ejercicio regulado de deducción científica. En consecuencia, la utopía no podría ser calificada unilateralmente como fruto de una imaginación creativa puesto que su unidad viene precisamente de la condensación (en el sentido freudiano) de representaciones con estatutos diferentes¹².

III. El contagio por la racionalidad óptica

¿Bajo qué formas se manifiesta entonces esta normalización del sueño sociopolítico por parte de un intelectualismo uniformizador que va a ser creciente? ¿Qué puede permitir comprender esta lenta regresión e, incluso, invalidación del imaginario espiritual? El género utópico, nacido con Thomas More, y que tomará de él muchos de sus códigos retóricos, claramente busca confeccionar planos de ciudades, fabricar maquetas de sociedades, que permitirían romper con las imperfecciones humanas constatadas en la historia. Pero este cuadro de la sociedad ideal no necesita tanto una transformación efectiva de lo real, un cambio radical de la naturaleza de las cosas, como un simple cambio de iluminación. Pues el método utópico¹³ consiste esencialmente en un ejercicio óptico que debe permitir mirar la realidad humana bajo una luz viva, que tiene el poder de eliminar la sombra, de hacer salir lo oculto, es decir, metafóricamente, los males de una sociedad. En este sentido, el utopista no inventa nada verdaderamente nuevo, sino que aclara, depura lo antiguo por medio de juegos de reflexión e inversión, que dependen esencialmente de efectos de espejo y de luz¹⁴. La Ciudad,

particular, el sentido de la Jerusalén céleste, esta Ciudad suprahistórica, descrita en las tradiciones místicas judías (visión de Ezequiel), cristianas (Apocalipsis de Juan) y luego musulmanas, que permite visualizar la belleza y perfección del reino divino¹. Ciudad de luz celestial, lugar dotado de una corporeidad inmaterial, la Jerusalén celeste solo puede ser descrita por los ojos del alma, puesto que no dispone de ninguna huella visible en este mundo. Como lo testimonia la tradición apocalíptica del monoteísmo, esta Ciudad santa corresponde a una experiencia visionaria propiamente imaginal, que presupone una especie de tercer ojo reservado a los espirituales y místicos. Su plan y su geometría simbólicas son retomados en el registro de la teología denominada "templaria", para la cual aquella sirve de "imago Dei", de figura de Dios, de teofanía en el alma², utopía espiritual cuya temática y significación H. Corbin comenta ampliamente en la tradición mística musulmana³.

Esta utopía espiritual, ancestro de la utopía moderna, presupone, en las tradiciones que la vehiculizan, un conjunto de facultades no éticas, imaginación visionaria e intelecto pasivo, que hacen posible la inteligencia de una suprarrealidad metafísica. Como lo demostró H. Corbin, el intelecto está hecho para contemplar las realidades suprasensibles, Ideas o esencias divinas, que dan el verdadero conocimiento de los seres de los que solo percibimos los aspectos particulares y contingentes por medio de nuestros sentidos corporales; pone a su servicio la imaginación activa, no dependiente de las particularidades psicológicas del individuo, que devela entre lo sensible y lo inteligible imágenes tipificadoras, que sirven de intermediarias para acceder a la verdad. En estas tradiciones metafísicas visionarias, ampliamente inspiradas por el platonismo y el neoplatonismo, el conocimiento de la Naturaleza condicionada, fuente de la ciencia, está subordinado a un conocimiento superior de seres incondicionados. Pero si este último está hecho de representaciones e intuiciones de elementos irrepresentables, pone en juego tanto el intelecto como la imaginación, en tanto facultad del alma. Así, la utopía visionaria solo tiene sentido sobre el fondo de un pensamiento suprarrazional, que no busca hacerse dueño del mundo empírico sino alcanzar una perfección interior, que solo puede encontrarse en la asimilación con Dios. El espíritu experimenta allí una luz sobrenatural, proveniente de Dios, que lo guía hacia la fuente trascendental, en vez de convertirse él mismo en lugar de emisión de una luz natural que va a iluminar el mundo para hacerlo conmensurable. A la imaginación, que será más tarde en Occidente desviada por la razón geométrica y operatoria, se opone, entonces, una imaginación profética, que se eleva a las revelaciones de una perfección divina, pero solo con una asistencia, una correspondencia analógica en el mundo exterior⁴.

II. Génesis ambivalente de la utopía

Este tema de alta espiritualidad visionaria, que va a la par con una metafísica de los niveles de realidad, respecto de los cuales la nuestra es la más degradada, vuelve a surgir precisamente en el Renacimiento, en Europa, pero bajo formas ambiguas que se prestan a interpretaciones divergentes. En efecto, si se toma en consideración el primer gran florecimiento de pensamiento utopista en el siglo XVI en Europa, se puede reconocer allí una superposición e, incluso, un sincretismo, de dos grandes formas de imaginación, claramente distintas antes, tanto desde el punto de vista de su modo de constitución como de su campo de desarrollo. Por un lado, la utopía aparece todavía como una variación de los temas y motivos simbólicos del imaginario visionario y místico, aunque sus formas comiencen a estereotiparse; por el otro, el mítema utópico se ve asumido por una imaginación mucho más intelectualizada que pone el sueño al servicio de un proyecto claramente racional:

• por una parte, la utopía siempre se nutre de una imaginación mítico-profética consagrada a la representación de los espacios-tiempo [*espaces-temps*] que enmarcan, hacia arriba o a hacia abajo, la existencia terrestre del hombre. Esta también se liga a la producción de una frondosa geografía de las tierras suprasensibles, donde los seres vivieron antes de su nacimiento o van a vivir después de su muerte física (islas de los Bienaventurados, Infiernos, purgatorios y paraísos, Jerusalén celeste, si se permanece en la tradición monoteísta). Estas imágenes religiosas de otro mundo, con localizaciones y ubicaciones temporales variables, lejos de ser puras ficciones, se presentan como revelaciones de mundos otros, directamente inaccesibles, pero cuya existencia es autenticada por tradiciones. Ante todo sirven de soporte para la reminiscencia de los orígenes individuales o colectivos, y/o para la esperanza escatológica en una vida después de la muerte. Pero si podemos obtener visiones de esto, estas no podrían dar lugar a una apropiación voluntarista por parte de los hombres. Que las primeras ensoñaciones de las utopías modernas aún tengan algún vínculo con esas realidades espirituales suprahistóricas es testimoniado por la vivacidad, en el Renacimiento, de diversas corrientes de pensamiento religiosas o místicas (hermetismo cristiano, cábala judía, mitos de las Ciudades solares de los estoicos), que dan lugar a toda clase de sincretismos. Así, el utopismo del Renacimiento permanece en la esfera de la imaginación de los Griegos, para quienes el ensueño urbanístico, desde Hipódamo de Mileto, como la nostalgia de las regiones de la felicidad eterna, cara a los narradores del bajo estoicismo (por ejemplo, Jambulo), son inseparables de la evocación de lugares solares situados en otro mundo⁵;

• pero, simultáneamente, la utopía ya está ubicada bajo el control de una imaginación alegorizante o tipificante, destinada ante todo a conferir

ejes de las experiencias religiosas hasta tomar de ellas actualmente, tal vez, el monopolio. Tal vez el hombre contemporáneo está inventando una nueva religión, que toma el medio por la imagen y la imagen por lo sobrenatural mismo. Y tal vez se puede pensar, a la inversa, que el despertar de las religiones tradicionales pasará por una crítica y una reapropiación de la *rv*, aprehendida como su simulacro y competidora más audaz.

NOTAS

¹ De acuerdo con *Le Robert, Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (ed. 1981), *sidération* es un término médico que significa "aniquilación súbita de las funciones vitales bajo el efecto de un *shock* emocional intenso". (N. de la T.)



La ambigüedad utópica: ¿templo de Dios o prisión de cristal?

Si se admite que la única realidad concreta se confunde con lo que cada hombre vive aquí y ahora, en la prolongación de una historia archivada y en la inminencia de un futuro, al alcance de la voluntad, la utopía puede aparecer, en su más vasta amplitud, como el conjunto de representaciones y acciones que hace referencia a otra organización espacio-temporal de la vida. En este sentido, la utopía se confunde con el conjunto de las actividades y producciones de la imaginación y, por lo tanto, representaciones de lo que no es, no fue o no será, lo cual la convierte, comúnmente, en sinónimo de irrealidad. En consecuencia, la utopía depende de las obras de la imaginación soñadora que anticipa y simula imágenes de lo que aún no está presentificado en la experiencia de lo real. Ahora bien, la cuestión es saber en qué medida esta producción de la imaginación le permitió desarrollar una actividad verdaderamente onírica y simbólica. ¿Han constituido las utopías un relevo de la imaginación mítica tradicional que había sabido dar, por su parte, una figura religiosa y mística a una sociabilidad de felicidad y perfección? ¿O bien, por el contrario, no se puede ver en la utopía una forma híbrida e, incluso, infiel, de imaginación, que solo habría engendrado planos e ideales estereotipados? En suma, ¿no sería la utopía un caso típico de una contaminación de lo imaginario, aquí sociopolítico, con una racionalidad unidimensional y, por lo tanto, reductora?

I. El mito de los espacios de beatitud

Mucho antes de la era de las utopías consagradas por el nombre genérico dado por Thomas More en 1517, la imaginación sociocultural nunca se privó de dar una consistencia simbólica a espacios ideales, jardines o ciudades, que se encontraban en los relatos y creencias de los mitos religiosos. En efecto, todas las grandes religiones dieron nacimiento a ensoñaciones que, en un sentido, se pueden denominar utopías, en el sentido etimológico de lugares sin coordenadas asignables físicamente, y que, de alguna manera, sirven de punto de contacto entre los dioses y los hombres. Este es, en

instila deliberadamente lo falso en lo verdadero y, entonces, el mal en el bien. Por lo tanto, en la pantalla de la televisión uno cree encontrar confiadamente, a veces, lo real más adecuado, más fiel, mientras que la imagen está deliberadamente trucada.

En consecuencia, si es verdad que la visión TV se emparenta con un rito sagrado, este se convierte en ciertos casos en una relación con fuerzas ocultas que provocan una desestabilización del sujeto, una pérdida de identidad del Yo, que no están lejos de hacer pensar en ritos de posesión llevados a cabo por seres maléficis. En el registro simbólico monoteísta, la pantalla TV se convierte en la oportunidad de un enfrentamiento con Satán, este espíritu que captura nuestra libertad para hacernos creer en lo falso. De esto se deriva que, si se lleva la hipótesis hasta el extremo, el sistema TV instituye en la religión de la imagen sucedáneos de ritos de posesión de espíritus, facilidades para el dogma generalmente difundido de que la TV dice la verdad, precisamente porque muestra lo que dice. Por lo tanto, no es sorprendente que el público televisivo se distribuya en categorías muy tipificadas: mentes crédulas y simples, presas fáciles de paralizar por el sortilegio de las falsas imágenes; mentes falsamente fuertes, que creen estar listas para encontrar al diablo, y que se olvidan, precisamente, de que este se disfraza para actuar mejor; por último, mentes escépticas que presienten las trampas de la ventanita, asumen el rol de la desconfianza e ironía, hasta el punto de creer que allí todo es falso. Panoplia clásica de las poblaciones religiosas, abanico convencional de las actitudes de creencia. Es cierto que la fuerza de impacto del medio, a pesar de todas las certezas deontológicas y los controles democráticos, tal vez reside en esta posibilidad permanente de mistificación, que a veces alcanza los límites de la alienación del destinatario. En este sentido, la TV sigue siendo la forma más banal de experimentación de una mentira, ya no psicológica, sino metafísica, en la medida en que la obsesiva imagen puede, en todo momento, hacernos conocer el mal en persona.

Este riesgo, que podría llevar a erradicar el propio instrumento del mal, liberando a las conciencias de la influencia cotidiana de la mentira (y se sabe cómo la demonización de la TV puede ser una tentación para autoridades religiosas fundamentalistas), está ampliamente compensado, no obstante, por una experiencia opuesta en la cual la magia negra del puesto de TV oscila en magia blanca, en conquista de un poder casi sobrenatural sobre el orden de las cosas. En efecto, si la imagen puede engañar, también actúa como un desmultiplicador fantástico de nuestro poder escópico, como una transfiguración de nuestra finitud ontológica. Este es el origen de la fascinación por la televisión en directo. Por medio de la técnica de una grabación de imagen y de una difusión de imágenes, nuestro ojo y nuestras emociones se encuentran en contacto directo con acontecimientos políticos, bélicos, deportivos. Sin acción, sin esfuerzo, somos contemporáneos, testigos de lo que sucede lejos de nosotros. Al

conferirnos un don de ubicuidad, la imagen nos permite tanto ver sin riesgos, seguir un combate estando seguros, como ver mejor, incluso, que si estuviéramos allí. La imagen televisiva se convierte así en un ojo artificial que atraviesa los obstáculos del tiempo, del espacio, pero también de los temores, angustias y dolores propios de la vida real, inevitables si estuviéramos presentes en el "corazón" del acontecimiento. Así, vivimos una especie de ampliación cósmica, accedemos a una especie de visión panorámica, sinóptica integral que, en el fondo, no era más que el privilegio imaginario de los dioses que veían todo. El telespectador que, durante el tiempo que dura un noticiero, es llevado a través de los distintos continentes, es confrontado con los dramas y alegrías de la humanidad, alcanza así una especie de plenitud ontológica, acompañada por una especie de saber absoluto progresivo. Por medio de la recolección de imágenes en el mundo, por su desfile sucesivo y a veces cíclico en la pantalla, nos convertimos, de un modo fantasmal, en amos del mundo. La imagen sagrada se convierte, entonces, en una suerte de instrumento de liberación de nuestra prisión del cuerpo, al proyectarnos hacia una esfera de representación en donde accedemos a una panvisión. Próximo a experiencias basadas en alucinógenos, el fenómeno TV se emparenta con una especie de viaje chamánico más allá de las fronteras de la vida finita y nos libra a visiones, para decirlo exactamente, imposibles. Así, la religión TV permite a sus adeptos inyectar en su existencia mundos prohibidos, cuyo espectáculo no puede sino aumentar el poder del yo. El espacio televisivo se transforma así en cabaña iniciática donde, al abrigo del mundo, el alma atraviesa todos los límites encarnados y se alza al plano de los seres divinos.

Así, entonces, el sistema TV parece corresponder a la vez a una religión trunca y a una especie de sistema de todas las experiencias típicas experimentadas por las religiones. Las imágenes en la pantalla, con la complicidad activa o pasiva de los manipuladores de imágenes, nos hacen revivir la hierofanía del dios, de las situaciones de posesión maléfica, de las transformaciones de sí en el sentido de una autodivinización. Sin duda, estos modelos estructurales de interpretación puede parecer que exceden la banalidad del fenómeno; no por eso dejan de ser, nos parece, ideales tipo que permiten comprender mejor el impacto de este encuentro ritual cotidiano con imágenes en una pantalla. ¿Cómo comprender que miles de millones de hombres puedan abandonar casi simultáneamente la vida para postrarse en un sillón, para dejarse cautivar por imágenes animadas, si no se busca detrás de las rutinas y las motivaciones evidentes, una especie de necesidad arcaica que solo fue, hasta el presente, dominada y explotada por los ritos y mitos religiosos? En ese caso, uno tendría la sagacidad de comprender mejor, de manera inversa, el destino de las religiones a partir de ese espejo de aumento y deformante a la vez que es la industria TV que llega a sintetizar, sin que ninguna intención global haya sido nunca formulada, los grandes

el sentido del prójimo y favorece en la vida real la descortesía. ¿Cuántas personas se comportan en una reunión, en una clase, en un espacio público, como si los seres presentes no fueran más que un decorado animado? De esta manera, la unión tv que nos hace participar de la sociedad ilimitada nos hace perder también las condiciones-límites [*conditions-limites*] de la sociabilidad. Sin duda, debilidad propia del rito mismo, que comienza y se detiene sin apremio simbólico y que hace que se disuelva la frontera entre lo real y la imagen, entre lo vivido comprometido y lo vivido simulado. La religión del sistema tv alimenta, efectivamente, un mundo común, que vuelve a generar cada día con emociones y relatos, que fija por medio de una participación propia de los médiums particularmente notable, pero también puede hacer perder a los individuos el peso de las obligaciones por medio de las cuales se construye un mundo común. De esta manera, la unión televisiva se revela frágil y corre el riesgo de reducir al otro a un cómplice de una experiencia autista o a un doble de un ser "de imagen", cuya presencia no está provista de ningún contrato social.

2) Si el sistema tv reactiva, entonces, experiencias de lo sagrado y de lo religioso, al igual que este último, como vemos, no carece de riesgos. La esfera de lo religioso no puede reducirse solo, en efecto, a la relación positiva entre el hombre y lo divino, en la medida en que los dioses favorecen a sus fieles a cambio de sus oraciones y ofrendas. Lo religioso también conlleva encuentros inquietantes y nefastos con fuerzas sobrenaturales hostiles, y a veces suscita metamorfosis personales que hacen creer a los hombres que ellos mismos se convirtieron en dioses. ¿No participa también la tv de una de esas dos funciones laterales de lo religioso, que se ligan al demonismo y a la gnosis?

No se han dejado de recordar las connivencias entre la imagen y la mentira, puesto que esta hace creer generalmente que una apariencia equivale a la del ser, que una representación iguala a su modelo. La complacencia respecto de las imágenes es, entonces, la marca de una inclinación a la falsedad, el engaño, la falacia. Desde este punto de vista, ciertas imágenes difundidas por las redes tv no solo llevan al extremo esta confusión entre la imagen y la realidad representada, sino que, debido a la conciencia mágico-religiosa que dirige su recepción, emparentan este juego de imágenes con un verdadero hechizo, destinado a hacer perder el sentido de la libertad y de la verdad. En este caso, la tv ya no sería solo uno de las numerosas fuentes de engaño de las conciencias, que agitan el teatro de sombras de la Ciudad (denunciado por Platón o F. Bacon), sino que se emparentaría con un ritual de posesión, es decir, de desposeimiento de sí, de provocación de estado de conciencia ilusorios y segundos, cercanos al trance.

Lo propio de la técnica tv es difundir una diversidad de productos llenos de imágenes que tienen el mismo coeficiente de impostura, lo

cuál impide cualquier juicio global. La transmisión de un filme no es equivalente a una información sobre un hecho real, un debate en directo no es una reconstitución por medio de imágenes de síntesis de un emplazamiento antiguo. No obstante, al encender una pantalla, la mayoría del tiempo se hace surgir una imagen, libre de cualquier identificación. La ausencia de cualquier indicación sobre la naturaleza de la imagen, que desempeñaría el rol de la leyenda de una ilustración (dibujo, fotografía de un libro), vincula de entrada ese medio con un sistema técnico que juega con la experiencia del engaño. Pero si la palabra o el texto permiten generalmente de manera secuencial determinar la naturaleza realista o ficcional del producto-imagen [*produit-image*], no es menos cierto que el telespectador encuentra placer en esta desorientación, en esta suspensión de verdad, y que la imagen, por su animación a la altura de los ojos, tiene el poder de hacer olvidar su naturaleza y su identidad de imagen. No es sorprendente que se puedan imputar al acostumbramiento a este medio confusiones patológicas de lo real y lo imaginario, que acarrear pasajes al acto del fantasma. Pero, de esta manera, la tv no haría, finalmente, más que llevar a domicilio y multiplicar de manera repetitiva las seducciones del espejo, los deslumbramientos de la "camera obscura", las fantasmagorías de los prodigios foráneos. ¿No se trata, entonces, sino de la prolongación por otros medios del gusto por lo maravilloso y del placer de ser embaucado por técnicas de producción de ilusiones?

Tal vez hay que ir más lejos y descubrir detrás del juego una experiencia más inquietante, dado que al frecuentar así la imagen en la pantalla chica uno se expone a tentaciones de las que no se sale indemne. Pues, detrás de la imagen agradable y visible, se oculta a veces una intención malévola que insinúa en nosotros una falsa creencia para engañarnos. Incluso si no hay que generalizar la excepción, no es menos cierto que la imagen tv, como la imagen cinematográfica e incluso la imagen fotográfica, es casi siempre una imagen fabricada, recortada, montada, organizada, alineada de manera artificial. Ejemplos destacados permitieron sensibilizar al público respecto de documentos visuales verdaderamente falsos, que abusan de la credulidad de la imagen para un espectador que se ha vuelto crédulo. Bajo una forma más benigna, ¿cuántas informaciones sobre hechos bien fechados son acompañadas por imágenes de archivo, cuyo carácter no actual se enmascara? En todos esos casos, periodista, técnico, productor, usan del medio televisivo para adormecer el espíritu crítico y privar al público de cualquier medio para identificar la imagen y llegar a la verdad. El sistema tv lleva a poner a punto, entonces, estratagemas para enmascarar lo verdadero en el momento cuando se supone que este es descubierto, por medio de la imagen, del modo más natural y más irrefutable. Lejos del juego agradable, el engaño se convierte aquí en una falta diabólica, para decirlo exactamente, en la medida en que

esta objetivación de la consistencia viviente explica por lo demás, tal vez, la pasividad crónica del fiel-telespectador [*fidèle-télespectateur*]. Lo sagrado de la aparición ya no necesita un cambio interior que haga receptiva la imaginación del creyente, pues la pantalla se anima a sí misma sin esfuerzo. Por esta razón, la imagen televisiva conlleva una especie de sideración [*sidération*]¹, de catatonía de todo el ser que asiste al desarrollo de las apariciones, al punto que se vuelve inerte, insensible al contenido mismo de las imágenes, que se parecen todas de la misma manera que las diferentes apariciones del mismo poder sagrado. Entonces, uno se mantiene delante del aparato al igual que uno persevera en el ser, al igual que como uno se mantiene delante del rostro del poder.

Pero esta imagen viviente de una alteridad numinosa ya no es, en verdad, un médium. Mientras que la función de la imagen hierofánica es poner en contacto con el dios ausente, la imagen televisiva se toma como una automanifestación última. Ya no se venera aquello que es representado, sino que se adora lo que se hace presente, es decir, la imagen en sí, que revistió los atributos de lo divino. El misterio técnico de una imagen que se anima sin referente se convierte en la fuente de una magia de la presencia pura, sin mediación. Liberándose de cualquier función de signo, la imagen opera entonces como una forma pura cuyo poder viene de su mostración y de su movimiento interno, de su perpetuación en la pantalla. Vestigio, sin duda, de una creencia ingenua y mágica, que se consume en la captación de un efecto sin relación con una causa contigua, que tendríamos la tentación de atribuir solo a un público tosco e ignorante. Pero, ¿no hay que rendirse a la evidencia de que una magia como esta sigue operando sobre cualquier conciencia de telespectador, incluso instruida, como si la técnica y su saber no lograrán debilitar una necesidad arcaica de magia religiosa?

En este sentido, entonces, se puede volver a vincular el fenómeno de lo ritual —más que del espectáculo— televisivo a un avatar del fenómeno religioso, en el sentido en que organiza lo vivido por los hombres alrededor de manifestaciones de seres invisibles trascendentes, al precio de ritos reglados, insertos en ciclos vitales, localizados en espacios protegidos y valorizados. Pero si lo sagrado en lo religioso tradicional asegura, ante todo, una función de relación y mediación, por lo visible y lo audible, la imagen TV, al ser tomada como el referente divinizado en persona, instaura una religiosidad sin Dios, una ateología o, al menos, una forma elemental de vida religiosa en donde la imagen del dios se confunde con el dios mismo, lo cual se denomina fetichismo. No llega hasta la función de unión —propia de lo religioso— para verse reiterada y reactualizada. El tiempo de contacto con la imagen constituye un tiempo intenso, que quita a la fuerza del tiempo apremios externos, y que se convierte en fuente de excitaciones e interiorización de emociones —de alegría o de tristeza— diferentes. El psiquismo del

hombre TV está dominado por una vivencia participativa, por medio de la cual la imagen activa la imaginación, en la medida en que sustituye lo real con un irreal. Fuente de proyección e identificación, la imagen ofrece al Yo una sociabilidad [*sociabilité*] por procuración que la vuelve contemporánea de todos los seres múltiples que animan la pantalla. Esta unión empática con el mundo de la representación de la imagen se duplica en una sociabilidad interhumana modificada. La participación vertical en la imagen a su vez puede ser compartida, por lo demás, por otros en el mismo lugar o llegar a una especie de vivencia común que se encuentra relevada por el comentario social de los diarios especializados, de los relatos inducidos que constituyen los intercambios del tiempo del trabajo. La televisión, al imponerse como un referente común de una sociedad, a pesar de la multiplicidad de los programas, se convierte así en una vulgata cuyos héroes y proezas llegan a ser una especie de fondo común del mito social. De la escuela al asilo de ancianos, de la oficina a la cantina, las epifanías de la velada, saturada de imágenes, sirven de materia prima para la gran palabra que constituye el ruido de fondo de la sociabilidad.

Es cierto que sobre este segundo plano de socialización, la TV también engendra el efecto perverso de una insensible desocialización, que la conduce por la vía de una religión desmembrada. En ciertos aspectos, la proliferación de las pantallas individuales aísla la imagen mágica, por lo cual la TV sigue o acompaña el proceso general de individualización de la vida social contemporánea. Delante de su pantalla, el espectador está encerrado en un cara a cara con la imagen, tanto más cuanto que el tamaño de la imagen predispone a aislarse en un espacio limitado. Entre los ojos y la imagen se ahueca una burbuja que es la fuente de la fascinación sagrada, pero que rechaza como al exterior cualquier otra presencia sentida como la de un intruso. La relación televisiva termina así, a veces, en narcisismo e, incluso, en autismo, condenando a la deriva patológica a esos jóvenes niños drogados por horas ininterrumpidas de emisiones. En este sentido, el encierro en el espacio-tiempo mágico de la imagen animada corre el riesgo de favorecer una desocialización latente.

De manera aun más solapada, el aumento de la duración escópica, la insensibilidad creciente hacia el otro acarreada por la simulación de la presencia en la pantalla, pueden terminar por privar al sujeto de cualquier atención hacia el prójimo. El hábito convertido en acostumbramiento y, luego, en dependencia, baja el umbral de vigilancia hacia lo cercano y hace de cualquier otro un *alter ego* de una imagen que se hace presente sin necesidad de encuentro. La imagen de la pantalla no demanda ni respuesta, ni adaptación, ni respeto. Es tentador, entonces, transformar el entorno vivido en pantalla de televisión y asimilar la presencia del prójimo, la palabra del prójimo, a esta sobrepresencia que no obliga a nada. En este sentido, el abuso de la experiencia TV debilita

funciones inéditas completando e, incluso, reemplazando actividades desertizadas o fragilizadas por los cambios sociales recientes: diálogo interpersonal, opinión pública, erotismo privado, instrucción pública, diversiones populares, cultos religiosos, magia, etc.

A partir del hecho de esta profusión y diversificación impresionante, la tv no puede dar lugar a un discurso interpretativo único relativo a un objeto homogéneo, puesto que engloba una red y un flujo sincrético de fenómenos relativos a las imágenes. De esta manera, resiste a una teorización global y profunda, a pesar de cierto número de tentativas más o menos pertinentes. En consecuencia, aquí nos proponemos someterla a un esclarecimiento menos familiar, que se apoye sobre un tratamiento mitológico de las imágenes, actitudes y comportamientos que estas inducen, que la acerque a una verdadera institución social, con sus lugares, agentes, obras, códigos, fiestas. En efecto, ¿no sería la tv el sucedáneo de los fenómenos religiosos e, incluso, el soporte y el teatro de una nueva religión, a-tea [*a-thée*], antropocéntrica, puesto que la imagen ya no está al servicio de un dios sino que es idolatrada por sí misma, en un verdadero fetichismo? A pesar de numerosas transformaciones en relación con la instancia tradicional (como la individualización y la privatización de los ritos), ¿no sería mejor comprendida la nueva religión de la imagen si la abordáramos como la más reciente metamorfosis de lo sagrado? Algo sagrado que ya no sería más controlado, sujeto, sino libre, estallado, insularizado, capilarizado. Pero no es seguro, en la medida en que lo sagrado estallado no condena a esta religión nueva a permanecer como una religión mutilada.

1) En lo cotidiano, el fenómeno tv se reconoce ante todo por el espectáculo de una ventanita iluminada, agitada por un movimiento de imágenes, generalmente en colores, sobre la cual se fijan, con una atención evidente, miradas de seres sentados e inmóviles. Tal vez aún no se ha considerado la revolución de civilización inherente a este objeto técnico, condicionado por la energía eléctrica, que encontró un lugar en los cuatro rincones del planeta, en las oficinas con ambiente climatizado de Nueva York o en los barrios precarios de El Cairo, en los cafés de la Patagonia o en los hoteles de lujo de Bangkok. De una banalidad desconcertante, objeto de pocas innovaciones técnico-estéticas en cuanto al diseño, el televisor constituye, no obstante, uno de los muebles más visibles, más valorizados, en la mayoría de los espacios habitados privados. Constituye, en el corazón del hogar doméstico, un espacio de intimidad y reposo a la vez, sinónimo de ruptura con el trabajo, y un espacio abierto hacia el afuera, un vínculo con el mundo, fuente de una presencia y de una palabra otras, que rompen con ese mismo medio familiar, familiarizado, que se convierte en enclaustramiento social. En términos mitológicos, los de la Grecia antigua, la televisión es efectivamente una encarnación combinada de Hestia, diosa del hogar, y de Hermes, divinidad de los contactos, la circulación y los intercambios.

Primer agente de la mundialización de las costumbres, la tv suscita un conjunto casi ritual de comportamientos uniformes, cualesquiera sean los entornos y los mensajes visuales: disposición del mobiliario para favorecer una experiencia de percepción de un espectáculo, reunión de espectadores orientados hacia la fuente luminosa, horarios determinados por un espectáculo programado generalmente a hora fija (noticiero, series, espectáculos deportivos), silencios o intercambios verbales dictados por la imagen-sonido [*image-son*] del receptor. El placer primitivo, sin tener en cuenta los beneficios secundarios, vinculados con esta situación en la que se entremezclan ritual de cuerpos fijos, vínculo social de comunión con una misma experiencia y, sobre todo, contemplación de una imagen que hace irrupción de un afuera, toma sin duda sus raíces psíquicas mucho más allá de una pulsión lúdica de diversión. ¿No habría que apelar, entonces, a una estructura emotivo-cognitiva como la de lo "numinoso" [*numineux*] (para retomar la expresión de Rudolf Otto), que subyace precisamente a las conductas religiosas?

En efecto, la tv se parece tanto más a una "hierofanía" [*hiérophanie*], a una manifestación de lo sagrado, cuanto que la imagen está encerrada en un marco vertical cerrado, que no es sino el desplazamiento de 90° de un emplazamiento cultural horizontal, el lugar de la "kratofanía" [*kratophanie*] (en tanto manifestación de un poder trascendente). La pantalla inserta en la casa se emparenta con una especie de altar en donde hace su aparición una imagen dotada de un Maná, de una fuerza trascendente, que hace irrupción en el espesor de lo profano y de lo cotidiano. ¿La universal antena exterior, que marcó la historia del medio, no desempeña el rol de un "axis mundi", de un pilar intermediario que une cielo y tierra, que capta ondas sobrenaturales? El acontecimiento que es la imagen en el televisor abre así un espacio-tiempo al interior del mundo doméstico, donde el hombre vuelve a encontrar y a representar inconscientemente comportamientos religiosos del tipo más arcaico. La energía portadora, transportadora de la imagen, es, por lo demás, del mismo orden que los fluidos cósmicos que emplean los poderes invisibles para circular en el mundo. Poner en funcionamiento el televisor es como un rito de encendido de la luz sagrada por medio de la cual el fiel invoca a su dios. El ojo y el oído se ponen entonces en posición de pasividad, de receptividad e, incluso, de recogimiento, como delante de una epifanía sagrada. Por lo demás, la invención técnica de la tv tiene el mérito inédito de "animar" la imagen, de hacer de ella una imagen viviente, que restituye a la *imago Dei* una fuerza de presencia inconmensurable en relación con la fotografía fija, con la estatuilla o la estatua. Con la imagen electrificada, la encarnación de lo divino hace pasar la vida sobrenatural de la subjetividad de la creencia a la objetividad de la mostración. Ya no se tiene necesidad de creer en la presencia de lo que está más allá de la representación, dado que la misma representación se hace simulacro de presencia. Esta exteriorización y

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁵ F. Tristan, en *Jeux de fiction, Figures*, Éditions Universitaires de Dijon, 1992, n° 10, p. 77.

³⁶ Sobre Pareto, ver J. Freund, *Pareto, la théorie de l'équilibre*, Paris, Seghers, 1974.

³⁷ G. Durand, "Perennité, dérivation et usure du mythe", en *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles-Lettres, 1978, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴¹ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

⁴² G. Durand, "Permanence du mythe et changement de l'histoire", en *Le mythe et le mythique Cahiers de l'hermétisme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 22.

⁴³ *Ibid.*, pp. 20-21; ver también nuestro análisis: "L'imaginaire baroque: approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand", en *Cahiers de l'imaginaire*, Privat éditeur, n° 3, 1989, p. 63 y ss.



Las pantallas de lo sagrado, o el imaginario religioso de la TV

En este siglo, el desarrollo mundial de las técnicas denominadas de televisión consagró una dominación sin precedentes de la imagen artificial sobre la totalidad de la cultura, marcando de esta manera una etapa totalmente nueva en la historia de las relaciones del hombre con la esfera de las imágenes. Si la imagen, en general, constituye una representación psíquica o material que duplica lo real, haciendo posible su reproducción en el tiempo y en el espacio, hasta simularlo, la imagen televisiva constituye una forma acabada de imagen. La imagen transmitida por el medio "TV" alcanza así un estadio extremo, una forma pura, anticipada desde la Antigüedad, por ejemplo, en la crítica platónica de las imágenes. En una pantalla se puede seguir en directo un acontecimiento deportivo o militar, "como si" se estuviera allí, alcanzado por emociones reales, mientras que uno permanece inmóvil en su habitación, olvidando todas las mediaciones técnicas necesarias para el surgimiento de esta "ilusión". En la pantalla, lo real del mundo aparece, entonces, como un simulacro particularmente logrado. Pues esta misma imagen fue grabada, trabajada, emitida, difundida, recibida, proyectada, vista al precio de una cadena compleja de intervenciones de especialistas, que hace de ella, en ciertos aspectos, un fenómeno técnico-estético total.

Pero la TV hace más que realizar la vocación de la imagen; ocasiona muchos otros cambios en la esfera de las imágenes: una verdadera industrialización en cuanto a su producción y difusión, una captación-fagocitación [*captation-phagocitation*] de todos los otros regímenes de imágenes (pues ese canal difunde un espectro completo de tipos de imágenes, instantáneas, cuadros, fotografías, filmes, etc.), una desmultiplicación de los espacios-tiempos [*espaces-temps*] sociales consagrados a la escopía [*scopie*], a la imagin-acción [*imagin-action*] (desde la grabación de una masa de acontecimientos que son filmados hasta su proyección repetitiva en todas las pantallas que son miradas durante varias horas por día). Por círculos concéntricos, la TV engendra efectos en cadena en el conjunto de la sociedad contemporánea, en los mundos financiero, político, artístico, cultural. El sistema TV asegura, además, todo tipo de

testimoniada, entonces, una dinámica de pluralización que asegura por ello mismo, la pregnancia del mito en la cultura.

Al final de este recorrido, el mito revela ser, efectivamente, una forma imaginativa profundamente autoplástica y creativa. Y esta creatividad se basa, paradójicamente, en cierta desmitificación, es decir, en una alteración de su transmisión literal, en un debilitamiento de las actitudes de adhesión, que dan lugar, en la fragilidad laberíntica del relato, a una subjetividad que se reapropia de la forma y del sentido, de la sintaxis y la semántica.

Pero esta creatividad está, generalmente, contenida, para que haga posible una permanente remitización, en el interior de las estructuras dinámicas, orientadas y polarizadas, que canalizan culturalmente la mitopoiética. Pues lo propio del mito es ofrecer, efectivamente —como lo señalaron los abordajes estructuralista y formista, confirmados por el psicoanálisis— una resistencia propia, una “antitipia”, que lo convierte en una verdadera materia psíquica, una realidad arquetípica que atraviesa el tiempo y las culturas, y que lo une a universales, a formas *a priori* de cualquier imaginación. Pero esta obligación sustancial intrínseca hace posible, precisamente, la metamorfosis del mito, que se revela como un proceso complejo que liga factores internos (intención hermenéutica) y factores externos (pregnancia cultural del imaginario).

Solo queda determinar si el abordaje científico del mito, debido al trabajo de teorización de las ciencias humanas, también participa de esta lógica de la metamorfosis. Sin duda, llevó a una objetivación y, en consecuencia, a una alteración inéditas del mito, más profundas que cualquier alegorización anterior, que a menudo hace que surjan obstáculos epistemológicos imprevistos, que pueden ocasionar una mistificación antropológica sobre el *homo sermonis*, el hombre de la palabra; pero, por una especie de astucia de la historia, la disciplina mitográfica o mitológica tal vez contribuyó, también, en este final de historia extremo de Occidente, a remitizar el mundo y a producir nuevos mitos, que no son, finalmente, más que metamorfosis de los más antiguos. Pues el *logos* de las ciencias humanas redescubrió, contra cualquier expectativa, sus propios límites, y vuelve a dar lugar, en el corazón del Antropos, al *muthos*, fundador de todo sentido.

NOTAS

¹ Ver U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

² Aristóteles define el *muthos* como *mímesis*, en *Poética*, Buenos Aires, Colihue, “Colihue Clásica”, 2004.

³ J. Dournes, *L'homme et son mythe*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 92; ver también M. Détienné, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴ J.-F. Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 35 y ss.

⁵ R.-D. Dufour, *Les mystères de la trinité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 154.

⁶ Ver C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964-1971.

⁷ Ver M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, “Idées”, 1969.

⁸ Platón, *Gorgias*, 505c, y el comentario de L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982, p. 72 y ss.

⁹ J. Boulogne, “Le travail des poètes sur le mythe”, en *Uranie*, Université de Lille III, n° 1, 1991, pp. 91-92.

¹⁰ Ver, por ejemplo, P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987; y los trabajos de M. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez le verbo-moteur*, Paris, Ed. G. Baron, 1990.

¹¹ Dournes, *op. cit.*, p. 146.

¹² C. Lévi-Strauss, *Mythologiques. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, Tomo IV, p. 539.

¹³ *Ibid.*, p. 561.

¹⁴ Ver J. Huizinga, *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1951.

¹⁵ Dournes, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 186.

¹⁷ Sobre el tema de la variación en la repetición, ver Deüienne, *op. cit.*, p. 77 y ss.

¹⁸ Ver Deüienne, *op. cit.*, p. 123 y ss.; J. Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, Aubier, 1958.

¹⁹ Ver Lévi-Strauss, *op. cit.*

²⁰ Ver Aristóteles, *op. cit.*

²¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.

²² Ver P. Charrel, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

²³ G. Molinié, “Roman grec et roman baroque: du Mythe au roman”, en *Formation et survie des mythes*, Paris, Les Belles-Lettres, 1977, p. 80.

²⁴ Ver P. Grimal, prefacio a *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1963. Se podría encontrar un isomorfismo semejante en la literatura medieval: ver J. Ribard, “La littérature médiévale d'origine celtique et le mythe”, en *Problèmes du mythe et son interprétation*, Paris, Les Belles-Lettres, 1978, p. 119 y ss.; ver también J. Libis, “Clôture mythique et ouverture romanesque”, *ibid.*, p. 67 y ss.

²⁵ Ver, por ejemplo, la justificación de una desmitologización en la teología de R. Bultmann.

²⁶ Para la distinción de las dos hermenéuticas, ver G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964. Y sobre la diferencia entre interpretación y exégesis, ver Deüienne, *op. cit.*, p. 131 y ss.

²⁷ Ver, por ejemplo, Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, “Champs”, 1993.

²⁸ Ver H. de Lubac, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol., Paris, Aubier, 1959-1964.

²⁹ Se podrían hacer análisis similares sobre la nueva inclusión social del mito a través del imaginario vehiculizado por ideologías políticas o manifiestos activistas. Ver R. Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1990; A. Retzler, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981.

³⁰ Ver M. Tournier, *Le vent Paraclét*, Paris, Gallimard, 1975.

³¹ Por ejemplo, J. de Voraigne, *La légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

³² C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33 y ss.

³³ E. Ortigues, *Religions du Livre, religions de la coutume*, Paris, La Sycamore, 1981, p. 83.

recrea, regenera, reconstruye nuevas historias. Entonces, el atlas mítico da lugar, en una cultura dada, a perpetuas transformaciones, que implican a la vez movimientos de emergencia y decadencia de ciertos mitos, pero también de las variaciones cíclicas y rítmicas de iguales raíces semánticas. La vitalidad de la esfera mítica nunca se evalúa mejor, entonces, que a través de los cambios de mitos, en el doble sentido del término: cambios internos en un mito, e incluso cambios de referencias míticas a lo largo de la línea de tiempo cultural. Esta transformación de los mitos afecta, además, tanto a los mitos literarios y artísticos en general, como a los mitos sociales y políticos que se responden recíprocamente, con frecuencia, dentro de la temporalidad histórica.

La perennidad de los mitos parece ser un hecho plausible para el antropólogo y el sociólogo que se encuentran ubicados delante de formaciones imaginarias, cuya innovación enmascara —generalmente mal— la permanencia de antiguas formas o de antiguos contenidos. La historia de las producciones inmateriales es, así, rica en recurrencias, en pseudomorfosis, en meandros, que remiten a lo que Pareto denomina residuos invariantes³⁶. Por esto, el corpus mítico evoluciona en el nivel de las derivaciones, es decir, de determinaciones diferentes de una misma estructura esquemática, que conoce crecimientos y decrecimientos sucesivos.

De esta manera, Gilbert Durand reconstituye un tipo ideal de mito de Prometeo, sobre la base de mitemas originarios, fijos en calidad y cantidad, que se refieren a actos, situaciones y ambientes (Naturaleza titánica, desobediencia hábil, castigo, padre de los hombres, libertad, inmortalidad). No obstante, resulta posible, en un segundo momento, estudiar sus fluctuaciones históricas a través de varias familias de mitos, todas las cuales convergen hacia “la fe en el hombre contra la fe en dios [...]”. Entonces, este mito define siempre una ideología racionalista, humanista, progresista, cientista y, algunas veces, socialista³⁷. Pero, a lo largo de todas sus recuperaciones, la estructura del mito sufre, en ciertas circunstancias, distorsiones que pueden hacerse “por modificación o intrusión en las columnas mitémicas”³⁸. El mitólogo descubre, entonces, leyes generales, “derivaciones por pérdida pura y simple, por empobrecimiento hasta la alegoría —y, cuando ya no hay más que uno o dos mitemas, ya no hay más mito—, o, entonces, por anastomosis, captación de otra serie de mitos cercanos”³⁹.

No obstante, Gilbert Durand cree necesario observar, igualmente, un fenómeno de usura del mito, que conduce a su eclipse en la cultura. Este proceso puede seguir dos vías; una, referida al exceso de denominación: se ve, entonces, “cómo, por simple conservación del nombre, del nombre propio, para el tirso, para Prometeo, [...] pero, por vaciado de la sustancia mitémica, se tiene una usura del mito, pero no una desaparición, pues el germen mítico siempre puede volver a desarrollarse”⁴⁰, por el contrario, el otro se produce por un exceso de connotación, que

va de la mano con una imposibilidad de la denominación en el mito: el mito está latente, entonces, pero no llega a hacerse reconocer en la literatura del texto.

XI. La rítmica mítica

> A partir de un método como este, también se puede seguir la huella —sobre un plano diacrónico— de cómo los mitos, antiguos o nuevos, ortodoxos o heréticos, derivados o usados, atraviesan el conjunto del campo cultural y de cómo se forman, regularmente, constelaciones coherentes a través de sus expresiones sociales o artísticas. Como lo estableció Gilbert Durand, el mitoanálisis permite reconstituir, en efecto, una especie de rítmica cultural para un mismo hilo mítico e, incluso, cuencas de diversificación geocultural: por una parte, un mismo mito sigue una especie de periodicidad de su activación, que puede ser medida por una herramienta estadística de frecuencias. Así, se pueden poner en evidencia, para una época dada, mitos dominantes y mitos recesivos, la duración de cuya vida puede ser evaluada, además, en un período de tres generaciones⁴¹. También, en la escala de la macrohistoria, de la larga duración, se pueden observar retornos cíclicos de un mismo conjunto de mitos que sirven, cada vez, como interpretantes comunes de una experiencia social. Así, Gilbert Durand reconstituye la rítmica de actualización del mito de Hermes, que da lugar a seis o siete “explosiones” sucesivas, cada una de las cuales se ve modificada, no obstante, bajo la presión de una derivación por sincretismo, que se produce “cuando en un área histórico-cultural un mito, en totalidad o en parte, es confundido, anexado o se vincula con otros tramos míticos”⁴². Así, en la época del Renacimiento gótico del siglo XII, Hermes-Mercurio se ve asociado, a través de la alquimia, a un principio lunar, mientras que, en el siglo XVI, se vuelve más bien mercurial y culmina asimilado a lo egipcio, a fines del siglo XVIII; por otra parte, un mismo hilo mítico puede dar lugar, incluso en la civilización escrita, a una diversificación geocultural, de acuerdo con cuencas semánticas que acentúan, cada una según su profusión, uno u otro conjunto de significaciones. Entonces, un mito se declina, efectivamente, en plural, al orientarse hacia polaridades que actualizan, cada una de ellas, una parte del mensaje hermenéutico que le es inmanente. Así, Gilbert Durand observa, en la Europa cristiana, un verdadero atlas geocultural, que recibe, de acuerdo con un número fijo de polos, los diferentes mitos dominantes de una época. Entre otros, se puede comparar así el clima sociocultural celta, que va a derivar el mito, en general, del lado de “figuraciones naturales” e, incluso, realistas, mientras que el clima germánico “va a derivar cualquier mito en el sentido de una interiorización”⁴³. En todas estas figuras se encuentra

disperso, pero por esto mismo se ve diseminado en un vasto campo de referencias culturales.

Sin duda, solo se puede ver en este proceso una dislocación que pone fin al paradigma del relato totalizador, considerado como la matriz de una cultura oral. No obstante, no se puede ignorar que en muchos contextos religiosos, el mito no se despliega necesariamente bajo la forma de un conjunto arquitectónico unificado, sino que toma la forma estallada de fragmentos de historia o de fórmulas. Edmond Ortigues constata esto, por ejemplo, para la mitología de varias religiones habituales africanas, respecto de las cuales el etnógrafo no reúne, de ordinario, más que "trozos de un 'conocimiento' disperso en diversos contextos relativos al culto o institucionales"³³. Además, pone esta fragmentación en paralelo con el carácter polimorfo del relato revelado en el monoteísmo:

"En todos lados, para llegar al corazón, el Espíritu rompe la Letra. El mismo desorden, característico de un pensamiento religioso viviente, se encuentra en la factura de los Libros sagrados: colecciones de Logia precedieron a los Evangelios; las más antiguas suras del Corán fueron escritas, se dice, sobre osamenta y otros materiales dispersos; la Biblia de Esdras es un mosaico de 'documentos' [...]"³⁴.

IX. La transfiguración barroca

Por último, en la intersección de las dos lógicas poéticas precedentes, se puede desprender un procedimiento de tipo "barroco", en el cual una formación mítica se ve transformada por una reescritura lúdica que actúa por medio de inversiones o de *trompe l'œil*. La creación ficcional contemporánea (literatura o audiovisual) a menudo se presenta, así, como una libre creación de mitos antiguos o surgidos de otros contextos culturales. Entonces, no se trata de un retorno del mito, como si solo se tratara de adaptar un mito antiguo a las condiciones de sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un retorno al mito con una intención ficcional. El escritor, al adaptar una matriz mítica de referencia, vuelve a mitizar, así, la literatura, en el sentido en que reconoce que el mito ofrece una carga simbólica inigualada e inigualable, para la imaginación individual. Pero en lugar de convertirse en el simple heraldo póstumo de un mito muerto, el escritor vuelve a ligarse con el conjunto de los procedimientos de variación y diferenciación de la narratividad mítica, con el fin de hacer aparecer en filigrana, una nueva historia, inédita. El nuevo texto del mito es obtenido, entonces, por procedimientos controlados de encastramiento, superposición, mestizaje intercultural, cruces intertextuales (mezcla de mitos bíblicos y del paganismo, por ejemplo), que a menudo no están desligados, por su parte, de humor o ironía. Así, Frédéric Tristan, defensor de un movimiento ubicado bajo

la égida de la "Nueva ficción", quiere hacer revivir en nuevas historias la panoplia del imaginario mítico, tal como Mircea Eliade lo ubicaba en el origen de la visión del mundo tradicional.

"Para nosotros, hombres con la memoria usada, con los sentidos perturbados, con la inteligencia atestada, evidentemente no es posible ningún retorno a ese estadio original. Por el contrario, es a través de ese mismo juego de esta memoria usada, de estos sentidos perturbados, de esta inteligencia atestada, que podemos retomar el hilo de ese *poiein*, llevando a la obra de arte todo aquello que los 'buenos autores' y los 'críticos patentados' reprueban, a saber: la parodia, la inverosimilitud, la falsificación histórica, la mezcla de géneros, los diálogos inventados, los enigmas, el esoterismo, la manipulación de lo visible y lo invisible, de lo serio y lo burlesco, de lo pseudocientífico y la epopeya [...]"³⁵.

En todas estas prácticas, propias de la creatividad artística occidental, el material mítico —oral o autóctono— sin duda conoce un desplazamiento que parece a la medida de la distancia existente entre la creatividad constante de una civilización tradicional y de una recreación artificial, mantenida por códigos de creación literaria o plástica. No obstante, ¿es necesario crisparse sobre una nostalgia primitivista y no juzgar al imaginario mítico, sino en función de una pérdida, de una distancia, de una separación respecto de una forma prototípica? O bien, ¿no es necesario considerar que la riqueza del mito reside justamente, tal vez, en esta capacidad de anamorfosis que le permite sobrevivir bajo otras expresiones? Tal vez, ¿es un mito tanto más profundo y rico cuanto que resiste a esta violencia escrituraria, a esta torsión de las imaginaciones individuales y productoras de ficción, y que continúa produciendo una escucha —o una lectura—, en suma, produciendo efecto, de modo tal de servir a los hombres, aquí y ahora, a elaborar sentido? Desde esta perspectiva, un mito que, a pesar de estar profundamente ligado a las representaciones y creencias de un grupo, nunca permitiría que se lo tradujera sería, no más rico, sino más pobre que aquel que accede a una traductibilidad universal, a una traslación espacio-temporal generalizada. La imaginación mítico-poiética probablemente gana, entonces, en ser apartada de una sobredeterminación romántica de su singularidad, de su "idiotez".

X. Mito e historia

En consecuencia, el mito parece depender de una forma simbólica eminentemente móvil, maleable, que renace de sus cenizas, incluso cuando parece estar perdida y que dispone de una plasticidad que le permite reducir las diferencias y las transformaciones. Lejos de ser una construcción unívoca, eternizada, temerosamente conservada, el mito constituye una matriz arquetípica a partir de la cual la imaginación

VII. La reanimación hermenéutica

La desmitificación, tal como es llevada a cabo desde la Antigüedad es, probablemente, un proceso más ambivalente de lo que parece. Por un lado, se desarrolla de manera irrefutable una interpretación reductora que apunta a desmitologizar el espíritu, a poner fin a la mediación de la imaginación mítica en beneficio del uso exclusivo de la razón analítica que solamente confronta datos de la experiencia y del concepto abstracto. Esta hermenéutica del vacío terminó extendiéndose, además, a los relatos religiosos, con el pretexto de purificar la fe y hacerla compatible con la razón²⁵. Pero ya Platón inaugura otra vía, una hermenéutica instauradora de sentido, que vuelve a disponer de los relatos míticos por medio de la exégesis, para hacer de ellos un modo de pensamiento simbólico²⁶. En consecuencia, los mitos pueden dar lugar a una recuperación de su sentido en un nuevo contexto cultural de recepción. El discurso mítico ya no está afectado, por lo tanto, a la recitación, sino a una explicitación del trabajo del sentido, bajo la forma narrativa o más generalmente, argumentativa. La teología cristiana asume, así, a su manera, la herencia del imaginario de la mitología pagana y reconoce a menudo, en qué medida los mitos anteriores enuncian, de manera indirecta, velada, figurada, oblicua, verdades de la nueva Revelación divina²⁷. La exégesis neoplatónica, y luego medieval aplica, además, al conjunto de las historias santas, la cuádruple interpretación de acuerdo con los planos literal, alegórico, anagógico y místico²⁸.

Sin duda, solo se puede ver en este destino inédito del mito una intelectualización discursiva que lo despoja de su especificidad interna, puesto que lo somete a los imperativos noéticos del conocimiento reflexivo. No es menos cierto que la tradición exegética no solo alimentó una cultura especializada, con sus colecciones de relatos, de personajes y situaciones ejemplares, que incorporan el patrimonio mítico en las representaciones y creencias de una sociedad, sino que también permitió enriquecer los mismos relatos con nuevos estratos simbólicos. Pues el arte europeo, tributario del movimiento exegético, bajo su forma religiosa o profana, aseguró una realimentación psíquica del imaginario colectivo y, sobre todo, escandió mitos antiguos de acuerdo con nuevas rimas.

Resulta significativo constatar que las propias ciencias humanas continúan el trabajo histórico de la teología y participan de la irradiación del semantismo mítico tradicional. Así, el psicoanálisis, tanto a través de expresiones propias de su disciplina, como a través de su doxografía popular, reactivó mitos para convertirlos en herramientas vivientes de la autocomprensión de sí del hombre moderno. Por ejemplo, Sigmund Freud aseguró, sin ninguna duda, a la historia griega de Edipo, una irradiación colectiva y una pertinencia psicossimbólica, de una amplitud mayor que las tragedias antiguas. La mediación por parte del discurso

teórico, científico, lejos de vaciar al mito de su sustancia, le vuelve a dar, a veces, por sus efectos culturales, una nueva vitalidad. La abstracción inyectada en el mito por medio de la exégesis religiosa o de la hermenéutica de las ciencias humanas se encuentra arrastrada paradójicamente, entonces, en un proceso dialéctico que le permite estar nuevamente cargada de concreción antropológica, de particularidad psicossocial. De acuerdo con la lógica hegeliana, se podría sostener que la interpretación racional constituye, en este sentido, un momento de negatividad, de alienación del mito, que precede a un acabamiento totalizador, a una interiorización más consumada²⁹.

Este proceso de reinmersión cultural de un mito previamente racionalizado es prolongado y amplificado, además, cuando la cultura hermenéutica de una época alimenta, a su vez, a la literatura. La obra de Michel Tournier, por ejemplo, vuelve a inscribir en el medio narrativo, así, secuencias de mitos previamente sobrecargados con nuevas valencias simbólicas extraídas por las ciencias humanas y, en particular, por el psicoanálisis³⁰. Dicho de otra manera, un mito sobrevive a sí mismo, a su modo, a partir del momento en que sirve de sustrato simbólico para aspiraciones de sentido, en un nuevo campo de recepción. En consecuencia, su perennidad no se puede verificar, solamente, por una supervivencia pasiva autóctona, sino también por su capacidad para prestarse a nuevas reinversiones de significación en un contexto cultural extraño, distante en el espacio o en el tiempo.

VIII. El bricolaje mítico

Desde otra perspectiva, el mito no se transforma por la propia actividad de su recepción, sino por la reorganización de su arquitectura narrativa. Mientras que en la reactualización hermenéutica, el mito viviente, por lo general, es retomado en su totalidad de referencia, solo para ser releído de otra manera, aquí se ve, por el contrario, sometido a un trabajo creador de desestructuración. Cierta número de producciones imaginativas, que se expresan por la vía de la imaginería popular o del folclore³¹, o que pasan por la vía culta del arte (pintura mitológica, referencias poéticas), desarticulan la totalidad de los relatos colectivos, los descomponen en mitemas (escenas, personajes, etc.) que se convierten, así, en verdaderos electrones de sentido, fibras para sobrevivir por sí mismos o para entrar en nuevas asociaciones, nuevos relatos. La poética mítica se inserta, en consecuencia, sobre una lógica del desmembramiento-remembramiento [*démembrement-remembrement*], que no deja de recordar la lógica productiva del bricolaje, tal como la describe Lévi-Strauss³². Fragmentos de cuerpos materiales o aquí, en este caso, textuales, se encuentran reintroducidos después de reducción de forma y combinación residual (hibridación)—en nuevos conjuntos. Así, el mito sobrevive a sí mismo, de un modo

V. La reescritura del mito

El juego diferenciador interno a la repetición del mito conlleva, entonces, una dimensión desmitificadora que, en su género, desmitifica la herencia narrativa para someterla a innovaciones que vuelven a mitizar por su parte, la memoria. Sin duda, el problema cambia de naturaleza cuando el mito es objeto, en una cultura dada, de una verdadera desmitificación, es decir, cuando ve que se cuestiona su estatuto narrativo. Por ejemplo, en Grecia el *muthos* comienza a pasar por una ficción incoherente o mistificadora, que puede ser demistificada por un discurso crítico (*logos*). Simultáneamente, además, los relatos míticos tradicionales tienen una transcripción escrita que favorece su interpretación alegórica¹⁸. Pero, ¿hay que asimilar esta escisión entre *muthos* y *logos*—y la conversión concomitante de lo oral a la escritura— a una recesión del mito e, incluso, a su desaparición¹⁹, o es, más bien, conveniente ver allí las condiciones posibles de un renacimiento? ¿Los mitos no se convierten en un material disponible para otra práctica cultural, en tanto que con su reelaboración bajo la forma de producción artística o de mitos políticos, por ejemplo, asumen un nuevo tipo de circulación del imaginario en sociedades que integraron el *logos*?

En un sentido, si la vida del mito es inseparable de su recreación oral permanente, uno debería esperar que la fijación de los mitos en la escritura y, sobre todo, su interpretación alegórica conlleven la decadencia, la petrificación e, incluso, el fin del mito. Inscripto en el lenguaje escrito, el mito ya no sería más que memoria de signos muertos convertidos, a lo sumo, en materiales para recomposiciones lúdicas y estéticas, o apoyaturas de tratamientos científicos con el fin de extraer de ellos una estructura fría y abstracta. En consecuencia, es importante preguntarse cuál es el destino del mito en la civilización escrita. Y si este pasaje a lo escrito implica una transcripción de la palabra, ¿es esta transcripción una fatal pérdida del sentido o se puede esperar que la transcripción del mito se convierta, a menudo, en la ocasión de una reescritura que sería, a su vez, un momento, una técnica de la continuación e, incluso, de la reanimación de un mito? En suma, ¿no sería el pasaje de lo oral a lo escrito y su confrontación con el *logos* la oportunidad para otra forma de poética mítica, que prolongaría el carácter espontáneo de la oralidad?

VI. Del mito a la novela

La comprensión de la relación entre mito oral y mito escrito es inseparable del propio nacimiento de géneros literarios, en particular en Occidente. El patrimonio literario (teatro, poesía y, más tarde, novela) constituye, en efecto, un lugar de conservación y transformación de un patrimonio religioso anterior. Ya en la Grecia antigua, el teatro se

desarrolla siguiendo la senda de la mitología arcaica²⁰. ¿En qué sentido se opera esta transmisión?

Sin duda, se puede considerar—retomando el proceso genealógico ya hecho por Nietzsche— que la literaturización y teatralización del mito en la Antigüedad, en particular en la tragedia, corresponden a una racionalización apolínea, que va junto con una pérdida del sentido existencial y cósmico del mito religioso arcaico²¹. En este sentido, además, el nacimiento de la filosofía, contemporáneo de la creación literaria, confirmaría un proceso de desmitificación general de la cultura, en beneficio del ascenso de un raciocinio mórbido que conduce, más tarde, a ratificar la escisión entre vida y pensamiento. De manera general, efectivamente, el *muthos* parece cambiar de significación. Aristóteles, por ejemplo, rehabilita el *muthos* como puesta en escena narrativa de acciones y personajes, pero hace de él la matriz de géneros literarios de donde parecen excluidos, de manera sorprendente, el mito social y el propio mito oral²².

No obstante, la creación literaria (paralelamente a la creación plástica), ¿no puede también ser aprehendida como un modo de perpetuación del mito? En particular, la novela, ¿no puede ser considerada como una transfiguración del mito oral? Sin duda, la forma literaria de la escritura novelesca marca el triunfo, en la civilización occidental y cristiana, de la subjetividad individual, de la imaginación ficcional, que es contemporánea del “desencanto” del mundo. Tomando en cuenta las primeras novelas griegas y las primeras novelas barrocas, Georges Molinié demostró, además, que “el autor de novela nace cuando se destruye la construcción anónima del mito [...]. La ineficacia del mito hace que la estilización del universo se vuelva personal, se encarne en experiencias comunes; la representación colectiva se disemina en una sucesión de destinos individuales irreductibles”²³.

Pero si la narración cambia de forma, la novela, a través de su propia diversificación histórica y tipológica, vuelve a dirigir historias homólogas a las de los mitos y asegura que se compartan y transmitan culturalmente. Por lo demás, Pierre Grimal ha afirmado que las primeras novelas griegas se inscriben en el camino de una tradición popular de narradores y ayudan al lector a sumergirse en la espesura de la experiencia de la vida, de la misma manera que los mitos arcaicos²⁴. La expresión literaria, lejos de reducirse a un proceso de desmitificación del mundo, permitiría asegurar, en consecuencia, una transfiguración positiva de ciertos contenidos míticos y, por ende, su perennización. Si esta hipótesis es aceptable, aún queda por saber qué tipos de transformaciones acompañan el pasaje del mito tradicional al mito literario. Al parecer, se pueden distinguir por lo menos tres.

de acuerdo con su preferencia⁹. En consecuencia, un mismo tipo de mito se conjuga en plural, y entra en un gran número de versiones locales que autorizan amplias modificaciones internas. En suma, un mito es más un tema indicador que un texto obligatorio, y su flujo de sentido se despliega a través de un gran número de canales que le confieren singularidades, que aseguran su diseminación. Por esta razón, un mito varía, en una misma época, en el espacio, según regiones geográficas y según los grupos poblacionales; en segundo lugar, cualquier mito transmitido oralmente está sometido a una evolución lineal en la duración. Pues, incluso si se admite la presión conservadora de lo ritual, no parece que el imperativo mimético sea suficiente para inhibir una creatividad continua y progresiva. A medida que las versiones múltiples de un mismo mito se transmiten a través del tiempo, sufren, por su parte, transformaciones secundarias que renuevan, poco a poco, la historia. El acto oral de transmisión es siempre, a su manera, una forma de recreación¹⁰.

Como también lo ilustra Jacques Dournes, entre los jorai: "la recitación de los mitos, preferentemente nocturna y en posición horizontal, tendido, sigue un proceso comparable. El lenguaje actual, perceptible para quienes forman el entorno (sin que su presencia sea necesaria) del sujeto que recita, expresa una experiencia (tan real para él como su condición concreta presente) hecha por otro y que él toma a su cargo, tomando al mito como una acción que él encarna, reactivando un lenguaje que él hace suyo. Y constaté que, cuando el jorai toma conciencia de esta dimensión poco explorada de sí mismo, la comprende como un llamado a superar el programa fijado por su sociedad formalista y, de actuado por el mito, pasa a ser quien actúa"¹¹.

Por lo demás, Claude Lévi-Strauss, que reconoció la presión —en la estructura lógico-combinatoria del mito— de los mecanismos de invariancia, no deja de admitir procesos de transformación, fuentes de variación, de acuerdo con el modelo de las variaciones musicales de la fuga, e incluso de los procesos de entropía que pueden conducir al propio cambio del mito. "Aplicando sistemáticamente reglas de oposición, los mitos nacen, surgen, se transforman en otros mitos que, a su vez, se transforman; y así sucesivamente, hasta que, umbrales culturales o lingüísticos demasiado difíciles de atravesar, o la propia inercia de la maquinaria mítica, ya no entregan más que formas debilitadas y que se han vuelto irreconocibles [...]"¹². En consecuencia, el mito presupondría un doble nivel de organización: un plano invariante y un plano probabilístico, en cuyo interior se desplaza la creatividad individual¹³.

IV. El mito como juego

Desde este punto de vista, el portavoz tradicional del mito no podría ser asimilado, de manera unilateral, a un agente cultural que manipula

temerosamente una creencia sagrada. Sin ninguna duda, es necesario cuestionar cierto estatuto del mito, heredado de su supuesta pertenencia solo al mundo religioso, que hace que se le confiera una gravedad solemne, ligada a un enunciado venerable y sagrado. Si existen, sin duda, relatos fundadores más inmutables que otros —en particular por el hecho de su inserción en la vida cultural y mágica— todos los relatos constitutivos de la memoria de un grupo no pueden asimilarse a ellos.

Pues, en verdad, el mito oral también es objeto, ya en la civilización tradicional, de un distanciamiento crítico o irónico, que funciona como un dispositivo de puesta en abismo, que favorece la receptividad múltiple. Incluso si en una sociedad tradicional, con un fuerte ascendente mítico, los hombres creen en su mito, como proveedor de sentido, no se deriva de esto que lo asimilarán por medio de un mecanismo de pura fascinación irreflexiva. El hombre tradicional no solo sabe que se trata de historias que suscitan, en primer lugar, una atención y una curiosidad como cualquier relato, sino que, por lo general, no le está prohibido abordarlas con cierto humor, con una distancia irónica, a la vez que les sigue dando crédito y extrae de ellas significaciones personales¹⁴. Para Jacques Durnes, "el mito no es algo ya hecho, se hace en cada recitación. Está construido sobre un juego de fórmulas —juego como 'juego de salón' y no 'juego de claves'—, como figura de baile, más que como esquema"¹⁵; "el mito, que no es más definitivo que un ensayo, tampoco considera este mundo como invariable; distrae al hombre de este último recreando conjuntos inconexos, situaciones invertidas. Distracción y recreación son efectos de la función mítica"¹⁶.

Dicho de otra manera, el mito también es una oportunidad de teatralización del lenguaje que comprende diferentes efectos de transformación que, lejos de ser perjudiciales en un sentido serio, pueden participar de su interiorización. La dramatización de la palabra mítica, incluso bajo forma cómica, a veces está, entonces, más cerca del espectáculo que del culto y, en consecuencia, es compatible con actitudes de juego, que no excluyen para nada la pregnancia de la significación, la profundidad de su impacto sobre auditores o testigos.

En consecuencia, se constata que un relato mítico es una forma inmaterial de la cultura, sometida a un proceso de diferenciación interna de sentido, a la vez en el espacio y en el tiempo, lo cual asegura una desmultiplicación estructural y no solamente accidental. Lejos de constituir un patrimonio de historias jerárquicamente fijo, el mito es convocado —debido a que es compartido y a su transmisión— a una metamorfosis permanente. Los narradores del mito, lejos de ser portavoces conformistas y estériles, aseguran una renovación continua de este. Contar mitos es introducir la diferencia y, por lo tanto, mitizar, es decir, participar en la renovación, en la recreación del mito. El mito es fundamentalmente, en su misma recuperación, poético, generador de novedad y variedad¹⁷.

produciendo sentido, para aquellos que la transmiten. Por esta razón el acto de narración mítica no se apoya sobre un sujeto enunciado, personalizado, un sujeto-autor [*sujet-auteur*], a quien se le pueda atribuir la responsabilidad de la invención o de la de transmisión. En esencia impersonal, anónimo, el relato mítico es recibido como un mensaje sin autor, en tercera persona; es contado, nuevamente, a cualquier otra persona que no es más que un relevo en el tejido de los que transmiten el mito. Como lo observó Jean-François Lyotard, el mito es inseparable del triángulo pragmático (Yo, Tú, Él) en el cual se articula una serie de instrucciones que permite la circulación del saber narrativo y una serie de nombres propios que sirve de base para un vínculo social: “Yo (Y) te (Z) cuento una historia que me llegó de un tercero, él (X)”⁴. Con justicia, Robert-Dany Dufour puede insistir, en consecuencia, acerca de la dinámica relacional inherente a este dispositivo: “Este dispositivo ternario, narrado/narratorio/narrador, se inserta en el lugar exacto de la versatilidad del relato, entre completud e incompletud, para fijarla. Cualquier nuevo acto de relato de la historia, cualquier actualización del relato, ubicará al nuevo narrador (el ex narratorio) en la cadena recurrente de la transmisión del relato. Así, el “tú” que se dirige a mí cuando escucho una historia tiene un valor fundamental en el proceso de comunicación: el del anuncio”⁵.

En consecuencia, la propiedad primera del mito es ser un acontecimiento del anuncio que atraviesa la gran cadena de los seres de un grupo social, y que hace circular una historia que no concierne a nadie sino que cobra sentido para todos.

III. De lo cerrado a lo abierto

¿En qué medida se puede vincular el mito, entonces, con una organización narrativa, fija en cuanto a su contenido, fijada en su expresión, que debería ser escrupulosamente repetida y conservada? Sin duda, la mitografía contemporánea asoció sus progresos, en cuanto al conocimiento mitológico, con la propuesta de dispositivos estabilizadores, inherente a la normativa de los relatos. En primer lugar, el estudio sistemático de los relatos míticos de un grupo social dado generalmente permite extraer y poner de relieve su organización narrativa. Los métodos estructurales, en particular, permitieron radiografiar los mitos hasta el punto de que surjan las finas y complejas matemáticas arquitectónicas que dan cuenta de su resistente lógica interna⁶. Por otra parte, la fenomenología y la hermenéutica comparada de los mitos llevaron a valorar, en la mito-esfera [*mytho-sphère*] tradicional, la representación de los orígenes y la función mnésica de repetición de un base⁷, lo cual vincula al mito con un imperativo eminentemente conservador. Desde este punto de vista, la tradición mítica se caracteriza por un mimetismo, que permite evitar

la pérdida del sentido y de los valores, y es particularmente favorecida por su inscripción en el ritual y, más ampliamente, en las instituciones del culto religioso. Entonces, tanto la estructura formal, como la función mimética, llevan a valorar en el mito la repetición vinculada al cambio, su identidad en relación con su diferencia.

Estos modelos de análisis se acercan, en un sentido, a las observaciones hermenéuticas hechas ya, en la Antigüedad, por parte de los primeros desmitificadores. En efecto, si el *muthos* debe oponerse, de acuerdo con su perspectiva, al *logos*, a la verdad definida por una argumentación racional, no es menos cierto que su consistencia y eficacia —para quien lo aprehende como texto con sentido— depende de su fuerte articulación interna. Los primeros pensadores griegos, que habían comenzado a desmitificar su cultura religiosa, hasta el punto de considerar a la mitología inferior a los procesos de racionalización abstracta, reconocieron, no obstante, hasta qué punto una historia (*muthos*) se basaba en una estructura coercitiva, en lugar de ser un conjunto heteróclito de secuencias o de actantes. Así, Platón, al igual que Aristóteles, concede al mito una organicidad que permite encontrarle un comienzo, un medio y un fin en la composición de una historia. En el diálogo del *Gorgias*, Platón reconoce, así, significativamente: “No está permitido abandonar los mitos en la mitad, sino solo después de haberles dado una cabeza, con el fin de que [un mito] no vague sin cabeza”⁸.

Es verdad que uno no podría extraer, de estas propiedades, la idea de que el mito oral se reduce a una totalidad narrativa, encerrada en un molde rígido. Sobre el fondo de una matriz fija, de una forma holística ordenada, el mito manifiesta tener, en realidad, un comportamiento metastable, a la manera de fenómenos físicos dinámicos siempre en desequilibrio. En suma, el mito aparece, en más de un sentido, como un compuesto de orden y desorden, a la vez sobre un plano sincrónico y sobre un plano diacrónico: en primer lugar, en el contexto de las civilizaciones orales, en general no parece existir una forma originaria única, una versión prototípica —que luego sería fielmente conservada y repetida— un modelo primitivo que constituiría la verdad de referencia de un relato. Por el contrario, todo demuestra que un mito es desmultiplicado, desde el inicio, de acuerdo con variantes que, a la vez que implican un esquema común, permiten desviaciones, innovaciones. Esta constatación se verifica, incluso, en el pasaje de tradiciones orales a versiones poéticas escritas. Al estudiar, por ejemplo, los mitos griegos de Ifigenia, Jacques Boulogne solo observa una incesante variación de nombres propios, genealogías y situaciones críticas. “Aquello que denominamos mito de Ifigenia surge de una simplificación abusiva, que privilegia, sin ninguna necesidad mitológica, el fruto de un doble trabajo: el de la vida social, que asegura la circulación de una versión antes que de otra, y el de los pintores, escultores, poetas y, de un modo más amplio, escritores, que evocan o reúnen, ponen en escena o por escrito, a las figuras del repertorio mitológico, de una manera o de otra,

identificado y estudiado como mito; pero cuando es objetivado como mito, como categoría particular del lenguaje y del pensamiento, se encuentra rebajado al rango de una producción identitaria y cosificada del espíritu.

¿Esto equivale a decir, no obstante, que toda desmitificación es sinónimo de empobrecimiento o de mutilación del mito? ¿No hay en la propia conducta mitogénica un distanciamiento interno, que no llevaría necesariamente a un debilitamiento del sentido, sino que, paradójicamente, aseguraría su amplificación, su revitalización? Pero, dentro de esta perspectiva, ¿no es necesario ir hasta identificar en este proceso uno de los resortes esenciales de la perennidad del mito? El mito, lejos de estar fijado, participaría de una incesante modificación de su forma y de sus contenidos, que pasa, en consecuencia, por fases de desmitificación, fuentes de remitización cíclica.

En consecuencia, es importante preguntarse si la condición —epistemológica— del conocimiento del mito no se revelaría, por contraste, como uno de los momentos constitutivos de su ser mismo. Dicho de otra manera, la distancia de sí no sería solo la distancia necesaria para que el mito se convirtiera en objeto de saber, sino el desplazamiento a partir del cual el mito perduraría en el tiempo, permanecería viviente, es decir, fecundo, creativo, imaginativo. En suma, la poética mítica, es decir, su capacidad generativa indefinida, que lo vuelve inseparable de la creación colectiva, de la cultura viviente, de la religión dinámica, ¿no residiría en su capacidad para diferir de sí, para introducir la diferencia? Por lo tanto, lejos de ser reductible a un texto cerrado, inmutable, repetitivo, dogmático, el mito, ¿no debería ser aprehendido como un texto indefinido, como una “obra abierta”¹ una historia sin fin? En este sentido, sería “mito-fórico” [*mytho-phorique*] por naturaleza, es decir que uno puede preguntarse, incluso, si el discurso de las ciencias humanas sobre el mito —tanto la mito-grafía [*mytho-graphie*] como la mito-logía [*mytho-logie*]— no contribuye, a su vez, por medio de un efecto imprevisto, a hacer que el mito sea fecundo e, incluso, a producir nuevos mitos.

I. El mito, una palabra abierta

En su definición más amplia, el mito se presenta —en una sociedad tradicional— como una historia que expresa acciones y personajes cuya rememoración— más o menos ritualizada— tiene valor ejemplar, puesto que el relato es portador de verdad y de valor para quienes son sus mediadores. En consecuencia, un mito es un relato —no necesariamente religioso en su contenido— dotado de una estructura y de una función, de una sustancia simbólica y de un valor pragmático: por un lado, se presenta como una puesta en escena, como un argumento particular (mito de...) que ubica acontecimientos determinados²; por otro, está

destinado, ante todo, a ser narrado, contado a otros, y repetido, también, por otros locutores. En suma, el mito es, a la vez, un mensaje y un medio; un *corpus* de historias para descifrar y una práctica social narrativa. En este contexto, la comprensión actual del mito gana, seguramente, a partir de su forma viviente, de su uso real, en el contexto de una civilización oral. Pues la transcripción literaria del mito —que, generalmente, sirve de referencia privilegiada para el estudio del sentido mítico— corre el riesgo de hacer olvidar la dinámica primera de su circulación y de los intercambios en los que participa.

II. Oralidad e inventiva

En efecto, el estudio de los mitos por parte de las ciencias humanas a menudo tuvo la tendencia a sobredeterminar las preguntas del sentido de los relatos, de su origen y génesis. Ahora bien, la esencia misma del hecho mítico reside, tal vez, en una práctica narrativa y, por lo tanto, en las propias actividades de su expresión y transmisión. Un relato mítico, por más rico, complejo y fundador de sentido que sea— y que actualmente no sea ni compartido ni transmitido— no podrá ser considerado como un verdadero mito, como un mito viviente. Dicho de otra manera, una historia es mítica, menos, en principio, por su contenido semiótico o simbólico que la define y singulariza, que por su repetición y, en consecuencia, su recepción por parte de agentes. El campo del mito es, fundamentalmente, en consecuencia, de orden pragmático y hermenéutico, es decir, está constituido por los actos mentales y sociales de su relato, escucha y asimilación. La verdad primera del mito reside en su oralidad y en el conjunto de las prácticas corporales que acompañan a la palabra que transmite esa verdad. Como lo testimonia, entre otros, el etnógrafo Jacques Dournes, los mitos indochinos de los jorai no podrían ser comprendidos, sino a partir de su transmisión física encarnada: “El modo oral (global) es el modo natural más completamente humano de impresión y expresión; en tanto vocal, ocupa el tiempo, llega al oído, connota una presencia del emisor al receptor del mensaje; en tanto gestual, ocupa el espacio tridimensional, llega a la vista [...]. El estilo de la producción mítica es, fundamentalmente, oral”³.

Desde este punto de vista, un mito es, ante todo, una historia anónima que circula, proveniente de una tradición inmemorial, y que se dirige a cualquier destinatario, presente o futuro, que pueda escucharlo; su credibilidad no depende, entonces, de su autor o de la identidad de su primer enunciador, generalmente desconocidos, y su recepción no proviene de su adaptación a uno u otro destinatario particular. Lo esencial es que una historia circule, que siempre sea reconocida como digna de ser contada porque “todavía habla”, sigue



Mitoforias: formas y transformación del mito

Las investigaciones desarrolladas por las ciencias humanas sobre el mito permitieron reevaluarlo a partir de ciertos logros teóricos, que rompen con la desvalorización masiva de la que fue objeto, durante mucho tiempo, bajo la presión del racionalismo positivista. Por una parte, se le reconoció una identidad y legitimidad irrefutables como modo simbólico de aprehensión de la experiencia humana; por otra, ya no se lo reserva solo para el modo de pensamiento arcaico, para la civilización tradicional, sino que su polimorfismo le permite estructurar y orientar representaciones y acciones, incluso en las sociedades con representaciones y normas racionales. No obstante, sigue habiendo, en muchos abordajes académicos, una persistencia de las evidencias falsas, de los clichés, que merecen ser objeto de exámenes críticos. Con frecuencia, el mito continúa asimilado a construcciones y a conductas narrativas (fijas, a un campo cerrado de significaciones), por oposición a las producciones racionales del pensamiento que estarían caracterizadas, de manera opuesta, por una movilidad, una posibilidad de adaptación a datos nuevos y, por lo tanto, a una capacidad para hacer progresar los contenidos para Pensar.

Este prejuicio encuentra su origen, tal vez —y un refuerzo teórico no despreciable— en la propia metodología de los estudios mitográficos, que se ven restringidos a objetivar los mitos y, por lo tanto, en un sentido, a inmovilizarlos en estructuras semióticas y simbólicas estáticas o en funciones, sobre todo religiosas, inmutables.

Este discurso sobre el mito ¿no tiende a favorecer, en consecuencia, una mistificación sobre el mito mismo? Pues, al elevar el mito al rango de categoría operatoria homogénea, la antropología cultural y religiosa corre el riesgo de perder, al mismo tiempo, su sustancia, su vida íntima.

En suma, como en muchos recorridos científicos, la conceptualización del mito puede acarrear su desvitalización, la pérdida de su vivencia, lo cual equivale, en un sentido, a una desmitificación inesperada. En consecuencia, se llegaría a la siguiente paradoja: mientras el mito es auténticamente vivido, adoptado como objeto de creencia por parte de un grupo en una sociedad tradicional, no podría ser verdaderamente

OTROS ENSAYOS



Pues, como el proceso religioso, el fenómeno televisivo asegura una doble unión: de los hombres con el dios y de los hombres entre sí. El tiempo de contacto con la imagen constituye, en efecto, un tiempo intenso, que aparta del peso de las obligaciones de la vida cotidiana y se convierte en fuente de excitación y de interiorización de emociones –de alegría o de tristeza– intensas. El psiquismo del telespectador es reducido a una vivencia participativa, por medio de la cual la imagen activa la imaginación, en la medida en que sustituye lo real con un irreal. Fuente de proyección y de identificación, la imagen ofrece al Yo una sociabilidad por procuración que lo hace contemporáneo de los múltiples seres que animan la pantalla. Esta unión empática con el mundo de la representación, a través de imágenes, se prolonga por una sociabilidad real modificada. La experiencia visual, compartida a menudo por otros en el mismo lugar, conduce, entonces, a una especie de experiencia común que se encuentra relevada por el comentario social de los diarios especializados y por los relatos inducidos que alimentan los intercambios del tiempo de trabajo. La televisión, al imponerse como una referencia común de una sociedad, a pesar de la multiplicidad de los programas, se convierte, así, en una vulgata cuyos héroes y hechos destacados llegan a ser una especie de fondo común del imaginario colectivo.

NOTAS

- ¹ Ver los trabajos de M. Augé, J. Duvignaud, Ed. Morin, y ejemplos de recorridos temáticos en lo imaginario en R. Christinger, *Le voyage dans l'imaginaire*, Stock-Plus, 1981; J. Servier, *L'homme et l'invisible*, Imago, "PBB", 1980.
- ² L. Boia, *op. cit.*, p. 30.
- ³ Ver J.-J. Wunenburger, L. Bureau, J. Ferrari (bajo la dir. de), *La rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*, L'Harmattan, 1993.
- ⁴ Ver los estudios sobre Virgilio de J. Thomas; sobre Stendhal y J. de Maistre de G. Durand; sobre J. Verne de S. Vierne y Ch. Chelebourg, etc.
- ⁵ Ver nuestro *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Ed. Universitaires, 1979.
- ⁶ Clasificación extraída de F. Laplantine, *Les trois voix de l'imaginaire*, Ed. Universitaires, 1974.
- ⁷ Ver F. Tristan, *Le monde à l'envers*, Hachette-Massin, 1980.
- ⁸ N. Cohn, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, Juillard, 1962.
- ⁹ J.-P. Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haya, Mouton, 1982; E. Mühlman, *Messianismes révolutionnaires du Tiers Monde*, Gallimard, 1968.
- ¹⁰ Ver H. de Lubac, *La postérité spirituelle de J. de Flore*, Lethielleux-Sycomore, 1979.
- ¹¹ N. Cohn, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, Payot, 1983, p. 294.
- ¹² M. Éliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, "Idées", 1949-1978.
- ¹³ C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, 1979.
- ¹⁴ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Plon, 1967-1971.

- ¹⁵ Estos análisis han de ser comparados con los de Gilbert Durand en *Introduction à la mythologie*, primera edición, Albin Michel, 1996.
- ¹⁶ Ver, por ejemplo, E. M. Cioran, *Histoire et utopie*, Gallimard, 1960.
- ¹⁷ Ver L. Boia, *La mythologie du communisme*, Paradigme, 1993.
- ¹⁸ Ver E. Marienstrass, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Ed. Complexe, 1992, y nuestro desarrollo en *Imaginaires du politique*, Ellipses, 2001.
- ¹⁹ Ver G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, 1978.
- ²⁰ Ver los trabajos de P. Gallais y Ph. Walter.
- ²¹ C. G. Dubois, *Le baroque, profondeur de l'apparence*, Larousse, 1973.
- ²² Ver nuestro desarrollo en *La vie des images*, p. 229 y ss.
- ²³ J. Rousset, *La littérature à l'âge baroque en France*, Corti, 1965.
- ²⁴ G. Dubois, *op. cit.*, p. 134.
- ²⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 338.
- ²⁶ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 343.
- ²⁷ J.-C. Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Flammarion, 1980, p. 7.
- ²⁸ H. Ch. Puech, *En quête de la gnose*, I, Gallimard, 1978, p. 252.
- ²⁹ Un desarrollo completo de esta temática se encuentra en nuestro libro *L'homme à l'âge de la télévision*, PUF, 2001.

comunidad con una misma experiencia y, sobre todo, participación visual en una imaginaria que irrumpe de un afuera, hunden sus raíces psíquicas mucho más allá de una pulsión psíquica de diversión o de un deseo de información. En muchos aspectos, se puede ver en este fenómeno un resurgimiento de conductas humanas extremadamente arcaicas que tienen relación con el imaginario de lo sagrado.

En efecto, la televisión se parece tanto más a una manifestación de lo sagrado cuanto que la imagen está presa en un marco que recuerda el espacio cerrado en el que las religiones sitúan la aparición de fuerzas invisibles. La pantalla encastrada en la casa se emparenta con una especie de altar en el que la imagen de la divinidad desciende a la densidad de lo profano y de lo cotidiano. La antena de recepción —que hace mucho tiempo fue asociada al médium y dejó su marca en los paisajes— puede recordar la función mítica de un *axis mundi*, de un pilar intermedio que une cielo y tierra para captar poderes y energías sobrenaturales. La energía transportadora de la imagen es, por lo demás, del mismo orden que los fluidos cósmicos que utilizan los poderes invisibles para circular en el mundo. El acto de prender el televisor es como un rito de encendido de la luz sagrada por medio de la cual el fiel invoca a su dios. El ojo y la oreja se ponen, entonces, en posición de pasividad, de receptividad, incluso de recogimiento, como delante de un surgimiento de lo sagrado. Por lo demás, la invención técnica de la televisión tiene el mérito de “animar” la imagen, de convertirla en una imagen viviente, que restituye a la imagen de los poderes invisibles una fuerza de presencia, sin punto de comparación con la fotografía fija o incluso con la estatua o la efigie del dios. La imagen electrificada incluso hace pasar la vida sobrenatural, de la subjetividad de la creencia, a la objetividad de la mostración. Ya no se tiene necesidad de creer en la presencia de lo que está del otro lado de la representación, dado que la representación misma se vuelve simulacro de presencia. Esta objetivación de la consistencia viviente de la imagen explica, tal vez, por lo demás, la pasividad crónica del fiel-telespectador. Lo sagrado de la aparición ya no necesita un cambio interior que vuelva receptiva la imaginación del creyente, dado que la pantalla se anima por sí misma, sin esfuerzo. Por esta razón, la imagen televisiva provoca, en este sentido, una especie de fascinación en aquel que asiste al desarrollo de las apariciones, al punto que se vuelve inerte, insensible al contenido mismo de las imágenes, que se parecen todas de igual manera que las diferentes apariciones del mismo poder sagrado. Entonces, uno se mantiene delante del aparato de la misma manera en que se mantiene delante del rostro del poder, es decir, fascinado. Pero esta imagen viviente de un mundo que está detrás, invisible de manera directa, no es verdaderamente un medio. Mientras que la función de la imagen religiosa es poner en contacto con el dios ausente, la imagen televisiva se considera una automanifestación última. Al liberarse de cualquier

función de signo, la imagen opera, entonces, como una forma pura cuyo poder viene de su mostración y de su movimiento interno, de su perpetuación en la pantalla.

Es por esto que el fenómeno del ritual —más que espectáculo— televisivo se presenta como una verdadera metamorfosis del fenómeno religioso, en una especie de experiencia mágica, que permite adquirir, a través del aparato con imágenes, un poder casi sobrenatural sobre el orden de las cosas. En efecto, la imaginaria audiovisual actúa, también, como un desmultiplicador fantástico de nuestro poder escópico, como un transfigurador de nuestra finitud ontológica. Este es el origen de la fascinación por la televisión en directo. Por medio de la técnica de una grabación de imagen y de una difusión de imágenes, nuestro ojo y nuestras emociones se enfrentan directamente con hechos políticos, bélicos, deportivos. Sin acción, sin esfuerzo, hemos aquí contemporáneos, testigos de lo que ocurre lejos de nosotros. Al conferirnos un don de ubicuidad, la imagen nos permite, tanto ver sin riesgos, seguir un combate estando seguros, como ver, incluso, mejor que si estuviéramos allí. La imagen televisiva se convierte, así, en un ojo artificial que atraviesa los obstáculos del tiempo, del espacio y también de los miedos, las penas y los dolores propios de la vida real, inevitables si estamos en el “corazón” de los acontecimientos. Así, vivimos una especie de ampliación cósmica, accedemos a una especie de visión panorámica, sinóptica, integral, que en el fondo no era más que el privilegio imaginario de los dioses que ven todo. El telespectador que, en el tiempo que dura un noticiero, es llevado a través de los continentes, confrontado con los dramas y alegrías de la humanidad, alcanza, de esta manera, una especie de plenitud, acompañada de una impresión de saber absoluto progresivo. Por medio de la recolección de imágenes en el mundo, por su desfile sucesivo y a veces cíclico sobre la pantalla, nos convertimos, de manera fantasmática, en dueños del mundo. La imagen sagrada se convierte, desde ese momento, en una especie de instrumento fantasmático de liberación de nuestra prisión del cuerpo, proyectándonos a una esfera de representación con la que accedemos a una visión total. El fenómeno televisivo, cercano a las experiencias basadas en alucinógenos, se emparenta con un viaje chamánico, más allá de las fronteras de la vida finita, y nos hace entrar en mundos imaginarios. El imaginario religioso de la televisión permite, así, a sus adeptos, inyectar en su existencia mundos prohibidos, cuyo espectáculo no puede sino aumentar el poder del yo. El espacio televisivo se transforma en cabaña iniciática en la que, protegida del mundo, el alma atraviesa todos sus límites encarnados y se eleva al plano de los seres divinos. Así, la televisión es uno de los más fascinantes mediadores de imaginario, en el sentido en que organiza la vivencia de los hombres alrededor de manifestaciones de seres invisibles trascendentales, al precio de ritos regulados, insertos en ciclos vitales, localizados en espacios protegidos y valorizados.

taladrada por las necesidades, en realidad perdida, extraviada, el alma toma conciencia de haberse convertido en "otra", extraña a sí misma. Acorralada, atada por todas partes, el alma no puede, entonces, refugiarse más que en la última respuesta que es la huida, una desligadura de todos sus vínculos impuestos con el mundo, con el fin de restaurar su pureza y su inocencia. Purificación y salvación van a consistir, entonces, en un éxodo, en un viaje hacia el otro mundo, en el que se encuentra la fuente de luz. En el paroxismo del sufrimiento y de la morbosidad correspondiente entonces, una conversión, punto de partida de un trayecto que lleva al alma a evadirse en el lejano allá. Como lo destaca H. Ch. Puech, se tratará de "rendirse" o "volverse extranjero respecto del mundo", de "separarse", de "ampararse" de él; por último, de "salir" del cosmos, salida que prácticamente es sinónimo de "óbito", de "muerte"²⁸.

La permanencia de un imaginario de estas características puede ser testimoniada por sus resurgimientos en el imaginario del pesimismo contemporáneo (M. Heidegger, J.-P. Sartre, etc.). H. Ch. Puech, al igual que H. Jonas, no dejaron de observar la analogía entre la estructura gnóstica de aprehensión del mundo y la vivencia de la angustia y de la náusea en el existencialismo sartreano. En efecto, en Sartre, la conciencia se despierta sobre el fondo de una ambiente hostil, agresivo y no consigue entrar en relación con el prójimo, más que a la manera de una objetivación alienante. Como en el gnosticismo, el mundo exterior es experimentado por los personajes sartreanos como una masa viscosa y opaca que invade el ser, lo fagocita, incluso lo devora. Sentado sobre el banco del Luxemburgo, Roquentin descubre la existencia de las cosas como una invasión obscena e insostenible. Así, el Yo toma conciencia de que es expulsado de su lugar de residencia, como "indeseable", continuamente deslocalizado por esta primera forma de alteridad que son las cosas mismas. Cuando surge otro, esta negatividad del No-Yo se amplifica hasta la dimensión de un conflicto en el que cada uno aliena la libertad y la trascendencia del otro. Para Sartre, la experiencia de la intersubjetividad se confunde, en efecto, con la de una mirada curiosa y fulminante, que objetiva y deja estupefacto a su prójimo. El otro, por su mirada, me recluye en el espacio cerrado de un enfrentamiento, me llena de vergüenza arrancándome de mi libertad solipsista. El otro encarna, así, un poder diabólico que me encierra en las tinieblas del mundo, que me arrastra en una infernalización dolorosa. La catástrofe de la intersubjetividad se convierte en fuente de un sentimiento de artificialidad absurda, de "derelicción". H. Ch. Puech, apoyándose más en Heidegger que en Sartre, señala en qué medida la *Geworfenheit* moderna del *Da-sein* constituye el eco de esas experiencias de la abyección, incluso de la "deyección" del yo cautivo gnóstico. Pero para los gnósticos modernos, a diferencia de una esperanza de salvación, el enfrentamiento de las conciencias no conduce a ninguna huida. Por la lucha, cada conciencia permanece encerrada en su propia

ciudadela sitiada y el combate es condenado a una forma circular sin fin. Antes de que Sartre cediera a la tentación de una redención por la acción política, su existencialismo se confunde, en verdad, con una sinopsis vertiginosa, aunque laicizada, de la caída. Pero, a diferencia de las concepciones gnósticas, no da ninguna esperanza de desalienación, de huida fuera del mundo, hacia una luz salvadora.

V. Imaginarios de una técnica social: la televisión

La mayoría de las técnicas, por los poderes que amplifican y halagan en el hombre, se benefician con una sólida valorización imaginaria, que capta, a veces, mitos arcaicos (la aviación reactiva los mitos del vuelo mágico, etc.). Las técnicas modernas de la imagen, como la televisión, no iban a escapar a esta mitificación; más bien, todo lo contrario. No obstante, la televisión se convirtió en un fenómeno social tan familiar y banal que es difícil tomar conciencia de la carga de imaginario que induce, por medio de una técnica (un aparato de recepción), conductas de visión y una impresionante reserva de productos audiovisuales²⁹. En los cuatro puntos del planeta, el fenómeno televisivo se reconoce, en primer lugar, por el espectáculo de una ventanita iluminada, agitada por un movimiento de imágenes, generalmente en colores, sobre la que se fijan, con una atención evidente, miradas de seres sentados e inmóviles. El televisor aparece como un mueble estándar, que fue objeto de pocas variaciones e innovaciones técnico-estéticas, conectado a la energía eléctrica, que constituye uno de los objetos más valorizados en la mayoría de los lugares de vivienda. Constituye, en el corazón del espacio doméstico, a la vez un espacio de intimidad y reposo, sinónimo de ruptura con el trabajo, y un espacio abierto hacia el afuera, un vínculo con el mundo, fuente de una presencia y una palabra otras, que rompen con este mismo medio familiar, conocido, que se convierte en un cuarto cerrado a lo social. En términos mitológicos, los de la Grecia antigua, por ejemplo, la televisión es una encarnación combinada de Hestia, diosa del hogar, y Hermes, divinidad de los contactos, la circulación y los intercambios.

Primer agente de la globalización de las costumbres, la televisión suscita, en efecto, un conjunto casi ritual de comportamientos uniformes, cualesquiera sean los ambientes y los mensajes visuales: disposición del mobiliario, para favorecer una experiencia de percepción de un espectáculo; reunión de espectadores orientados hacia la fuente luminosa; horarios obligatorios para un espectáculo programado generalmente, a una hora fija (noticiero, serie, competencia deportiva); silencios o intercambios verbales, dictados por la imagen-sonido del receptor, etc. Tanto el placer primitivo como los beneficios secundarios vinculados con esta situación en la que se entremezclan: ritual de cuerpos fijos, vínculo social de

negra y la muerte"²⁶. Este motivo mitológico de la metamorfosis no permite solamente reforzar la unidad rítmica del gran Todo, sino que se deja dramatizar con facilidad, inscribir en la trama de un recorrido iniciático, en un relato anagógico, que vuelve a conducir las múltiples divisiones de la forma hacia un hogar de plenitud vital. En todos los casos, los elementos simbólicos están allí sometidos a movimientos de enroscamiento que les permiten recorrer los estados opuestos de un mismo género, hacer alternar los polos extremos de la vida. La metamorfosis "sintoniza" la identidad y la alteridad: permanencia del ser y cambio del aparecer definen el principio de animación de ciclos, en el que el comienzo y el fin coinciden.

Toda esta lógica diseminatoria, arrastrada en la espiral del tiempo, se encuentra condensada en el imaginario barroco del automatismo. Bajo las máquinas y autómatas de la época, se puede descubrir, en efecto, la obra de un arquetipo tan inmemorial como la rueda, el autómata, que constituye, en su género, no solo "un hecho técnico total"²⁷, sino también un mundo imaginario autárquico. En efecto, el autómata, real o ficticio, designa un dispositivo circular repetitivo que simula, en su materialidad mecánica, el poder de animación de la vida. Los mitos a los que el autómata da nacimiento, desde Pigmalión al Golem, reaparecen a través de las fabulaciones barrocas que engendra y de los artefactos técnicos (jardines de fiestas, escenas de teatro) que están en su base. Como maquinaria, el autómata tipifica el tiempo cíclico mismo, asegurando, más allá de las transformaciones materiales, una reversibilidad de los estados iniciales. A diferencia de la vida irreversible, el automatismo da la ilusión de inmovilizar la vida, de alcanzar el movimiento perpetuo. Pero, por lo demás, el autómata también se presta a representar, por medio de imágenes, los procesos más sofisticados de cambio, de alteración, dado que aparece dotado de una espontaneidad que simula el poder creador de la vida. Los automatismos están asociados, en la época barroca, a la búsqueda de algo maravilloso, que nace precisamente de la sorpresa frente a la desproporción entre un mecanismo simple y movimientos que conciernen, generalmente, solo a los seres vivos. Así, el autómata, bajo todas estas formas, es la imagen intrigante de la unión de los opuestos (natural-artificial, viviente-mecánico) y el símbolo por excelencia de las seducciones de la metamorfosis en un mundo profundamente ambiguo. El imaginario del autómata parece ser, en efecto, una especie de fragmento representativo de una tercera lógica, de la que el barroco toma sus figuras clave. Así, nuevamente situado en la gramática generativa de las imágenes, el barroco histórico aparece como una variación original de un régimen cíclico de lo imaginario.

IV. Imaginarios de una tradición espiritual: el gnosticismo dualista

Algunos imaginarios se confunden estrechamente con una tradición intelectual o espiritual que, por lo general, atraviesa el tiempo con pocas modificaciones. Estas redes de pensamientos y de prácticas (alquimia, gnosis, utopismos, astrología, ocultismo) son reemplazados por transmisores poco creativos, dado que deben su adhesión al corpus, precisamente a la atracción por un tipo de imaginario constitutivo. El origen de estos corpus es, a menudo, borroso y se confunde con fundaciones míticas. La alquimia o la francmasonería configuraron imaginarios estables, con frecuencia muy codificados, con vocabulario técnico, ampliamente marcado por mitos.

Uno puede consagrarse más particularmente al imaginario gnóstico (el mismo dividido en gnosis monistas optimistas y gnosis dualistas pesimistas), propio de ciertas comunidades heréticas, paralelas al primer desarrollo del cristianismo y cuyas estructuras matriciales atraviesan la historia hasta el existencialismo contemporáneo. Ante todo, está marcado por un imaginario de la exclusión y del encierro, característico del estar en el mundo, que conduce a una búsqueda de la fuga fuera del mundo, a través del síntoma de una angustia existencial y un simbolismo esquizomórfico, cuyas intensificaciones pueden hacer caer a un sujeto incluso en una esquizofrenia. Esta vivencia de una prisión o de una ciudadela sitiada constituye una estructura característica de todo el imaginario del cuerpo del gnosticismo.

En efecto, para el gnóstico el mundo es asimilado a una creación fallida y mancillada, obra de un dios inferior, dado que el Dios perfecto, retirado en su trascendencia, es declarado inocente de cualquier creación. Entonces, el cosmos cristaliza sobre sí mismo todas las expresiones de la negatividad. El universo visible ya no es concebido como un espacio armónico que despliega sus correspondencias con lo invisible divino (tema típico del neoplatonismo), sino que se emparenta con un espacio estrecho y oscuro de reclusión, con una prisión rodeada y fortificada. A su vez, el cuerpo se encuentra arrastrado en esta desvalorización de la materia cósmica, para aparecer contaminado y desfigurado por miasmas. Según una terminología significativa, el cuerpo está asociado con una rumba, una cadena, un bandolero, lo cual hace que la encarnación se vuelva, así, insoportable y angustiante. Entonces, para el gnóstico, la coexistencia del alma con la carne es vivida de un modo violento. Así, la materia y el cuerpo ya no son solamente sustancias diferentes y sin relación de naturaleza con el alma, sino que entran en rebelión violenta y desnaturalizan el alma.

De este modo, el gnóstico se siente en peligro en el mundo, atrapado en la corporeidad, tal como uno puede estar atrapado en los hielos; en resumen, auténticamente "alienado". Dominada por el cuerpo,

de una luz ascensional que funda un acuerdo universal entre todas las cosas²¹. Por esta razón, entre todos los planos de la realidad cósmica circula una influencia que asegura una unidad a todas las partes que pueden, así, ser mantenidas dentro de una totalidad armónica. El simbolismo del número de oro, la magia de las fuerzas de atracción, la eficacia de la oposición y del equilibrio de los opuestos permiten, así, dotar al universo natural y humano de una vitalidad general. La evolución de este imaginario va a conducir al estilo manierista que cultiva los artificios, acentúa las formas antinómicas hasta la ilusión (*trompe l'œil*, anamorfosis, laberinto, etc.), antes de que el imaginario barroco integre una parte de voluntarismo en ese teatro del mundo en el que la luz disputa el poder a las tinieblas. A continuación de C. G. Dubois, G. Durand delimitó bien el imaginario barroco, como forma típica de un régimen sintético, que integra lo diurno y lo nocturno en una misma composición narrativa o iconográfica²². En efecto, emerge bajo el término genérico de "barroco" un sistema homogéneo de imágenes, bien identificable por un imaginario, que valoriza formas móviles, simulacros y situaciones que dan forma y orientan literatura, arquitectura, música, ballet, fiestas públicas, etc. Las formas y fuerzas inherentes a su estética pueden, incluso, ser asociadas con emblemas que se convierten, cada uno de ellos, en estereotipos: óvalo, elipse, espiral, *trompe l'œil*, nube, pompa, espejo, el pavo real, etc. Desde este punto de vista, la imaginación barroca se caracteriza por su tendencia a temporalizar las redes simbólicas opuestas, en una duración cíclica. Se llega así a un imaginario "diseminatorio", multidimensional y rítmico, dado que hace alternar, en una tensión antagónica, fase dramática del conflicto y fase intimista de reconciliación armónica.

En primer lugar, todas las exégesis estéticas coinciden en ver, en el barroco, un deseo de totalización del mundo, de despliegue —voluptuoso o angustiado— de una pluralidad de formas, que coexisten de manera inestable, pero cíclica. El espacio barroco ya no está ordenado alrededor de un único centro o de acuerdo con una separación netamente contrastada, sino que aparece más bien como una pululación de innumerables centros. El emblema geométrico del centro es reemplazado por toda suerte de figuras de desmultiplicación, de apertura (elipse, parábola, óvalo, etc.). J. Rousset encuentra estas características en las artes plásticas y literarias: la estética teatral, por ejemplo, durante los años 1630-1640, cultiva el arte de lo compuesto, de la profusión de los detalles, de la magnificación de los acontecimientos²³. Paralelamente, la poética capta menos a la humanidad en una esencia unificada, que en el espectro resplandeciente e inestable de sus múltiples manifestaciones. Entonces, todo parece indicar que el imaginario barroco se instala en una aprehensión sintónica del mundo, que permite retener la unidad orquestal, diversa pero armónica, de todas las cosas.

Por lo demás, el barroco obedece a una sintaxis diseminatoria de lo

imaginario, en la medida en que esta totalización armónica se opera, no por articulación o reconciliación de los contrarios, sino por el juego de su coacción. La composición de un "mundo" ya no necesita la supresión de las oposiciones, por extinción o exasperación de tensiones, sino su composición contradictoria. Desde Montaigne, como lo recuerda C. G. Dubois, el abordaje "del ser se manifiesta por una confrontación con su antónimo. Uno no puede ser pensado sin el otro, y ambos, bien separados, terminan por confundirse. El ser aparece como un signo relativo que forma parte de una pareja ser/no ser, cuyos términos son inseparables y están pensados, relativamente, el uno respecto del otro"²⁴. Por esta razón, el barroco corresponde a la estructura primera del régimen diseminatorio, la de la "armonización de los contrarios", en una "música" perpetuamente contrastada.

Nada expresaría mejor esta temática que el juego paradójico de la vida y de la muerte. Para el hombre barroco, la vida es, al mismo tiempo, vida y muerte, de la misma manera que la muerte está inserta en las fluctuaciones de la vida. Así, la exaltación de la vida cósmica o social es inseparable de la omnipresencia de cadáveres martirizados o de asesinatos crueles. Como en la sintaxis diseminatoria, se asiste, entonces, a la puesta en relación de lo que parece excluirse, a una especie de dialectización de lo positivo y lo negativo, ritmada "por la sucesión de los contrarios, por la alternancia de las modalidades antitéticas: vida y muerte, forma y latencia, ser y no ser, herida y consuelo"²⁵.

Particularmente significativa de esta solidaridad paradójica de los opuestos sería, también, la temática de la inversión del mundo. La aparente identidad de nuestro mundo no puede, en efecto, revelar su naturaleza oculta, más que si es confrontada con su antimundo, con su inversión especular. En este caso, el imaginario barroco apunta, sin duda, a sostener un relativismo antropológico pero, más profundamente, busca la verdad del mundo, ya no en el cuadro unilateral que nos es inmediatamente dado en nuestra experiencia, sino en el choque imaginario de los mundos al derecho y al revés. En consecuencia, la imagen verdadera de las cosas se revela ambigua, tejida indisolublemente de orden y desorden, de realidad e impostura, de razón y sinrazón. El régimen diseminatorio de la imaginación permite evaluar el mundo, entonces, a partir de un punto de vista que incluye los opuestos y excluye, de modo recíproco, la identidad unívoca.

Por último, el conjunto de las dinámicas del imaginario barroco puede ser asimilado a la fluidez y a la circularidad de los elementos, que constituyen el motor del régimen nocturno en general. El barroco participa, por esta razón, de un imaginario lunar de las transformaciones y de las metamorfosis, que G. Durand relaciona con el arquetipo astrobiológico, "esta gran intuición mítica en la que la conservación de la energía vital o la plena apariencia astral compensa la degradación pasajera que representan las latencias estacionarias, la luna

2) *Un mito matriarcal*: el exilio fuera de Europa, en la miseria y el sufrimiento, fue acompañado de un mito de emancipación respecto de una servidumbre impuesta por la antigua estructura autoritaria europea. El nacimiento de una nueva historia en un nuevo espacio debe pagarse, entonces, con el precio de la ejecución de la antigua historia. En consecuencia, uno puede preguntarse si la creación de los Estados Unidos, llevada a cabo por grupos desarraigados no corresponde, en el imaginario colectivo, a un asesinato originario del Padre. Entonces, los hijos, todos hermanos, sellan conjuntamente el contrato de un nuevo orden, desligado de estructura patriarcal, autoritaria. La fraternidad norteamericana se determina, en consecuencia, exclusivamente en relación con la madre, que asume, hasta la caricatura, la autoridad sobre los hombres. Por esta razón, la sociedad norteamericana transforma la imagen paterna en figura ausente, impotente, cómplice de los hijos que la tratan como *alter ego*; ¿no es significativo, por lo demás, que el imaginario norteamericano no integre un verdadero héroe guerrero en la medida en que el soldado mismo asume, menos un valor simbólico, que una función civil? En consecuencia, se ve que la imagen materna es sobrevalorada como figura nutricia, símbolo de seguridad y de abundancia, verdadera inspiradora de la sociedad de consumo pues la mujer maternal, la "Mamá" (opuesta a la "mujer fatal", fuente de degradación y ruina) encarna la vía redentora de la paz y del amor. Este imaginario mantiene a los individuos en una cultura de juventud en la etapa infantil, preedípica, protegidos de los enfrentamientos con la autoridad y fijados en una oralidad primaria (de allí los modos alimentarios de consumo). Por lo demás, es significativo que el imaginario norteamericano adulto haya privilegiado un universo inmaduro (el de los cómics, de Mickey), haya proyectado sus afectos al mundo maravilloso de las bestias (Disneylandia), haya privilegiado las historietas con una lengua regresiva de "globos", onomatopeyas, monosílabos, etc. En el mundo de Mickey, dominado por la aspiración a la propiedad y a la seguridad, los personajes (Donald, Torán, Daisie), que no superan los quince años, no conocen ninguna evolución y están privados de cualquier profundidad iniciática.

3) *Un mito de la comunidad fusional*: esta sociedad de hermanos y hermanas, inspirados por el Dios único, sin ninguna mediación carismática ni estatal, basó entonces todas sus relaciones sociales en la igualdad y la transparencia pública. La igualdad no es el producto de una institución civil, como en la tradición política francesa, sino la expresión de una naturaleza, en proximidad directa con Dios. La igualdad mítica funciona así como un don providencial, que incluso no es necesario instituir, concretar. Las prescripciones igualitarias nunca fueron, por lo demás, incompatibles en los hechos con las más grandes desigualdades, como testimonian los portavoces históricos de la comunidad que no veían contradicción en ser, simultáneamente, igualitaristas y segregacionistas, e incluso esclavistas.

4) *Un culto mítico del dinero*: herederos del Paraíso, los norteamericanos se creen destinados a hacer fructificar las riquezas naturales, cuyo medio simbólico, en el plano de la cultura, va a ser el dinero (el dólar). Verdadero "*pharmakon*" ambivalente (veneno y remedio), el dinero encarna simultáneamente el vicio, las infamias, pero también la virtud y el trabajo. En consecuencia, cualquier realidad se encuentra ligada a este referente simbólico, tiene que poder ser convertida en moneda y gana efectivamente valor, en proporción con el crecimiento de su precio. De esto se deriva que todo debe ser evaluado en relación con la cantidad. De allí que la vocación santa de cada uno es tener una vida exitosa (*self made man*) y enriquecerse (*to make money*). Si el dinero puede, ciertamente, exponer al mal, puede, por el contrario, hacer mejor a su poseedor, si está bien ganado por medio de la inteligencia de los negocios. El "*businessman*" actúa siempre por el reino de Dios y Jesús no está lejos de ser comparado con un lúcido hombre de negocios. La riqueza ganada se convierte, así, en una piedra filosofal que nos acerca a la perfección divina, lo cual sin duda inspira a los múltiples evangelistas mediáticos que administran a sus fieles como si fuese una empresa religiosa.

Estos cuatro mitemas constituyen, entonces, el núcleo duro del imaginario norteamericano, que cruza, de manera inédita, religiosidad mesiánica, política puritana y un materialismo hedonista.

III. Imaginarios de una época: el Renacimiento y el Barroco

Los recortes de la historia, en períodos dotados de una cierta unidad, son objeto de controversia entre especialistas, tanto más cuanto que las fechas de comienzo y de fin son bastante discutibles. Es verdad que una época pone de relieve un cierto número de invariantes (categorías, visiones del mundo, estilos) que conciernen, también, a sus imaginarios. La Edad Media aparece, así, dominada por un regreso de un imaginario trifuncional que organiza todas las realidades, de acuerdo con una jerarquía ternaria: polo de soberanía, de defensa y del trabajo¹⁹. Asimismo, la herencia antigua y cristiana se mezcla estrechamente con supervivencias paganas, lo cual obliga a interpretar las obras (ciclos del Grial, por ejemplo) de manera multidimensional, integrando ritos y calendarios autóctonos, sumamente extraños a las referencias visibles para la cultura dominante²⁰.

Se puede poner de relieve una coherencia semejante para el Renacimiento europeo. Este se define como un retorno en el presente de la cultura antigua, pero detrás de esta invocación se ubica una nueva representación del mundo, articulada sobre materiales imaginarios (creencias en la influencia del mundo invisible, relaciones de analogía entre microcosmos y macrocosmos, etc.). C. G. Dubois valorizó el mito

historia, sino como una de las construcciones posibles de un imaginario inconsciente. L. Blaga busca, en particular, dar cuenta del espacio mítico rumano a través de un paradigma musical, que ilustra el complejo senso-cognitivo del alma popular; se encuentra, de esta manera, en el pensamiento de C. Lévi-Strauss, que también había aprovechado el valor heurístico y hermenéutico de lo musical para expresar la lógica del mito¹⁴. En efecto, todo el imaginario rumano estaría concentrado en la música de la "doina", esa balada ancestral que desarrolla una melancolía y una nostalgia profundas de acuerdo con una rítmica de ascenso y descenso. Esta estructura musical "miorítica" (del nombre de Mioritza, una de las más célebres baladas) toma la imagen de esos paisajes del "plai", hechos de ondulaciones hasta el infinito. El término "plai" se refiere a una meseta herbosa o a un pasto de alta montaña característica de una morfología contrastante de colinas y valles, que sugiere claramente el canto de la "doina". Este espacio típico, musical y geográfico a la vez, asegura así una especie de espacialización interior, una figuración espiritual de una vivencia del destino, hecho de esos altibajos de la vida que producen la adhesión al mundo y al orden universal de la muerte y de los renacimientos cósmicos. Así, el alma rumana toma la forma típica del infinito ondulado, cargado de posibilidades rítmicas, que modela un imaginario oriental.

De esta manera, L. Blaga señala, en el imaginario inconsciente del pueblo rumano, las matrices de un estilo cultural propio (en la prolongación de las ideas de un Simmel, Riegl, Wörringer, Spengler, Keyserling, etc.), que se puede encontrar en la totalidad de las obras. Se las puede poner de relieve en las zonas fronterizas de una cultura donde la coexistencia de los estilos permite distinguir mejor a cada uno. Así, en una región como Transilvania, el imaginario germánico se distingue bien del imaginario rumano por sus perspectivas verticales, en las que el horizonte está como desplazado hacia el cielo. A las colinas se oponen los picos, torres y flechas que definen el gótico, que expresa una mística de la libertad. Del mismo modo, en la arquitectura, las casas campesinas rumanas se distinguen de las alemanas. Al orden geométrico germánico se opone el desorden natural de las casas rumanas, más cercanas a los ritmos orgánicos de la naturaleza. De manera general, el estilo oriental rumano, inseparable del Oriente bizantino, se distingue a la vez, del estilo católico románico y del estilo gótico. En el segundo, el espacio de la iglesia está totalmente centrado en el altar, donde oficia el representante de Dios sobre la tierra, en la articulación de la Ciudad de los hombres y de la Ciudad de Dios futura. El tercero encarna el impulso hacia lo alto y participa de una transformación de la vida en trascendencia. Con relación al primero, el estilo bizantino, se encarna en Santa Sofía de Constantinopla, cuyos juegos de arcos y de cúpula la hacen flotar entre tierra y cielo como un mundo en sí.

Así, esta morfología simbólica permite definir verdaderas lógicas

de lo imaginario, por efectos inducidos de los estilos culturales¹⁵. En Rumania espiritual aparece, así, marcada por una tradición atemporal, antimilenarista, profundamente ligada a la integración en una naturaleza orgánica, ritmada por los descensos y ascensos. De esta manera, se puede comprender mejor el tema ampliamente difundido en Francia, incluso por los escritores y teóricos rumanos, del terror de la historia (E. Cioran¹⁶, M. Éliade). El mito rumano, inscripto en los arcanos de su imaginario, es así profundamente ahistórico, ligado a un paisaje melancólico en el que alternan vida y muerte. Rumania no pudo, entonces, sino rechazar el mito progresista marxista y la gran mitología industrial impuesta por la dictadura, y prefirió el refugio del pueblo, apoyado en su magia cósmica y atemporal¹⁷. Esta es la raíz de la cultura principal, que L. Blaga distingue de esta cultura menor, siempre importada del exterior, que reanima la nostalgia de la edad de oro. De esta manera, Rumania no deja de evocar el realismo mágico y fantástico que algunos escritores latinoamericanos reactivaron, bajo los mitos modernos de América del Sur.

(Estados Unidos: asimismo, se intenta señalar algunas formas de la identidad del imaginario sociopolítico norteamericano, tal como puede ser restituido a partir de puntos de vista externos, a menudo explícitamente críticos, en particular europeos. Los grandes temas de un mitoanálisis norteamericano podrían declinarse según cuatro entradas¹⁸:

1) *Un maniqueísmo ontológico y moral*: los Padres fundadores de los ideales norteamericanos legan, a los colonos blancos europeos, en primer lugar, una fe misionaria y mesiánica, cuyo imaginario está prefigurado en la estructura psicoafectiva del calvinismo. Considerándose como los elegidos del nuevo reino de Dios sobre la tierra, del Paraíso recobrado, los primeros norteamericanos se perciben, míticamente, como hombres buenos. Como consecuencia de esto, se derivan dos representaciones del mal: por un lado, el mal exterior al grupo, hipostasiado en Diablo, proyectado hacia fuerzas hostiles, que los creyentes tienen la misión de combatir y erradicar. La conquista de América se acompaña, desde el origen, de una forma de genocidio brutal, en la medida en que el indio encarna, como "piel roja", una figura satánica; también por esta razón, los norteamericanos se apartan con tanta repugnancia de Europa, antigua tierra corrompida, en particular por la iglesia católica, lo que no dejará de suscitar un aislacionismo transatlántico y una política de reducción a la obediencia de las potencias europeas. Por otro lado, el mal interior al grupo es mantenido, dialécticamente, como un estímulo del bien; es necesario alimentar sin pausa a la sociedad norteamericana con figuras violentas de transgresores, de gánsters, de vaqueros, pero cuyo destino siempre es compatible con una redención. Entonces, en los dos casos, la sociedad norteamericana se apoya en un antagonismo tajante entre bien y mal, el primero de los cuales siempre es vencedor, en lo externo por la negación y en lo interno por el perdón y la salvación.

lineal de la historia colectiva, se ve forzado a definir la distancia más o menos grande que lo separa de la realidad y el intervalo que separa la perfección de su realización concreta. Alternativa, altercado, alternancia definen, entonces, otras tantas formas de intensificación de la utopía, según si esta quiere hacerse presente por completo, encarnarse en una manera progresiva o permanecer en una especie de relación asintótica con la historia. Cualquiera sea la forma de la utopía, para aquellos que se la representan, esta termina por jugar el papel de un acelerador de la historia. A través de la *praxis*, la imaginación se articula de nuevo sobre lo real, para intentar transformar el sueño en realidad. Es cierto que todas estas tentativas de realización de las utopías, en general, vienen a romperse el sueño contra realizaciones opresivas, incluso totalitarias, que terminaron por hacer nacer las contrautopías, especie de ejercicio de denuncia, de desmitificación y, finalmente, de exorcismo de las utopías.

La mayoría de los movimientos violentos, durante mucho tiempo en Europa y más recientemente en el Tercer Mundo, apunta a destruir el orden legal de una sociedad, tomando a menudo, como fuente, el mito milenarista⁹. Surgido de profecías apocalípticas, en boga en el judaísmo y sobre todo en el cristianismo naciente, este mito funda la creencia en el advenimiento inminente de un Mesías, el nuevo Cristo, que va a realizar las promesas divinas de un reino de justicia y de felicidad de mil años sobre la tierra. El relato mítico —que alcanza su expresión definitiva con el monje calabrés J. de Fiore en el siglo XII— comprende un argumento muy estructurado que ve desarrollarse un tiempo de agravamiento de las condiciones de vida históricas; la designación de una fuerza diabólica responsable, el Anticristo, contra la que debe ser movilizada una violencia exterminadora al servicio de Dios y, por último, un pasaje brutal a un mundo nuevo en el que se experimentan formas de una sociedad comunista igualitaria. Este imaginario se benefició con una repercusión excepcional que le permitió inspirar la mayoría de las ofensivas activistas (de sectas heréticas; luego, de grupos de revuelta política) contra el orden social y político, conducidas con una intensa efervescencia moral y religiosa¹⁰. Su fuerza ideomotriz revolucionaria depende, sin duda, de un entrelazamiento único de una serie de motivos poderosos: esperanza en un cambio radical de sociedad; violencia destructora, inspirada y garantizada por una voluntad divina; constitución de un grupo de elegidos encargados de colaborar con Dios en la historia; certeza fundada en un calendario de la inminencia y de la duración de ese hito histórico (*milenio*). El imaginario milenarista permite, así, dividir el tiempo entre un presente devorado por fuerzas malas y un futuro transfigurado por la perfección divina realizada sobre la tierra. El mitema satánico de las fuerzas dominantes del Anticristo convierte el miedo espontáneo frente a la violencia en deseo de violencia purificador en manos de los “caballeros del Apocalipsis”¹¹. No es sorprendente

que se haya podido atribuir la eficacia de la visión marxista de las revoluciones a la reactivación de un esquema de pensamiento milenarista¹². Cualesquiera sean los juicios que se puedan expresar sobre esas imágenes de violencia escatológica, con frecuencia cercanas a delirios ideológicos, no es menos cierto que estas dan testimonio de que lo imaginario es la única instancia capaz de producir semejante intensificación de la vivencia social, de hacer que individuos y grupos comulguen con creencias movilizadoras y de empujar al compromiso con experiencias sociales alternativas tan radicales. El milenarismo, que recupera, a veces, proyectos utópicos, constituye entonces un imaginario de altercado, de desorden colectivo, cuya energía, a menudo incontrolable, implicó considerables conmociones en la historia. Es, efectivamente, por esta razón, que la imaginación política se ve tan a menudo exaltada como factor de cambio de las estructuras de una sociedad y promovida al rango de primer actor de la historia¹³. Los movimientos históricos que aspiran a cambiar la sociedad o la organización del poder, aun si elaboran una crítica razonada de las instituciones, generalmente atribuyen, entonces, sus proyectos y sus acciones violentas a imágenes, que solidifican las creencias en un modelo alternativo y dinamizan las acciones colectivas.

II. Imaginarios de un pueblo: Rumania y los Estados Unidos

Sin ceder a una sociología de la conciencia colectiva de tipo durkheimiana, difícilmente se puede evitar, en psicología, una referencia al imaginario propio de un pueblo, que es el producto acumulativo de su historia efectiva y de sus narraciones míticas retrospectivas. Este imaginario alimenta una memoria cultural nacional y modela inevitablemente el gusto, la sensibilidad, las obras, los estilos, los valores de un pueblo, al menos en algunas de sus fases. Algunos países (los del Lejano Oriente, Rumania, México, Brasil, Estados Unidos, etc.) parecen, así, haber preservado un sólido patrimonio de representaciones colectivas que permite hablar de un imaginario nacional. Se tomarán los ejemplos de Rumania, representativo de un imaginario del sudeste europeo, y de los Estados Unidos, que condensan una carga mitológica excepcional, aunque disimulada por la ideología pragmática.

Rumania, que hunde sus raíces culturales en un viejo acervo indoeuropeo, parece haber mantenido un imaginario muy marcado, cuya radiografía hicieron varios pensadores. Así, para L. Blaga, se puede aislar una especie de estilística rumana, cuyas características espacio-temporales, interiorizadas en el inconsciente, impregnan el conjunto de las creaciones populares, desde el hábitat hasta el contenido de los sueños colectivos. En efecto, la cultura rumana se encuentra esclarecida en su base mítica, no por algún determinismo del medio o la

de autoorganización de las ideas, afectos y acciones de los agentes que lo vehiculizan. Así, se pueden tomar algunos ejemplos en el campo de los imaginarios sociales, en la medida en que la crítica psicoanalítica a diferencia del mitoanálisis, ya mostró ampliamente su pertinencia para el estudio del imaginario de los creadores, en particular de los escritores⁴.

I. Imaginarios de un grupo social: utopía y milenarismo⁵

En cada sociedad, grupos dotados de una identidad o de una finalidad claramente reivindicadas se dotan fácilmente de un imaginario propio: grupos deportivos, asociativos (con un folclore y un ritual típicos), partidos políticos, francmasonería mantienen símbolos, mitos, una iconografía, etc. Los grupos de activistas políticos segregaron un imaginario especial ardiente, tomando sus materiales de la teología milenarista y de las temáticas utópicas. Pues la aspiración a una justificación racional de un orden cívico ideal tiene dificultades para mantenerse alejada de los deseos y de los sueños. El utopismo occidental engendró nuevas matrices de sueños sociales, orientados hacia un futuro próximo o lejano, en lugar de ser medidos con la vara del paraíso de los orígenes. La adopción de un modelo de tiempo lineal y progresivo, orientado hacia una salvación individual y colectiva, surgido de las tradiciones judía y cristiana, va a movilizar a espíritus mesiánicos que aspiran a prever y controlar el advenimiento de sociedades más justas. Alentados por los ensueños milenaristas medievales, en particular por el de Joachim de Fiore, hombres de Iglesia y responsables políticos van a encontrar, a partir del Renacimiento, en los modelos de sociedades nuevas, un nuevo impulso para adherirse a los ideales de igualdad y justicia del monoteísmo. Entonces, la utopía moderna toma cuerpo en el imaginario occidental, a medida que la cultura se impregna con la creencia en el advenimiento de un cambio próximo e irreversible en las condiciones de vida de los hombres, que encuentra su fundamento en la espera apocalíptica.

Apropiándose de modelos utópicos, numerosos activistas sociales creyeron de esa manera volver a encantar los modelos y dejarse inflamar de nuevos deseos de absoluto. La impaciencia de la acción, que lleva a concretar los ideales soñados, lleva a imaginar un gran número de argumentos que ilustran los arrebatos de la imaginación social y que siguen los pasos de las utopías literarias. Así, toma forma y cobra fuerza un imaginario de revueltas y, más tarde, de revoluciones, que alcanzará su apogeo en la era de los grandes mesianismos socialistas y románticos. Este impulso de imaginario activista toma a su vez vías múltiples, y llega más o menos a quebrar la sujeción de la racionalidad política. En efecto, ya sea que la actividad utópica se oriente hacia un programa explícito

de transformación de la realidad o que se atenga, en apariencia, a un simple juego sobre variaciones posibles, ella comporta, inevitablemente, una dimensión de realización práctica. Así, se pueden distinguir tres maneras de pensar la relación de la utopía con la transformación de lo real⁶ que determinan otros tantos tipos de imaginarios:

- una vía anarco-extática para la que el contenido del cuadro utópico debe poder sustituir, sin demoras, de un solo golpe, la realidad existente. El utopista, desdeñando la sustancia de la historia, la maduración de los hechos, espera materializar, aquí y ahora, el contenido imaginario. En la medida en que el cambio más radical parece residir en una inversión del mundo, alcanza con que ese mundo se vuelva sobre sí mismo, es decir, hacer lo mismo, pero en sentido contrario (mitos antiguos del mundo invertido, país de Cocaña en el Renacimiento, etc.), eso que las sociedades ya experimentan a través de los rituales (la fiesta como inversión del orden del mundo)⁷. Desde este punto de vista, la utopía revela afinidades con toda clase de imaginarios religiosos que quisieron, al lado de la sociedad global, instaurar modos de vida alternativos: mística esenia en el antiguo Israel, comunidades gnósticas o cataras, muchos de cuyos rasgos van a encontrarse en las experiencias de ruptura con el orden social de comunidades políticas (anarquistas del siglo XIX, corrientes hace poco denominadas alternativas);

- una vía mesiánico-revolucionaria: la utopía se ubica aquí en un calendario histórico, y su realización puede, entonces, ser anunciada de manera profética. El develamiento del modelo de la sociedad ideal es inseparable de una revelación de su advenimiento futuro. La anticipación de este perfeccionamiento futuro de la sociedad o de la humanidad, confirmado a menudo por una personalidad mesiánica autoriza, en consecuencia, a tomar disposiciones para el presente, que pueden ir hasta el desencadenamiento de una violencia contra el orden establecido, para preparar el advenimiento del mundo mejor⁸;

- una vía utópico-ecclesial: a la actitud de disputa con la sociedad existente, justificada por el anuncio de los cambios futuros, se opone, por último, un modelo de alternancia de acuerdo con el cual el orden antiguo dejará el lugar —un día aún indeterminado— a un orden nuevo. Mientras tanto, una organización eclesial o sectaria, según el caso, está encargada de mantener la promesa y de preparar el advenimiento de una era de justicia universal. Numerosas comunidades de inspiración utópica se estructuran así alrededor de una esperanza apocalíptica, a la vez que rechazan cualquier transformación voluntarista, incluso violenta, de las condiciones presentes del mundo. La creencia en el mundo utópico permite, por el contrario, soportar serenamente la existencia, con la certeza de que otro mundo, cuando sea su hora, vendrá a sucederlo en el horizonte de la vida terrestre o en una vida en el más allá.

Así, el utopismo, desde el momento en que encuentra la temporalidad

de un entendimiento que afirman con prevención y precipitación la verdad de una apariencia? Dicho de otro modo, ¿nos mostramos débiles en relación con una representación imaginaria que nos violenta, o tenemos la debilidad de atribuir tanta realidad a lo que no es más que una simulación?

NOTAS

- ¹ Retomamos aquí algunos análisis ya propuestos en *L'imagination*, PUF, "Que sais-je?".
- ² É. Morin, *Le paradigme perdu, la nature humaine*, Le Seuil, 1973.
- ³ J. Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé, 1978; J. Danos, *La poupée, mythe vivant*, Gonthier, 1966.
- ⁴ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975.
- ⁵ Ver nuestro *L'homme à l'âge de la télévision*, PUF, 2001.
- ⁶ Aristóteles, *Poética*, IV, 1448 b, Colihue, 2004, p. 24.
- ⁷ P. Ricoeur, *Temps et récit*, 1.
- ⁸ Ver P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.
- ⁹ Ver nuestro *La vie des images*, caps. 5 y 6.
- ¹⁰ La expresión es empleada por Sócrates al final del *Gorgias*, de Platón. (N. de la T.)
- ¹¹ Ver M. Cazenave, *La science et l'âme du monde*, Albin, Michel, 1976.
- ¹² F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Garnier-Flammarion, 1991, p. 123.
- ¹³ Ver nuestro estudio: "Pour une subversion épistémologique", en M. Maffesoli (dir.), *La galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*, Berg International, 1980, p. 49 y ss.
- ¹⁴ G. Durand, *L'imaginaire*, Hatier, 1994; *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, 1996.
- ¹⁵ Ver G. Feyrerroles, *Les reines du monde. L'imagination et la coutume chez Pascal*, Champion, 1995; G. Le Bras, J.-P. Cléro, *Pascal. Figures de l'imagination*, PUF, 1994.
- ¹⁶ Pascal, *Pensées*, Ed. Lafuma, frags. 25, 44, 60, etc., y *Discours sur la condition des grands*, Le Seuil.
- ¹⁷ Nosotros también ilustramos el papel del mito de la edad de oro en la representación mítica de la democracia (*Une utopie de la raison*, La Table ronde, 2002).
- ¹⁸ Ver el relato de Tito Livio, *Histoire romaine*, t. I, VI, 3 a VII, 3, y la interpretación original de Michel Serres, *Rome. Le livre des fondations*, Paris, reed. Hachette-Littérature, "Pluriel", 1999.
- ¹⁹ H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF.
- ²⁰ R. Ruyer, *L'utopie et les utopies*, PUF.
- ²¹ Ver C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, 1979.
- ²² A. Gide, *Los monederos falsos*, Hispamérica, 1985, p. 79. (N. de la T.)
- ²³ La cita aparece en la sección "A" del párrafo 28 de la *Antropología* de Kant (edición de Weischedel). (N. de la T.)
- ²⁴ Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Hispamérica, 1980, pp. 127-128. (N. de la T.)
- ²⁵ Ver M. Bertrand, *Spinoza et l'imaginaire*, PUF, 1983.
- ²⁶ H. Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, p. 67.



Capítulo IV

Exploraciones de imaginarios

Los imaginarios se dicen en plural, se desarrollan a partir de todos los segmentos de la experiencia humana, de los ritos y de las creencias. Convendría distinguir los contenidos temáticos y las formas de expresión (que se renuevan con, por ejemplo, la publicidad comercial). Los imaginarios más ricos, poderosos, constantes son fáciles de señalar: la sexualidad y la muerte para el individuo; lo religioso y lo político para las sociedades, sin olvidar sectores, aparentemente, poco espectaculares: geografía, arquitectura, etc. No obstante, se pueden buscar tipologías más precisas, corpus de palabras clave favoritas¹. El historiador romano L. Boia, por ejemplo, retiene ocho estructuras arquetípicas, cada una de las cuales es constante de las culturas: 1) la conciencia de una realidad trascendental, que coincide con lo sagrado; 2) el doble, la muerte y el más allá; 3) la alteridad, que da acceso a lo animal y a lo divino; 4) la búsqueda de la Unidad (androginia); 5) la actualización de los orígenes; 6) el desciframiento del futuro; 7) la evasión fuera de la condición humana (edad de oro, utopías); 8) la lucha y complementariedad de los contrarios². Un grupo de trabajo que reunía, en 1990, a universitarios europeos y americanos para señalar los temas de comparación entre los imaginarios colectivos de una parte y otra del Atlántico tuvo enormes dificultades para detenerse en la siguiente lista: 1) el espíritu de los lugares (la naturaleza, la frontera, el micro y el macroespacio); 2) las metamorfosis del tiempo (de la edad de oro a los paraísos futuros); 3) los ensueños del viaje y la aventura de la mirada (errancia y arraigo); 4) usos y malos usos de la abundancia (el oro, el trabajo, el progreso); 5) las edades de la vida (la infancia, la juventud eterna, el envejecimiento); 6) las fronteras del cuerpo (lo puro y lo impuro, lo limpio y lo sucio, la inocencia y el pecado, etc.); 7) la identidad sexuada (lo masculino, lo femenino, lo andrógino); 8) el Yo y lo otro (lo autóctono, lo extranjero, el blanco, el negro, el indio, el mestizo); 9) geografías imaginarias (las imágenes recíprocas de Europa y América)³.

Los abordajes más innovadores de lo imaginario se orientan hacia la identificación de constelaciones coherentes que revelan su capacidad

pero la imaginación sin regla se acerca al delirio: la fantasmagoría hace del hombre, entonces, un juguete, y el desdichado ya no puede dominar el curso de sus representaciones" (*Antropología*, nº 33). Esta última se desdobra en *Schwärmerei*, que es locura, y en entusiasmo, que es demencia. "En el entusiasmo en cuanto afecto, la imaginación es desenfrenada; en la *Schwärmerei*, es desordenada como una pasión profundamente arraigada" (*Crítica de la facultad de juzgar*, nº 29).

El propio Spinoza, en pleno siglo de desconfianza respecto de la imaginación, fue uno de los primeros en demostrar que la imaginación podía encontrar su lugar en la vida racional. Sin duda, Spinoza es célebre por haber denunciado (*Ética*, I, apéndice) las ilusiones humanas que se insertan sobre ficciones engendradas por deseos no adecuados al orden del mundo. No obstante, se distingue de sus contemporáneos en el hecho de que no acusa a lo imaginario de falsedad intrínseca. Lo imaginario comporta representaciones neutras que no se convierten en error sino por la ignorancia del sujeto: "Las imaginaciones del alma, en sí mismas consideradas, no contienen error alguno; o sea que el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino solo en cuanto se la considera carente de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina como presentes" (*Ética*, II, prop. XVII, escolio)²⁴. El poder de la imaginación no es engañoso, entonces, sino por falta de verdad. Más bien, contrariamente a una cierta tradición de lectura —demasiado marcada por un cuadro jerárquico de los modos de vida y de conocimiento que culminan en la razón intuitiva— Spinoza sabe acordar, a lo imaginario, su parte en la vida individual y social²⁵. Pues la vida razonable, marcada por el deseo que cada uno tiene de perseverar en su ser, se acompaña también con pasiones activas y alegres, que pueden ser desarrolladas y favorecidas por lo imaginario²⁶. La imaginación —en tanto expresión del estado actual de las disposiciones del cuerpo— no nos conduce, sin duda, a la verdad racional, pero puede predisponernos de tal manera, que nos alejemos de la tristeza y del odio, pasiones antisociales por excelencia. El imaginario común a varios individuos, activado por los procesos de identificación interindividual, puede ayudar, entonces, a hacer reinar, en una sociedad, un interacuerdo de los cuerpos, y por lo tanto de los espíritus, que facilite la vida racional. Como lo demostró H. Védrine, el buen uso de la imaginación "pasa por una transformación de la imaginación que, de conocimiento mutilado, se convierte en principio de engendramiento de la alegría".

Al final de cuentas, importa tal vez menos desmitificar radicalmente lo imaginario, que incitar al sujeto que imagina a usar bien las imágenes. Pues difícilmente pueda el valor de lo imaginario ser encerrado en una respuesta unívoca. Todo depende de la relación que el sujeto mantenga con él. Más que fijarse en la cuestión de la disolución o de la rehabilitación de lo imaginario, sería apropiado preparar al sujeto para vivir con él según una dialéctica de adhesión/distanciamiento. Pues la eficiencia de

lo imaginario no existe sino en la medida en que atribuimos a las imágenes al menos una semirrealidad, capaz de hacerlas pasar, aunque más no sea momentáneamente, por más atractivas y verdaderas que la realidad percibida y pensada. Por lo tanto, es importante, en primer lugar, tener relaciones intermitentes con nuestro imaginario, sometiéndolo periódicamente al principio de realidad, a las inevitables constricciones de la acción, de las leyes, etc. Por otra parte, es preferible relacionarnos con él a través del simple juego, haciendo "como si" sus contenidos fueran verdaderos, buenos, etc. Nuestra relación con lo imaginario equivale, casi siempre, en realidad, a una forma de juego. Hacemos, entonces, como si la imagen fuera real y nos dejamos llevar por promesas de placer y de displacer, sin perder, no obstante, la mayor parte del tiempo, "el pensamiento de atrás", según la expresión de Pascal (*Pensamientos*, frag. 90, Ed. Lafuma), que nos permite desdoblarnos, modificar nuestra relación intencional con el contenido o romper la inversión psíquica. Nuestros recuerdos, por más vivaces que nos parezcan, se imponen efectivamente como pasados, sin convertirse en alucinaciones en el presente; el niño que juega, el actor de teatro e incluso el participante de un rito religioso pueden, sin duda, identificarse, a través del rodeo de un imaginario mimético, a otro cuya representación animan, sin perder por ello su identidad propia; al menos no, durante más de lo que requieren el tiempo y la regla del juego. La interpretación de una ficción permite el surgimiento de efectos, tanto en el actor como en los espectadores, pero sin que lo imaginado sustituya completamente a lo real. La creencia, incluso, puede permanecer en el estado mínimo que se puede llamar, con E. Husserl, conciencia "neutralizante", que nos permite no confundir la representación y lo representado, e introducir una intencionalidad de conciencia que no es más que una "cuasi-observación" (J.-P. Sartre).

Después de todo, la lógica de la creencia en nuestros contenidos imaginativos continúa expuesta a preguntas previas, que hacen que la cuestión del valor de lo imaginario sea difícil de resolver:

- ¿es suficiente oponer, en lo imaginario, las imágenes creíbles a las que no lo son? Así, para un empirista como D. Hume, las imágenes reproductoras de las sensaciones están siempre acompañadas por alguna creencia; en cambio, resulta imposible creer en ficciones libres, porque les falta la vivacidad de lo que fue sentido (por ej.: no se podría creer en la imagen de una cabeza humana con cuerpo de caballo). "Siempre que un objeto se presenta en la memoria o los sentidos, inmediatamente, por la fuerza de la costumbre, lleva a la imaginación a concebir el objeto que habitualmente le está unido; y esta concepción se acompaña de una manera de sentir, de un sentimiento diferente de los vagos ensueños fantasiosos" (*Investigación sobre el entendimiento humano*, sección V, segunda parte);

- por otra parte, ¿la creencia surge de una fuerza de inclinación, inherente al contenido que engaña al sujeto, o es necesario, de acuerdo con la concepción clásica del conocimiento, ponerla a cuenta de una voluntad o

II. Valores de lo imaginario

Lo imaginario se ve tratado de manera ambivalente, o bien como fuente de males, o bien como el medio de enriquecimiento del hombre. El proceso de lo imaginario es paralelo, en general al de la imaginación que es acusada, ante todo, de disfrazar la verdad poniéndose al servicio de una subjetividad pasiva. Lo imaginario nos priva, a menudo, de la libertad de juicio; actúa de manera perturbadora sobre nuestros afectos, excitando creencias ciegas. Lo imaginario es considerado como la expresión de disposiciones descontroladas del cuerpo y el efecto amplificado de las emociones y pasiones que nos conducen más a creer en la realidad de nuestras representaciones, que en el orden objetivo del mundo. Bajo un doble aspecto: por una parte, lo imaginario es el espejo de nuestras emociones; aquello en lo que nuestras imágenes reflejan, efectivamente, el estado de nuestro cuerpo de nuestra constitución neurobiológica, según el vocabulario actual; por otra parte, lo imaginario suscita en nosotros resonancias interiores de placer o displacer. Pues una imagen mental, de la misma manera que una realidad externa, puede provocar efectos sobre la sensibilidad, actuar sobre el humor, hacer que nazcan sentimientos de tristeza o de alegría. La fuerza misma de las imágenes puede transformar sentimientos en pasiones ciegas, hasta el punto de privar al sujeto de cualquier espíritu crítico. Así, Stendhal había comparado el trabajo de la idealización de la imaginación amorosa con una cristalización, semejante a los efectos de la sal en las minas de Salzburgo, que recubre las más pequeñas ramas de los árboles "con una infinidad de diamantes, móviles y resplandecientes" (*Del amor*, frag. CXL). Por lo demás, los sentimientos corren el riesgo de volverse, ellos mismos, imaginarios, en la medida en que creemos en su realidad, su legitimidad o su duración, cuando solo tienen existencia en y por la imaginación. Esto explica la desengañada constatación de A. Gide: "El análisis psicológico ha perdido para mí todo interés desde el día en que advertí que el hombre experimenta lo que se imagina experimentar. De aquí a pensar que se imagina experimentar lo que experimenta [...] En la esfera de los sentimientos, lo real no se distingue de lo imaginario" (*Los monederos falsos*, primera parte, cap. VIII)²².

En efecto, la imaginación puede, a veces, volverse loca, cuando se adhiere sin reservas al contenido de las imágenes. Como lo precisaba I. Kant: "Con gusto y a menudo jugamos con la imaginación; pero la imaginación (en tanto fantasmagoría) juega con nosotros con igual frecuencia y, a veces, de manera muy inoportuna [...]". (*Antropología*, n° 34)²³. Este es el caso del sueño, en el que la conciencia se comporta de manera alucinada porque la caída del umbral de atención, ocasionada por el sueño, la condena a una adhesión irreflexiva a sus imágenes. Pero la conciencia atenta puede ceder, a su vez, a mecanismos de fascinación; las experiencias de identificación completa con el contenido de nuestras representaciones son numerosas, afortunadamente a menudo

efímeras, y suscitaron testimonios significativos. Así, J.-J. Rousseau: "Mi imaginación tomó un camino que me sustrajo de mí mismo y calmó mi naciente sensualidad: fue alimentarse de situaciones que me habían interesado en mis lecturas, recordarlas, variarlas, combinarlas, apropiármelas hasta el punto de convertirme en uno de esos personajes que imaginaba, de verme siempre en las posiciones más agradables, de acuerdo con mis gustos; por último, el estado ficticio en el que acababa de entrar me hizo olvidar mi estado real, con el que estaba tan descontento" (*Confesiones*, primera parte, libro I).

En última instancia, lo imaginario suscita fascinación irreprimible, formas de idolatría que conducen al delirio (político y religioso). A modo de ejemplo, los filósofos racionalistas de los siglos XVII y XVIII orientaron sus críticas de lo imaginario a los casos de exaltación religiosa que llevan, a ciertos espíritus y sus discípulos, a objetivar sus fantasmagorías en revelaciones sobrenaturales: "En todos los siglos se han visto hombres cuya melancolía, mezclada con la devoción, unida a la buena opinión que tienen de ellos, los llevó erróneamente a creer que tenían una familiaridad con Dios, por completo diferente a la de los otros hombres. Algunas personas idiotas, con la imaginación agitada, se forman concepciones que no tenían antes. Esta ventaja les viene, en buena medida, de una fuerte imaginación que la pasión anima y de una memoria afortunada que retuvo bien los modos de hablar de los libros" (Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, IV, XIX). Asimismo, para I. Kant, la imaginación exaltada o visionaria desorienta peligrosamente el entendimiento, cuando se transforma en una "inclinación a tomar el juego de las representaciones del sentido interno por un conocimiento de la experiencia, cuando no se trata más que de una invención. [...] Finalmente, el hombre toma todo lo que puso, expresamente, en el ánimo, como algo que se habría encontrado allí antes; y cree que, aquello que se impuso a sí mismo, tan solo lo descubrió en las profundidades del alma" (*Antropología*, n° 24). Esta crítica de la adhesión a realidades invisibles, suprasensibles sirvió para llevar adelante una lucha contra la fe religiosa, las tradiciones y las supersticiones, todas las cuales dependerían de esta mistificación. La creencia en lo imaginario también es cuestionada en la denuncia de los fenómenos espectaculares de sugestión y de autosugestión que ocasionan, entre otros, desórdenes psicósomáticos.

No obstante, los peligros de la adhesión a contenidos imaginarios pueden ser circunscriptos y devueltos a su justa proporción. En primer lugar, si se distinguen más sutilmente diferentes formas de imaginario. Incluso I. Kant, enemigo de cualquier confusión entre afectividad y razón, tomó en cuenta diferentes formas de creencias en productos de la imaginación. Así, distingue dos formas de extravío de la imaginación: las producciones sin freno (*refrenis*), que se refieren a posibles, y las que no tienen reglas (*perversa*) y que son contradictorias. "La fantasmagoría desenfrenada siempre puede inclinarse... es exuberante a fuerza de riquezas;

que sintetizan y reconstruyen el pasado y justifican el presente. Así, la fundación de las ciudades es inseparable de mitos de origen que fijan de alguna manera, su destino y legitiman su historia e instituciones. Desde este punto de vista, el mito de la fundación de Roma parece representar, efectivamente, una especie de prototipo de una larga tradición que se encuentra en el mundo un poco por todos lados¹⁸. Entre muchos elementos mitogenéticos, se pueden retener, al menos, los siguientes: 1) la filiación del espacio urbano con el mundo invisible de los Dioses, en la medida en que el sitio se ve investido, inicialmente, por un dios que lo distingue como sagrado. En efecto, la fundación es, generalmente, atribuida a un héroe, intermediario entre los dioses y los hombres, que realiza una promesa sobrenatural (anuncio de los dioses a Eneas de la fundación de Roma); 2) la fundación toma luego la forma de un rito sagrado, por medio de la instauración de un *mundus* que testimonia que la aventura urbana, por su carácter no natural, por su desmesura, por su concentración de poder, por las metamorfosis operadas en la vida de los hombres y solo cobra sentido integrada en un simbolismo sagrado. La ciudad inaugura un cambio ontológico en la vida de los hombres, modifica las relaciones entre hombres y dioses y expone a los individuos a vivencias profundamente extrañas a lo ordinario del hábitat o de la interrelación social (Rómulo traza el cuadrado —“*Roma quadrata*”— que fija la ubicación de la ciudad); 3) por último, el nacimiento de la ciudad es contemporáneo de una violencia asumida y superada, como si el orden nuevo no pudiera derivarse más que de un desorden excepcional vencido. El homicidio fundador actualiza la violencia antropológica y cósmica sobre la que se construye un nuevo orden humano y evoca, de esta manera, en qué medida la ciudad reactualiza una dialéctica naturaleza/cultura, ley/transgresión, sin la cual ninguna institución es posible (combate de Rómulo y Remo como homicidio fundador de Roma).

Este relato imaginario de una violencia inaugural de la Ciudad, inscrita en un plano divino, revela claramente que la Ciudad no se limita a una perspectiva unilateralmente protectora. Más aún, permite comprender que la paz civil, inherente al proyecto urbano, no puede ser obtenida más que al precio de una violencia nueva, paradójicamente fundadora. Pues la violencia fundadora, que es a la vez fuerza destructora y ocasión de una reforma creadora, no es violencia intersocial, memoria de guerras intertribales, continuación de las violencias que oponen siempre clanes o pueblos en la edad preurbana. Simbolizada a menudo como violencia entre parientes, entre hermanos, entre mellizos (como en el caso de Rómulo y Remo), remite efectivamente a una violencia intrasocial, intestinal: es la imagen misma de la violencia que circula en la sociedad endogámica, en el espacio cerrado de la ciudad. Ciertamente, la ciudad pone fin a la violencia exógena, pero al precio de una nueva violencia, la de la urbanidad misma, que se dice y se repite bajo la forma mítica de un combate entre

fundadores, es decir, entre los habitantes de una misma Ciudad. Para construir un verdadero colectivo, los habitantes de una ciudad están condenados a producir una identidad, una comunidad que no resulta solamente de alguna solidaridad pragmática o de una empatía fusional. La sociedad urbana no accede al orden y a la paz, más que cuando designa y expulsa de sí lo negativo que la corrompe en su seno.

Así, la ciudad aparece como un *pharmakon* (en el sentido griego de lo que enferma y cura), como un remedio contra el desorden. El mito de fundación testimonia la alianza indisoluble de la paz y la guerra, del bien y el mal que, unidos así en su antinomia, sellan el pacto fundador. Al intensificar sus relaciones en un espacio concentrado, los hombres se exponen, a la vez, a agravar la violencia y a inventar un medio inédito para vencerla; el orden de la ciudad, el poder, la ley, el derecho, la policía, para regularla. En consecuencia, la ciudad no es solamente un espacio de coexistencia de individuos y familias; es, en verdad, una transformación de la antropología de la guerra de todos contra todos. Y los mitos de fundación evocan en qué medida la ciudad inventó, al mismo tiempo, un riesgo creciente de destrucción de la humanidad y un contrato originario para domesticarla. La ciudad es efectivamente entonces, en este sentido, el ancestro del Estado, que persigue sus mismos fines, en otra escala, pero también el soporte de la imaginación utópica que quiso ver en ella, desde el siglo XVI, el sustituto de los paraísos perdidos.

Por último, lo imaginario arma a los agentes sociales con esperanza, con espera, con dinamismos para organizar o disputar, en resumen, para incitar a acciones que hacen a la vida misma de los cuerpos sociales. Sin la mediación de lo imaginario, las sociedades corren el riesgo de no ser más que organizaciones estables y funcionales que pueden compararse con hormigueros. Para H. Bergson, las sociedades pasan de la clausura a la apertura por un impulso místico que convierte la fabulación adaptativa en una aspiración a una humanidad abierta¹⁹. En consecuencia, lo imaginario comporta, sobre todo, posibles laterales²⁰ a realizar. Los individuos y los pueblos encuentran, en los imaginarios de sus sueños, objetivos para sus acciones presentes y futuras. Los mitos del futuro fascinan, galvanizan energías, permiten fomentar planes de realización para cambiar el presente. G. Sorel descubrió la fuerza del mito de la huelga general; K. Mannheim, E. Bloch vieron en las utopías principios de esperanza, para modificar el orden sociopolítico; C. Castoriadis, abandonando el determinismo marxista, confía a la imaginación la responsabilidad de excitar el deseo de transformación social y ve en la imaginación, en consecuencia, el motor de las construcciones colectivas²¹.

de seres sensibles, toman, entonces, la función de conceptos generales. Por otra parte, los seres del mundo físico nunca están separados de su lugar de manifestación, mientras que el pensamiento abstracto tiende a imponerles siempre una isotropía. Por esta razón, las personas o los fenómenos no revelan sus propiedades en el imaginario mítico, sino en relación con su medio, el único que les confiere una función. Así, el mito se hace cargo de lo real inscribiéndolo en un continuo en el que lo visible solo cobra sentido cuando es vinculado con lo invisible, respecto del cual aquel constituye una manifestación parcial, momentánea y local. Así, pues, la comprensión que permite el imaginario del mito ya no podría ser pura y simplemente asimilada a una ficción gratuita, a una invención de irrealidades, a un juego de espíritu que se pierde en la falsedad. El recurso al imaginario del mito se presenta, en ciertos usos, al menos, como un modo específico de actividad intelectual y lingüística, que sirve de canal de exposición de un sentido, que no encuentra en la razón analítica y abstracta medio de expresión adecuado. La producción de relatos míticos constituye efectivamente una vía de aproximación a la verdad, cuyo contenido sustancial es necesario reinterpretar, de manera incesante, ya que permanece diseminado en una totalidad, inconmensurable para nuestras capacidades de inteligencia finita.

De manera general, lo imaginario permite disponer, entonces, de técnicas de pensamiento simbólico y analógico (mito, símbolo, metáfora, dibujo) que interfieren en grados diversos con los procesos cognitivos. Una tradición que va desde Auguste Comte a G. Bachelard quiso denunciar el poder de inhibición o de perturbación de lo imaginario, considerado como responsable de mantener la razón en un estado precientífico. No obstante, una reciente epistemología crítica y abierta¹¹ permitió reevaluar el lugar de lo imaginario en la construcción de los saberes (geográficos, históricos, físicos, etc.). Estas relecturas del racionalismo hundieron sus raíces en un derrumbamiento de los absolutos lógico-filosóficos, que comenzó con F. Nietzsche. Este último, al arraigar el pensamiento en las oscuridades del cuerpo y de la vida, ya había podido sostener en qué medida el concepto era una producción tardía y secundaria, una especie de construcción objetivante especular, que se pagaba con el precio de una pérdida de vitalidad completa del objeto y del sujeto. Por esta razón, de acuerdo con Nietzsche, el pensamiento —con el contacto de las fuerzas espontáneas de la vida— produce, en primer lugar, metáforas, cuyos conceptos son versiones gastadas, fatigadas. “¿Qué es la verdad? Una multitud móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas que fueron poética y retóricamente intensificadas, transpuestas, adornadas y que, luego de un largo uso, parecen, a un pueblo, firmes, canónicas y constrictivas: las verdades son ilusiones cuyo carácter ilusorio uno ha olvidado, metáforas que fueron gastadas y perdieron su fuerza sensible, monedas que perdieron su sello y que son consideradas, en consecuencia, no como monedas sino como metal”¹².

Un siglo más tarde, la epistemología de un Gilbert Durand conserva e intensifica esta sospecha sobre la autonomía de la racionalidad¹³. Desde los años 60, el estudio de las estructuras figurativas de lo imaginario lo lleva a distinguir las tres grandes estructuras de composición de las imágenes (escindir, fusionar, reciclar), que predeterminan, en realidad, tres tipos de lógicas conceptuales. Así, la racionalidad misma aparece como derivada o como duplicada de una lógica más profunda que regula imágenes y no solo conceptos; la racionalidad identitaria, tan reivindicada y utilizada por la razón en las ciencias, no sería entonces más que una forma regional, unilateral, de racionalidad posible. No es sorprendente, entonces, que G. Durand asuma plenamente un estatuto epistémico para los símbolos y los mitos, y considere que se puede producir un saber verdadero recurriendo, alternativamente, al registro de los mitos o al de las construcciones abstractas de la ciencia¹⁴.

3. Perspectiva instituyente práctica

Lo imaginario no satisface solamente las necesidades de la sensibilidad y del pensamiento, sino que también logra realizarse en acciones, dándoles fundamentos, motivos, fines y dotando al agente de un dinamismo, una fuerza, un entusiasmo para realizar su contenido. En efecto, ¿qué es lo que incita a los hombres a actuar socialmente, a obedecer, a respetar a las autoridades, las normas y las leyes, a orientar sus deseos? Sin una envoltura, una sobrecarga, un horizonte de imaginario, la vida en sociedad correría el riesgo considerable de aparecer como muy arbitraria y frágil. Ni la autoridad, ni la justicia, ni el trabajo podrían encontrar su lugar en la sociedad si no estuvieran, en alguna medida, tejidos en lo imaginario.

Pascal, después de Montaigne¹⁵, supo utilizar las lecciones de Maquiavelo para apartar los mecanismos de lo imaginario, en el funcionamiento de las jerarquías e instituciones sociales. Muchos fragmentos de los *Pensamientos* demuestran en qué medida los hombres poderosos, en todas las instituciones, no hacen sino animar un vasto teatro en el que representan personajes disfrazados y hacen creer verdades que no son más que mentiras¹⁶. Frente a ellos, el pueblo, ignorante de los verdaderos móviles y de las verdaderas grandezas y valores, se deja engañar por las apariencias y cree en el poder de los magistrados y de los príncipes, que no depende, sin embargo, más que de su propia credulidad. Pero este decorado frágil cumple con su función y no debería ser deshecho de un modo demasiado imprudente, dado que la mayoría de los hombres, prisioneros de su condición, marcada por el pecado, apenas podría encontrar algo mejor para hacer girar el gran teatro del mundo que estos artificios engañosos.

Esta motivación de las instancias y normas de la vida social está particularmente asegurada por los mitos¹⁷. En efecto, lo imaginario sirve para dotar a los hombres de memoria, al proveerles relatos

(ilustraciones de mitos, emblemas, etc.). Las representaciones pueden acceder a una cierta autonomía, por ejemplo en la estatuaria, en la que la figura esculpida remite a una función más simbólica, efigies de poder, fetiches religiosos, etc. No obstante, no se podría asignar una finalidad única y constante a la fabricación de esas imágenes artísticas. A lo sumo se puede constatar que la humanidad tiene tendencia a privilegiar, históricamente, actitudes destinadas a obtener un puro goce de las imágenes artísticas. El arte testimonia así, en el hombre, una necesidad universal de fabricar imágenes y de dar cuerpo y exponerse a un imaginario visual y textual. Según Aristóteles: "Pues el imitar es connatural al hombre desde la infancia (y se diferencia de los restantes animales porque es más apto para la imitación y logra sus primeros conocimientos a través de ella); además, todos [los hombres] hallan agrado en las imitaciones. Indicio de ello es lo que ocurre en los hechos. Pues hallamos agrado en contemplar las imágenes más exactas de cosas que en sí mismas nos resulta desagradable ver, como las figuras de los animales más viles y de los cadáveres"⁶. La representación artística se asemeja así a un juego, el más antiguo de los cuales es el teatro en tanto *mimesis*, puesta en escena, en el sentido de P. Ricoeur⁷, de las acciones y pasiones de los hombres y de los dioses. Como lo dice una vez más Aristóteles, los hombres tienen necesidad de representar su condición, mejorada o empeorada, para extraer de un modo ritual, emociones (placer y tristeza) que aplaquen las verdaderas que ellos padecen (*catharsis*). El *homo aestheticus*, al crear por placer otra imagen del mundo, otro modo de manifestación de las cosas, modifica, a la vez, su mundo interior y el mundo exterior: por un lado, crea imágenes para objetivar experiencias sensoriales, afectivas, imaginarias, como si su vivencia interior, oculta, silenciosa, no fuera suficiente para experimentar toda su intensidad y su riqueza. El imaginario de las obras aparece así como un espacio de realización, fijación y expansión de la subjetividad. Pero para esta representación, el artista objetiva un cierto número de imágenes nuevas, que a su vez van a formar parte de la subjetividad de cada uno. Las obras de arte permiten transmitir y compartir lo vivido, el sentir, el ver, y vuelven así posible una participación en un mundo común. El imaginario artístico, como exterioriza la subjetividad, favorece una relación intersubjetiva. Por lo demás, la experiencia de recepción de imágenes artísticas afecta a cada uno en diversos niveles: ciertas obras se limitan, sin duda, a espectáculos, y permiten suspender lo importante, abrir territorios de juego (teatro, cine, música); en otros casos, la vivencia de lo espectacular se acompaña de una interiorización espiritual en la que las imágenes alimentan el pensamiento. Desde este punto de vista, cuando un espectador se consagra a un cuadro privilegiado o un lector pasa el tiempo con los personajes de una novela, el entretenimiento superficial se profundiza en procesos simbólicos en los que el sujeto puede conocerse mejor, activar sus pensamientos, hasta

el punto de cambiarse a sí mismo⁸. Por último, también en otro nivel, el arte —dado que entrega imágenes perfeccionadas, llevadas hasta lo esencial, en el plano formal, o que abren la puerta a los posibles y a los sueños— da acceso a una felicidad inaudita, un goce de los sentidos, una plenitud de existencia.

2. Perspectiva cognitiva

La inteligencia observadora y especulativa, o bien encuentra límites parciales, que impulsan a una investigación ampliada de las cosas, o bien un límite rebelde, que obliga a buscar vías de sustitución, para mantener un discurso verdadero. Lo imaginario puede aparecer, así, como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece. De esta manera, el mito ya es presentado por Platón como un discurso de segunda línea, como un sustituto de una investigación truncada sobre la esencia de las cosas⁹. La búsqueda de la verdad acerca del origen del mundo (cosmogonía), sobre el alma, sobre la muerte, etc. no puede sino dar lugar a relatos monologados, transmitidos por la tradición, que sin duda mienten (en el sentido de los "cuentos de viejas"¹⁰, evocados por Platón), pero que, sin embargo, nos devuelven de manera indirecta, analógica, una parte de verdad. En efecto, el mito inventa de manera simbólica una comprensión de las cosas, encuentra un orden y un sentido, incluso si su explicación es imposible. Con este fin, los relatos míticos se remontan, por lo general, a lo largo de todas las filiaciones geneológicas hasta un primer comienzo y tejen relaciones entre seres y hechos que están distantes y separados en el espacio real. Para la comprensión mítica, lo dado no es, en primer lugar, disgregado y, en consecuencia, conceptualizado; por el contrario, es absorbido en una totalidad narrativa que no disocia lo realizado de lo virtual, lo visible de lo invisible, lo fenoménico de lo metaempírico.

Por lo demás, el pensamiento mítico encuentra, en su oposición tajante con el pensamiento racional y científico, una claridad nueva. Pues la racionalidad científica se basa, totalmente, en una ontología para la cual el conocimiento verdadero está condicionado por la existencia de seres físicos, identificables en el espacio y en el tiempo, y de los que no se puede construir una representación conceptual adecuada en tanto objetos. Estos objetos del mundo físico están, entonces, despersonalizados, liberados de sus accidentes, y se convierten así en categorías abstractas, de las que se pueden extraer leyes de existencia y de transformación. Por el contrario, el pensamiento mítico se apoya sobre una precomprensión del mundo opuesta en varios puntos: en primer lugar, el mundo natural es captado a través de manifestaciones fenoménicas, que no cobran sentido sino cuando son personificadas y que, en consecuencia, solo son identificadas por nombres propios: los mitos griegos reemplazan el arco iris por la diosa Iris; la aurora por Eos y el viento del norte por Bóreas. Los nombres propios, en la medida en que son manifestaciones

colectividad. No obstante, se pueden señalar tres grandes orientaciones, cuyo reconocimiento se encuentra ya en el pensamiento antiguo:

1. Perspectiva estético-lúdica

Junto con las conductas de supervivencia y del trabajo, lo imaginario abre la puerta a la esfera de actividades gratuitas, desinteresadas, cuyos ejemplos más universales son, el juego, el entretenimiento y las artes.

• El juego: todo ser vivo tiene necesidad de reposo, de distracciones, actores, dobles, para nada, para obtener placer. Los animales ya juegan de manera sensorio-motriz; el niño descubre, sucesivamente, su relación consigo y con el mundo por la intermediación de juegos; juego sensorio-motriz, sobre todo juego mimético. Como lo describió J. Piaget³, el niño comienza por repetir, en el vacío, gestos que se van a convertir, insensiblemente, en imitaciones de otros comportamientos. Un objeto es tomado por otra cosa, un palo por un caballo, y las mímicas realizadas con su ayuda van a simular el movimiento del animal y van a darle vida por medio de la imaginación. Jugar es, entonces, hacer "como si", es decir, repetir una acción no real, con soportes que reemplazan la realidad ausente. Así toma forma el imaginario infantil, poblado de personajes, de gestos ritualizados, a menudo a partir de nada. Los juguetes no son sino artefactos realistas que imitan los contenidos del juego y, de alguna manera, entonces, vienen a sostener las imágenes, a veces al precio de una inhibición de la imaginación creadora. Pero el niño se instala cómodamente en su "mundo imaginario", que puebla con sus juguetes, sus ficciones y simulaciones y que, en muchos aspectos, juega el papel de un intermediario entre el fantasma puro y las leyes de lo real. El imaginario lúdico juega, de ese modo, un papel transicional, asegura una especie de válvula de seguridad, de amortiguador entre mundo interior y mundo exterior, como lo demostró Winnicott⁴.

• El entretenimiento: de manera general, los juegos van a extenderse al mundo adulto, van a penetrar en la cultura como entretenimientos. Pues, desde el niño hasta el adulto, jugar responde a una misma necesidad de calma, de entretenimiento, de búsqueda de un placer, independientemente de las obligaciones de la supervivencia y del trabajo. Huizinga demostró la omnipresencia de lo lúdico en la cultura, que hoy se ve captado y relevado por la televisión, la cual se convierte, así, en una de las fuentes principales del imaginario cotidiano de nuestros contemporáneos⁵. En efecto, al interrumpir sus actividades sociales o domésticas para ubicarse delante de una pantalla, el telespectador quiere participar, sin desplazarse, del mundo del *Homo ludens*, tal como lo restablece Huizinga. Alejado de lo importante, el juego pretende ser frívolo, gratuito, superfluo, una ocasión para evadirse de la vida cotidiana. Mantenido en su espacio-tiempo delimitado, responde a un orden propio que garantiza una especie de ilusión mágica, fuente de

placeres. Por lo demás, el espectro de los programas se deja superponer, fácilmente, a los cuatro tipos de actividad de juegos señalados por R. Caillois: *mimesis*, *agon*, *ilinx*, *alea*: 1) en primer lugar, las producciones miméticas (en la línea de la narratividad teatral, novelesca y cinematográfica) forman un núcleo incompresible de la imaginación privada y colectiva. La difusión televisada de historias, reales o ficticias, no solo reemplaza el rito del relato mítico y del cuento —desde hace mucho tiempo raros y reservados a una elite—, sino que suplanta, por la fuerza de la animación audiovisual, la lectura de la novela, que sirvió de medio, durante estos tres últimos siglos, para responder a la necesidad de imaginario; 2) los espectáculos agonales, basados en las luchas y competiciones, que subliman la violencia social, se encuentran en el imaginario de los espectáculos deportivos. Las competiciones deportivas exacerbaban las pasiones, llevan al paroxismo las luchas, sobre un fondo de risas, cóleras, incluso animosidades. El éxito mundial de los partidos de fútbol, transmitidos por cadenas de televisión, sin duda responde a una necesidad de espacios lícitos de expresión de pasiones, prohibidas o normalizadas; de explosión legal de tensiones violentas; de gasto de violencia simbólica, contenidas, el resto del tiempo, debido a la dependencia de los poderes económicos o jurídicos; 3) la *alea* o juego de azar asegura la satisfacción de las pulsiones de ganancia, el placer de la suerte. La transmisión de los resultados de las loterías o de las carreras de caballos suscita un consumo muy ritualizado y extremadamente cautivo de los medios. La multiplicación de los juegos televisados, con sus ganancias impresionantes, sin duda suscribe una tendencia social densa hacia una fetichización del dinero, que trueca cada vez más su valor de cambio, por el de bien cosificado, mercancía inmaterial. Movidos por el azar o vinculados a una recompensa de capacidades reconocidas (habilidad, astucia, saber, etc.), los juegos se convirtieron en una fuente privilegiada de producciones audiovisuales; 4) por último, la categoría del *ilinx*, que asocia el vértigo, el exceso, la posesión, todas las formas de regresión y de dilatación del Yo, sin duda no fue relevada en las sociedades occidentales. Paradójicamente, los entretenimientos audiovisuales recientes permitieron, por medio del disco, el concierto y las cadenas musicales, desarrollar experiencias de trance y posesión, desconocidas hasta entonces. Esta expansión del frenesí musical, sumamente amplificado por lo visual, que favorece el proceso de idolatría de los cantantes y la frecuencia de estados hipnóticos producidos por los grabadores y parlantes, caracteriza, de manera significativa, la emergencia de un imaginario narcótico basado en un consumo de emociones violentas y una intensificación de la vida corporal.

• Las artes: en su origen, el arte se confunde sin duda con la organización de un mundo cultural. Armas, utensilios, edificios ven completadas o rectificadas sus formas funcionales, por medio de imágenes que mejoran su estética formal o que depositan en ellos significaciones

- ⁹ Ver F. Bonardel, *L'irrationnel*, PUF, "Que sais-je?", 1996.
- ¹⁰ Ver G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit.
- ¹¹ Ver nuestro análisis en "Principes et enjeux d'une morphoesthétique", en J. Gayon, J.-J. Wunenburger (ed.), *Les figures de la forme*, L'Harmattan, 1992.
- ¹² Ver Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard; E. d'Ors, *Du baroque*, Gallimard, "Idées", 1983.
- ¹³ H. Focillon, *La vie des formes*, PUF, 1964.
- ¹⁴ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, "Idées", p. 179. En *L'air et les songes* (p. 9), aspira a construir, de la misma manera, un "hodrógrafo" que resumiría la movilidad de las imágenes.
- ¹⁵ Las abreviaturas remiten a *La terre et les rêveries du repos* (TRR), Corti; *La terre et les rêveries de la volonté* (TRV), Corti; *Leau et les rêves* (ER), Corti; *L'air et les songes* (AS), Corti.
- ¹⁶ Y. Durand, "L'archétype test à 9 éléments", en J. Thomas (ed.), *Introduction à...*, op. cit.
- ¹⁷ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975, p. 271.
- ¹⁸ E. Cassirer, *Langage et mythe*, Ed. de Minuit, 1973.
- ¹⁹ Las abreviaturas remiten a las mismas obras que la nota 15 del presente capítulo.
- ²⁰ G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, "Champs", 1979, p. 14. Ver también nuestro estudio "L'imaginal philosophique, du cercle, de l'épée et du miroir", en B. Curatolo y J. Poirier (ed.), *L'imaginaire des philosophes*, L'Harmattan, 1998.
- ²¹ J. Starobinski, en G. Poulet, op. cit., p. 12.
- ²² Ver Georges Poulet, op. cit., y nuestro análisis "Philosophie et iconographie", en J.-F. Martéi (ed.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. IV, PUF.
- ²³ Ver nuestra obra *L'imaginaire du politique*, Ellipses, 2001.
- ²⁴ Ver J. Boulogne (ed.), *Les systèmes mythologiques*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- ²⁵ G. Durand, "Pérennité, dérivations et usure du mythe", en *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 81.
- ²⁶ Ver G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., y el comentario de F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littératures*, PUF, "Que sais-je?", 2002.
- ²⁷ G. Durand, op. cit.
- ²⁸ Ver P. Brunel, en J. Thomas (ed.), *Introduction à...*, op. cit., p. 225 y ss.; A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, PUF, 1993, y F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littérature*, PUF, 2002.
- ²⁹ F. Monneyron estudió casos de desgaste paródico en F. Monneyron y J. Thomas, *Mythes et littérature*, p. 75 y ss.



Capítulo III

*Rango de un mundo
de un mundo de un mundo*

Funciones y valores

Lo imaginario tiene un contenido (semántica), estructuras (sintaxis), pero depende sobre todo de una intención, de una perspectiva de la conciencia. Por esta razón, todo puede convertirse en imaginario, incluso lo que, por lo demás, es considerado como real, dado que lo imaginario es establecido por una conciencia como un contenido concreto ausente, no actualizado. Entonces, es establecido como imaginario lo que da acceso a posibles, lo que está dotado de una dinámica creadora interna (función poiética), de una pregnancia simbólica (profundidad de sentidos segundos) y de un poder de adhesión del sujeto. ¿Qué es lo que lleva a una conciencia, entonces, a imaginarse un mundo otro? ¿Qué espera un sujeto de un imaginario? Y ¿qué valor acordar, entonces, a esta perspectiva? ¿Es empobrecedora, alienante o liberadora?¹

I. Funciones de lo imaginario

En primer lugar, lo imaginario nos permite separarnos de lo inmediato, de lo real presente y percibido, sin encerrarnos en las abstracciones del pensamiento. Pero esta producción de un mundo otro responde, sin duda —desde el punto de vista de la constitución psicológica del hombre— a un cierto número de finalidades que se pueden describir, tanto desde el punto de vista de la ontogénesis (formación del individuo), como de la filogénesis (devenir de la especie). Como lo sugirió E. Morin, la hominización fue inseparable de una adaptación inteligente a lo real (por medio del lenguaje, la técnica), pero también de una necesidad de escapar a lo dado por medio del recuerdo, el sueño, el entusiasmo, el arte, lo que haría del *homo demens* el complemento del *homo sapiens*². Los hombres inventan, desarrollan y legitiman sus creencias en imaginarios, en la medida en que esta relación con lo imaginario obedece a necesidades, satisfacciones, efectos a corto y largo plazo que son inseparables de su naturaleza humana. Es difícil fijar una lista de funciones y finalidades, subjetivas y objetivas, de lo imaginario, a escala del individuo y de la

permitiría, entonces, asegurar una transfiguración positiva de ciertos contenidos míticos y, en consecuencia, su perpetuación.

En el caso de que esta hipótesis sea aceptable, aún se trata de saber qué tipos de transformaciones acompañan el pasaje del mito tradicional al mito literario. Parece que se pueden distinguir, al menos, tres:

A) *La reanimación hermenéutica*. Los mitos pueden dar lugar a una reactivación de su sentido en un nuevo contexto cultural de recepción. El discurso mítico ya no está, en consecuencia, consagrado a la recitación, sino a una explicitación del trabajo del sentido, bajo forma narrativa o, más generalmente, argumentativa. La teología cristiana asume, a su manera, la herencia del imaginario de la mitología pagana, reconociendo, a menudo, en qué medida los mitos anteriores enuncian de manera indirecta, velada, figurada, oblicua verdades de la nueva Revelación divina. Es significativo constatar que las propias ciencias humanas constituyen el trabajo histórico de la teología y participan de la renovación del semantismo mítico tradicional. Así, el psicoanálisis, tanto a través de sus expresiones científicas, como a través de su doxografía popular, reactivó mitos para hacer de ellos herramientas vivientes de la autocomprensión de sí del hombre moderno. Por ejemplo, Sigmund Freud aseguró, sin duda, a la historia griega de Edipo, un resplandor colectivo y una pertinencia psicossimbólica de una amplitud más grande que las tragedias antiguas. La mediación a través del discurso teórico, científico, lejos de vaciar el mito de su sustancia, le devuelve, a veces, por sus efectos culturales, una nueva vitalidad. La obra de Michel Tournier, por ejemplo, reinscribe así en el medio narrativo secuencias de mitos previamente sobrecargados de nuevas valencias simbólicas puestas de relieve por las ciencias humanas, en particular el psicoanálisis. Su perpetuidad, entonces, no se deja medir solamente por una supervivencia pasiva autóctona, sino también por su capacidad para prestarse a nuevas cargas de significación, en un contexto cultural extraño, lejano en el espacio o en el tiempo.

B) *El bricolaje mítico*. Desde otra perspectiva, el mito no se transforma por la propia actividad de su recepción, sino por reorganización de su arquitectura narrativa. Mientras que, en la reactualización hermenéutica, el mito viviente es generalmente recuperado en su totalidad de referencia, para solo ser releído de otra manera, aquí se ve sometido, por el contrario, a un trabajo creador de desestructuración. Un cierto número de producciones imaginativas — que se expresan por medio de la vía de la imagería popular o del folclore o que pasan por la vía culta del arte (pintura mitológica, referencias poéticas) — quitan el carácter totalizador de los relatos colectivos, los descomponen en mitemas (escenas, personajes, etc.), que se convierten así en verdaderos electrones de sentido, libres de sobrevivir por sí mismos o de entrar en nuevas asociaciones, nuevos relatos. La poiética mítica se inserta, entonces, en una lógica del

desmembramiento-remembramiento, que no deja de recordar la lógica productiva del bricolaje, tal como la describe Claude Lévi-Strauss.

C) *La transfiguración barroca*. Por último, en la intersección de las dos lógicas poiéticas precedentes, se puede aislar un procedimiento de tipo "barroco", en el que una formación mítica se ve transformada por una reescritura lúdica que obra por medio de inversiones, parodias o *trompe-l'œil*. La creación ficcional contemporánea (literaria o audiovisual) se presenta así, a menudo, como una libre recreación de mitos antiguos o surgidos de otros contextos culturales. Se trata, entonces, no de un retorno del mito, como si consistiera, solamente, en adaptar un mito antiguo a las condiciones de sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un regreso al mito con una intención ficcional. El nuevo texto del mito se obtiene, en consecuencia, por procedimientos controlados de articulación, superposición, mestizaje intercultural, cruces intertextuales (mezcla de mitos bíblicos y del paganismo, por ejemplo), que no están despojados, a su vez, de humor, ironía o sentido paródico. Así, Frédéric Tristan, defensor de un movimiento ubicado bajo la égida de la "Nueva ficción", aspira a recuperar en nuevas historias la panoplia del imaginario mítico, tal como Mircea Éliade lo ubicaba en el origen de la visión del mundo tradicional²⁹.

Entonces, el ejemplo de los mitos ilustra bien cómo, en una cultura dada, lo imaginario está sometido a perpetuas transformaciones que implican, a la vez, movimientos de emergencia y de decadencia de ciertos mitos, pero también variaciones cíclicas y rítmicas de iguales raíces semánticas. La vitalidad de la esfera mítica nunca se mide mejor, entonces, que a través de los cambios de mitos, en el doble sentido del término; cambios internos en un mito, e incluso cambios de referencias míticas a lo largo de la línea de tiempo cultural. Esta transformación alcanza, por lo demás, tanto a los mitos literarios y artísticos en general, como a los sociales y políticos, que se responden recíprocamente, a menudo, dentro de la temporalidad histórica.

NOTAS

¹ Para un desarrollo de este punto de vista, ver nuestro *Philosophie des images*, PUF, segunda edición, 2001, p. 17 y ss.

² A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I y II, Albin Michel, reed., 1991.

³ Sobre la iconoclasia, ver A. Besançon, *L'image interdite*, Fayard, 1994.

⁴ Ver G. Gusdorf, *Les origines de l'herméneutique*, Payot, 1988.

⁵ Ver A. Faivre, *L'ésotérisme*, PUF, "Que sais-je?", 1992.

⁶ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, op. cit., p. 16.

⁷ G. Durand, "L'Occident iconoclaste", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1962, n° 2, p. 5.

⁸ M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1970, p. 375. Ver nuestro *L'imagination*, p. 65 y ss., y *La vie des images*, caps. 3 y 4.

estudiar sus fluctuaciones históricas a través de varias familias de mitos, las cuales convergen en su totalidad, sin embargo, en “la fe del hombre contra la fe de dios... Entonces, este mito define siempre una ideología racionalista, humanista, progresista, científicista y, algunas veces, socialista”. Pero durante sus reactivaciones, la estructura del mito sufre, en ciertas circunstancias, distorsiones que pueden producirse “por modificación o intrusión en las columnas mitémicas”. El mitólogo descubre, entonces, leyes generales, “derivaciones por pérdida pura y simple, por empobrecimiento hasta la alegoría —y cuando no hay más que uno o dos mitemas, ya no hay más mito—, o entonces por anastomosis, captación de otras series míticas próximas”.

2. Modelos mitológicos: G. Durand

Los trabajos de G. Durand permitieron, así, elaborar macromodelos sofisticados de evolución de una mitología en el tiempo cultural. En primer lugar, G. Durand quiso ilustrar los principios de una evolución cíclica de los mitos en una cultura, por medio de un modelo regulado por la metáfora de un río: al comienzo de un período, diferentes materiales, a menudo procedentes de resurgimientos, forman como un “flujo” cultural; aparece, desde ese momento, un “reparto de aguas” que equivale a corrientes, escuelas, tradiciones, crecidas en el momento de las “confluencias”, antes de que aparezca el nombre del río que fija el ascenso en poder del mito. La historia permite, entonces, la estabilización, es decir, el “acondicionamiento de las orillas” antes de que los materiales estén nuevamente expuestos a una diseminación semejante al “agotamiento de los deltas”²⁶.

Se puede seguir, entonces, la huella de cómo los mitos —antiguos o nuevos, ortodoxos o heréticos, derivados o usados— atraviesan el conjunto del campo cultural y cómo se forman, a menudo constelaciones coherentes a través de sus expresiones sociales o artísticas. Para Gilbert Durand, el mitoanálisis permite reconstituir, en la larga duración, una especie de rítmica cultural para un mismo filo mítico e incluso cuencas de diversificación geocultural: por una parte, un mismo mito sigue una especie de periodicidad de su activación, que puede ser medida por un utillaje estadístico de frecuencias; por otra parte, se pueden poner en evidencia, para una época dada, mitos dominantes y mitos recesivos, la duración de cuya vida puede incluso ser evaluada en un período de tres generaciones²⁷. Gilbert Durand reconstituye, así, la rítmica de actualización del mito de Hermes, que da lugar a seis o siete “explosiones” sucesivas, cada una de las cuales se ve modificada, no obstante, bajo la presión de una derivación por sincretismo, que se produce “cuando en un campo histórico-cultural un mito, en totalidad o en parte, es confundido con otras bovedillas míticas, anexado a ellas o él mismo las anexa”. De esta manera, en la época del renacimiento gótico del siglo XII, Hermes-Mercurio se ve, a través de

la alquimia, asociado a un principio lunar, mientras que se vuelve más bien mercurial en el siglo XVI y, por el contrario, termina asimilado a lo egipcio a fines del siglo XVIII. Por otra parte, un mismo filo mítico puede dar lugar, incluso en la civilización escrita, a una diversificación geocultural de acuerdo con cuencas semánticas que acentúan, cada una según su flujo, tal o cual paquete de significaciones. Un mito se declina efectivamente, entonces, en plural, orientándose hacia polaridades que actualizan, cada una, una parte del mensaje hermenéutico que le es inmanente. Gilbert Durand señala así, en la Europa cristiana, un verdadero atlas geocultural que acoge, de acuerdo con un número fijo de polos, los diferentes mitos dominantes de una época. Entre otros, se pueden diferenciar así el clima sociocultural céltico que, en general, va a derivar el mito a partir de “figuraciones naturales”, incluso realistas, y el clima germánico, que “va a derivar cualquier mito en el sentido de una interiorización”. En todas estas figuras se encuentra testimoniada, entonces, una dinámica de pluralización que asegura la pregnancia del mito en la cultura.

3. La literalización del mito

Lejos de constituir un patrimonio fijo de historias, el mito es llamado entonces, debido a su distribución y a su transmisión, a una metamorfosis permanente. Los narradores del mito, en primer lugar, lejos de ser portavoces estériles, aseguran su renovación continua. Contar mitos es introducir diferencia y, por lo tanto, mitizar, es decir, participar de la renovación, de la recreación del mito. El cambio principal proviene, no obstante, de un trabajo de reescritura de lo imaginario. Muchas capas de imaginarios provienen en realidad de tradiciones orales, expuestas a una ley compleja de transmisión (conservación-variación), bien estudiadas por los folcloristas y los expertos de sociedades tradicionales. En nuestro ámbito occidental, muchos de estos materiales fueron, no obstante, literalizados, es decir, reconstruidos en el marco de un lenguaje escrito (teatro, novela). Así, se pueden estudiar las transformaciones sufridas entre un mito étnico oral y un mito literario, en la medida en que los ingredientes literarios se ven sometidos a un conjunto de restablecimientos²⁸. La forma literaria (teatro, poesía y, más tarde, novela) constituye, en efecto, un lugar de conservación y transformación de un patrimonio religioso anterior. En la Grecia antigua, el teatro se desarrolla siguiendo las huellas de la mitología arcaica. Sin duda, la forma literaria de la escritura de la novela marca el triunfo, en la civilización occidental y cristiana, de la subjetividad individual, de la imaginación ficcional, que es contemporánea del “desencanto” del mundo. Pero si la narración cambia de forma, la novela, a través de su propia diversificación histórica y tipológica, renueva historias homólogas a los mitos y asegura su distribución y transmisión culturales. La expresión literaria, lejos de reducirse a un proceso de demitización del mundo, a menudo

simbólicas, de donde el sujeto toma imágenes y relatos, también da lugar a definiciones variables. En un plano individual, la obra se arraiga, asimismo, en determinaciones biográficas (trauma, fantasmas, complejos) que dibujan una especie de prefiguración del imaginario explícito. Todos estos elementos son objeto de transformaciones, de metamorfosis en el imaginario, de lo cual se deriva la necesidad de un desciframiento (análisis), para volver visibles su contenido y función (mitocrítica).

A modo de ejemplo, G. Poulet²⁰ desarrolló un método de hermenéutica acerca de la imagen de la esfera y del círculo, que le permitió describir las metamorfosis figurativas de la subjetividad occidental, a través de las variaciones en cuanto al radio del centro y de la circunferencia. Así parece dibujarse una arqueología general de lo imaginario, cuyo objetivo es claramente puesto en evidencia por J. Starobinski en su introducción: identificar en la conciencia, "como un germen en el que el árbol futuro se repliega, toda una historia prefigurada"²¹; apuntar a "una metatorma o una instancia preformadora, un poder estructurante que mantiene a la obra-objeto bajo su dependencia sin confundirse con ella". La significación de las imágenes, incluso las ideas de un texto, se encuentran así preorientadas por la imagen geométrica que contiene, en su simbolismo visual, un núcleo generador de representaciones. En el imaginario "circular" —ya sea que corresponda a Dios y a su creación, a un ser vivo o a un hombre— el ser de referencia, representado con la imagen de un punto central, incluye siempre en sí mismo, de modo virtual, la multiplicidad de sus manifestaciones, cuyos estados sucesivos están marcados, ya por la dilación, ya por la compresión. Traído de las tres dimensiones de la esfera, a las dos dimensiones del círculo, el huevo —figura próxima a una forma que simboliza la fecundidad— permite entonces imaginar la continuidad y la inmanencia del Uno en lo múltiple, y la reversibilidad de lo múltiple a lo Uno²².

3. Los determinantes hipertextuales

Por último, la fuerza imaginaria de un texto está condicionada por sobredeterminaciones hipertextuales. Los enunciados y cuadros de un imaginario se ven relevados y modificados por las referencias colectivas (dogmas religiosos, credos políticos, creencias colectivas sobre la historia, ideologías sociales, etc.), que le confieren una credibilidad y autenticidad suplementarias. El imaginario de un individuo es, por ejemplo, inseparable de los grandes símbolos y mitos políticos que modelan sus representaciones del territorio nacional, de la institución del poder, de las transformaciones sociales, etc. La articulación entre estos dos niveles de imaginario ilustra, entonces, una dialéctica entre imaginario compartido e imaginario privado²³, cuyos ejemplos se encontrarán en la última parte.

IV. Evolución

Incluso si se valoriza la vertiente del análisis estructural de lo imaginario, no se puede desconocer su evolución temporal, histórica. Cualquier abordaje sincrónico debe, entonces, estar acompañado de un abordaje diacrónico. Algunos debates (entre G. Durand y J. Le Goff, por ejemplo) pudieron hacer creer que se podía optar por un antagonismo metodológico entre los defensores de la invariación (el antropólogo) y los defensores de la variación (el historiador), pero esta posición es difícil de mantener. G. Durand reivindicó bien en su "mitología" la complementariedad de los dos acercamientos, pues el mito constituye una forma ejemplar de transformación de un imaginario.

1. Variaciones múltiples

La estabilidad de un imaginario mítico, por ejemplo, depende de su arraigamiento en una estructura profunda, que produce una constelación de relatos sin que ninguno pueda ser establecido como primero, puro, original²⁴. La relación con un pasado fundador (el mito comienza por remitir a un *Illud tempus*, en aquel momento), cuyo texto supuestamente conserva, acentúa esta resistencia del mito. No obstante, es particularmente importante no reducir este imaginario a una identidad simple y pura. Casi siempre los sistemas de imaginarios provienen de superposiciones, cruces, mestizajes, como lo ilustra el entrecruzamiento de elementos grecorromanos y pagano-celtas en el imaginario medieval. De manera general, se puede sostener que cualquier mito evoluciona según dos procesos: o bien un mito, él mismo articulado sobre mitemas, sufre una especie de desgaste, o bien se presta a un procedimiento de derivación (en el sentido de W. Pareto). El relato antiguo está expuesto a procesos de desgaste, de degradación por exceso o carencia, cuyas dos vías señala Gilbert Durand: una concerniente al exceso de denominación²⁵; la otra proveniente, por el contrario, de un exceso de connotación, que va a la par de una imposibilidad de la denominación en el mito: el mito está entonces latente, pero no llega a hacerse reconocer en la literalidad del texto. Pero en todos los casos, para G. Durand, los mitos no mueren; sufren solamente eclipses (M. Éliade habla de "camuflaje"), como esas aguas que, antes de resurgir como fuentes, desaparecen en laberintos subterráneos. Más creativo es el proceso de derivación, que consiste en una nueva utilización de la temática del mito, por parte de otros esquemas narrativos (feminización, por ejemplo, de un mito masculino), como se va a ilustrar más adelante. De esta manera, Gilbert Durand reconstituye un tipo ideal del mito de Prometeo, sobre la base de mitemas originarios, fijos en cualidad y en cantidad, que conciernen a actos, situaciones y ambientes (naturaleza titánica, desobediencia hábil, castigo, padre de los hombres, libertad, inmortalidad). No obstante, resulta posible, en un segundo momento,

imaginario de un mito, de un poema, de un relato histórico, de una ensoñación paisajística depende, ante todo, del poder de las imágenes utilizadas. La génesis de un imaginario está condicionada, sin duda, por el tipo de medio y la participación de la subjetividad activa: un cuadro obedece a invariantes plásticas muy diferentes de las constricciones propias de los sistemas de signos de doble articulación. Los sueños nocturnos privados de conciencia se engendran de acuerdo con vías diferentes de las de una novela construida con meticulosidad. Pero el factor esencial reside, efectivamente, en una semántica particular en la que abundan la metonimia, metáfora, oxímoron (coincidencia de contrarios), etc. Como lo destacó P. Ricoeur, las imágenes y su composición sintáctica ya no son utilizadas como simples desplazamientos de un sentido primero, sino que son tratadas como matrices dinámicas de donde brotan significaciones en desnivel. La imaginación poética actúa, entonces, por "una colisión semántica", por apercepción de una nueva "pertinencia semántica"¹⁷. Al vincular la gestación de un imaginario textual con una síntesis espontánea, P. Ricoeur se acerca a E. Cassirer, para quien las figuras simbólicas captan de inmediato una totalidad de sentido¹⁸. La riqueza de un texto imaginario proviene, entonces, de la virtualidad de las significaciones, de su potencialidad de surgimiento de sentidos nuevos, de la infinidad de resonancias que desencadena.

G. Bachelard propuso, en este sentido, una clasificación de las imágenes inherentes a un texto, según su nivel de formación y de expresión:

- las imágenes más primitivas son profundamente inconscientes, están ocultas en las profundidades del psiquismo. Difícilmente accesibles —excepto en el sueño nocturno que comunica fragmentos de ellas sin mediación de un *cogito*— constituyen, sin embargo, núcleos de significación y de afectos, verdaderos gérmenes sintéticos del onirismo, que Bachelard denominará, a la manera de C. G. Jung, arquetipos suprapersonales y universales (TRR 211, 263-264)¹⁹. Las imágenes inconscientes se organizan, a menudo, en "complejos" (sobre todo expuesto en *El psicoanálisis del fuego*), que pueden ser sublimados, en complejos de cultura (ER 26-27, 191);

- la imagen se revela luego en los estados de espontaneidad onírica en los que la conciencia, libre de cualquier saber y de la contaminación del concepto, los capta en su inmediatez, en su estado naciente. De esta manera se vuelven visibles "imágenes naturales" (ER 100, 207; TRV 183), que provienen de la naturaleza y de nuestra naturaleza, y que se despliegan a lo largo de una línea que va del ensueño a la contemplación, luego a la representación propiamente dicha. Así se alcanza la imagen "fundamental", "primera", *princeps*, en la medida en que es del todo originaria, es decir, está "antes del pensamiento, antes del relato, antes de la emoción" (AS 131). De alguna manera es ahistórica, dado que

no envejece (AS 62), actúa en nosotros (TRR 58-59), convirtiéndose verdaderamente en sujeto, en lugar de ser complemento (AS 22), a la vez que constituye la materia primera de la imaginación (TRR 276). La imagen natural no puede, aún, ser asimilada a una representación, ya que es extraña a un "diseño"; es, más bien, una primera "orientación" dinámica (AS 86), paradójicamente próxima, en eso, a una abstracción viviente (como en el caso de la imagen del vuelo de pájaro, anterior a la imagen del ala). Entre las imágenes primarias pueden clasificarse el árbol, la flor, la forja, el peñón, el cristal, la inmensidad o la casa;

- esas imágenes manifiestan su dinamismo creador cuando se ven traducidas en palabras, vocalizadas e, incluso, verbalizadas en forma escrita. Pues la imaginación es, en primer lugar, expresividad y esta expresividad encuentra su camino más acabado en la forma literaria, que Bachelard juzga mucho más fecunda que las expresiones plásticas (ER 210; TRV 95, 224). La imagen literaria es, a la vez, una categoría y un acontecimiento: se denomina literaria a la imagen (como la de la alondra o la de la serpiente), a mitad de camino entre el sueño y la imagen culta, que es fuente de un gran número de metáforas que constituyen como un comentario de ella; pero cada imagen literaria, fruto de una creatividad verbal, se presenta también como un surgimiento imprevisible, una renovación única de las imágenes preexistentes, cuya forma más alta es la metáfora pura, reducida a una forma verbal concisa (TRV 321). Por esta razón se beneficia con la fuerza de las palabras "inductoras" y triunfa en la metáfora, en la que Bachelard ve una dinámica polifónica. "Fenómeno del alma poética" (ER 207), "el acto literario más simple" (TRR 262), la metáfora permite multiplicar las valorizaciones, a través de un juego rítmico hecho de exuberancia y moderación. Pero, más que la imagen pura, la metáfora es frágil; está expuesta a la usura o al empobrecimiento, por superposiciones inútiles. Imágenes literarias y metáforas son, en todo caso, un factor capital de dinamización psíquica, capaz de tonificar al sujeto.

2. Las imágenes matriciales

Pero, como lo indica la clasificación de G. Bachelard, este primer nivel explícito, patente, de un imaginario lingüístico, debe también su pregnancia a la presencia oculta, subliminal, inconsciente, de estructuras icónico-verbales, que aseguran su arraigamiento y creatividad. Así, bajo el texto legible operan esquemas, figuras, arquetipos, que actúan como matrices de sentido y como operadores, conductores que hacen pasar un sentido universal a uno particular, o inversamente. De manera general, la determinación de la forma primordial, generadora, es objeto de controversias. Si C. G. Jung atribuye al arquetipo una función matricial, G. Durand opta, más bien, por el esquema respecto del cual el arquetipo sería una cristalización posterior. La referencia a "complejos", en el sentido de redes temáticas coherentes de imágenes

como el diagrama de una flor fija el sentido y las simetrías de su acción floral¹⁴. No obstante, a lo largo de los estudios empíricos, Bachelard aisló invariantes dinámicas, tanto sintácticas como semánticas:

- las imágenes que no pueden permanecer aisladas forman conjuntos que obedecen, o bien a leyes de "composición", para las imágenes dinámicas, o bien a leyes de "combinación", para las imágenes materiales (ER 109)¹⁵. De esta manera, la imaginación no puede combinar más que dos elementos materiales, nunca tres (agua, tierra y fuego). Cualquiera relación entre las materias imaginadas se enriquece, asimismo, con sus oposiciones, incluso con sus contradicciones, como en el caso del agua y el fuego: "En qué medida se activaría la imaginación si se buscaran, sistemáticamente, los objetos que se contradicen" (TRR 292). Pero, lejos de provocar exclusiones o disyunciones, estas contradicciones engendran, psicológicamente, una ambivalencia de valores (atrayente-repelente) que se convierte en factor determinante de las valorizaciones oníricas. Pues "una materia que la imaginación no puede hacer vivir doblemente no puede jugar el papel psicológico de materia original" (ER 19). Estas leyes están en el origen de una dialéctica de las imágenes que consiste en un ir y venir entre dos polos contrarios. Cualquier ensueño obedece, así, a una planificación de tiempo fuerte y débil, de momentos positivos y negativos, que dibujan una especie de rítmica obligatoria;

- junto a estas leyes sintácticas, Bachelard distingue algunas constantes semánticas que conciernen al contenido mismo de las producciones oníricas. De esta manera pone en evidencia, entre otros, un principio de isomorfismo según el cual una imagen sigue siendo la misma a través de los diferentes estratos de sus manifestaciones (caverna, casa, vientre), ya sea que se proyecte sobre el universo o que concierna a las profundidades del Yo. Por esta razón también, en lo imaginario, lo pequeño puede actuar sobre lo grande, porque es una concentración de su poder (ER 163), y lo grande puede volverse pequeño por simple cambio de escala (TRR 226). Por lo demás, imágenes y metáforas son eminentemente reversibles, como el agua y la cabellera, el vino y la sangre, sin conocer los límites de las conversiones propias de los lógicos. Por último, entre otras constantes, la imaginación tiende siempre —como lo ilustra sobre todo *El aire y los sueños*— a aumentar una imagen hasta lo infinito, a privilegiar la verticalidad, a enriquecerse con el contacto de resistencias y luchas, a transformar lo difuso en movimientos, etc.

Este aporte de Bachelard fue ampliado por el establecimiento de modelos de lo imaginario del antropólogo Gilbert Durand, en sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Extendida al conjunto de las formas de imaginario (psicoanálisis, obras de arte, mitos religiosos, etc.), esta sistemática arraiga lo imaginario en esquemas sensorio-motrices (posturales, digestivos y copulativos), que programan en el "trayecto antropológico" —que va de lo neurobiológico a lo espiritual— tres tipos

de construcciones de las representaciones, condensadas por los verbos distinguir, confundir, unir. Los esquemas producen luego, por sustancialización, arquetipos; después, símbolos. Su activación engendra dos grandes "régimenes" de constitución de imágenes visuales y de relatos, uno nocturno y uno diurno. El primero, de tipo intimista, tiende a aglutinar los elementos, jugando con las analogías y las eufemizaciones de las diferencias; el segundo, por el contrario, tiende a valorizar los cortes, los antagonismos y las antítesis. El estudio empírico de los materiales de lo imaginario permite obtener, en consecuencia, a partir de estos dos regímenes, tres estructuras, que se organizan alrededor de constelaciones simbólicas: una estructura diairética o heroica (que valoriza imágenes del bestiario, de oposición noche-día, de caída, de armas, etc.); una estructura inversa, mística, con sus procedimientos de simbolización que siguen la inversión (articulación, imagen materna) o la intimidad (tumba, copa, alimento nutritivo). Entre las dos, dependiendo siempre del régimen nocturno conciliador, una estructura cíclica, dramática o sintética, que acentúa una construcción por ciclos, que hace alternar los materiales de las dos estructuras precedentes (eterno retorno, progreso). Estas tres estructuras son operativas en las obras. Después de G. Durand, el psicólogo Yves Durand elaboró un test A79, para señalar las estructuras ternarias en los dibujos creados a partir de 9 elementos (espada, refugio, algo que gira, etc., surgidos del simbolismo de tres estructuras). El análisis del dibujo permite, de esta manera, revelar la pertenencia del sujeto a una de esas estructuras dominantes¹⁶.

Si los lectores de G. Bachelard o de G. Durand a veces pudieron tener la tentación de disponer de una caja de herramientas cómoda, que terminaba por eximir de cualquier abordaje sentido de lo imaginario, sus trabajos tienen el mérito de permitir la comprensión de que los imaginarios se organizan efectivamente de acuerdo con lógicas y que sus potencialidades provienen de la complejidad de sus texturas.

III. Las fuentes generadoras

En tanto lo imaginario está dotado de una especie de plasticidad y creatividad propias, es importante identificar y describir los factores dinámicos que explican su formación y sus transformaciones. Se pueden distinguir factores intratextuales, infratextuales y supratextuales, categorías que son igualmente aplicables a las imágenes visuales.

1. La dinámica intratextual

Las representaciones de la imaginación, mentales o materializadas en forma de obras, deben su consistencia, su sustancialidad, su perennidad a una constitución lingüística propia que las distingue de los textos de información objetiva o formalizados abstractamente. Este contenido

El símbolo exige una intención de simbolización de la conciencia que lo percibe y lo comprende; da acceso, entonces, a un plano metalingüístico y supraconceptual del sentido. El imaginario simbólico es a menudo inseparable, entonces, de prácticas religiosas, dado que guía la imaginación hacia lo sagrado. Para M. Eliade, el símbolo "revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra 'manifestación' es capaz de revelar"⁸. Los núcleos de significación de los símbolos remiten a una cierta universalidad, en particular testimoniada por los arquetipos, especie de matrices de sentido, a partir de las cuales se forman los símbolos. En un registro no religioso, G. Bachelard fundó su poética del ensueño despierto sobre la fecundidad de los arquetipos de las cuatro materias (tierra, agua, fuego y aire), cuyo imaginario obedece a verdaderas leyes oníricas.

• Entre estos dos grandes polos metodológicos, se puede aislar la corriente inspirada en el psicoanálisis que acogió, tanto el camino de interpretación (sobre todo en C. G. Jung) como el de formalización (J. Lacan); la dimensión singular de las imágenes, como su horizonte de universalidad (C. G. Jung). El psicoanálisis freudiano optó por una represión de los determinantes de lo imaginario, lo cual le permite, ante todo, describir procedimientos de transformación de lo imaginario inconsciente en imaginario consciente: la representabilidad (*Darstellbarkeit*) o pasaje de lo verbal a lo visual; la condensación (*Verdichtung*) o reducción del espacio propio de una representación inconsciente; el desplazamiento (*Verschiebung*) o encubrimiento parcial del contenido por otro, para volverlo irreconocible; la elaboración secundaria (*sekundäre Bearbeitung*) o construcción de una historia para dar sentido, quedando a cargo del análisis del paciente la restitución, bajo el texto manifiesto, del texto latente. La psicología profunda de C. G. Jung busca, más bien, delimitar, en el desarrollo de la obra, el proceso de individuación de su autor hasta encontrar, más arriba, arquetipos universales y sus transformaciones. Varios trabajos destacados de crítica literaria psicoanalítica asociaron el abordaje estructural de los textos y la exposición de redes significantes de imágenes inconscientes y obsesivas, permitiendo remontarse hasta complejos o mitos ocultos. Así, Ch. Mauron busca en las obras de arte "redes de asociación y de agrupamiento de imágenes", cuyas invariantes figurativas y situaciones dramáticas repetitivas establece con el fin de aislar el mito personal del artista.

II. ¿Qué lógica para lo imaginario?

Cualquiera sea el método empleado resulta, entonces, que lo imaginario puede ser comprendido como esfera organizada de representaciones en la que fondo y forma, partes y todo se entrelazan.

Lo imaginario no es, ante todo, una forma de lo irracional⁹; debe ser visto, más bien, como un espacio-tiempo "alógico"¹⁰, cuyas exigencias pueden ser expuestas. Esta inteligencia de la configuración de un imaginario, ya sea que se trate de un autor, un pueblo, una época, etc., es generalmente tributaria, o bien de la presencia de elementos tipificadores, que dan un estilo, un rostro al conjunto de las imágenes, o bien de una verdadera gramática, con su semántica y sus leyes sintácticas, que obligan a componer un sistema.

1. *El formismo*. Una primera manera de conferirle una unidad al imaginario es aplicarle la idea de "forma". Sin implicar una organización sistemática de los elementos, la forma permite tratar un imaginario individual o colectivo, como una totalidad ordenada por un principio organizador y generador. En consecuencia, un imaginario puede ser comparado con una especie de organismo dotado de un principio de crecimiento y de organización jerárquica. La forma de un imaginario determinaría, a la vez, entonces, una suerte de matriz, de envoltura vacía que puede dar lugar al nacimiento de un tipo de imaginario particular, y una fuerza semiplástica que permite hacer brotar imágenes nuevas, pero dotadas de un vínculo genético o genealógico¹¹. Las teorías del arte engendraron, de esa forma, un cierto número de estilísticas culturales, que permiten describir las creaciones artísticas como realizaciones de grandes formas opuestas o alternativas: lo dionisiaco y lo apolíneo en Nietzsche; el barroco y el clasicismo en E. d'Ors, etc.¹² El historiador del arte H. Focillon¹³ distinguió, así, una rítmica estilística de las artes (arcaísmo, clasicismo y barroco) que, se supone, demuestra que la vida de las formas y de sus efectos estéticos obedecía a una necesidad interior.

2. *La sistemica*. Las teorías más ricas son, sin duda, las que descubren en lo imaginario una organización compleja y sistemática de imágenes, dotada de una creatividad propia; por ejemplo, las de G. Bachelard y de su continuador G. Durand. Para G. Bachelard, el encadenamiento de las imágenes y sus relaciones mutuas fueron presentados indebidamente como gratuitos e incoherentes. Por el contrario, las imágenes obedecen a una lógica, o más exactamente a una dialéctica y una rítmica, que nada tienen que envidiarles a las del concepto. Para Bachelard, la vida de las imágenes se apoya en leyes de una verdadera "física onírica", que constriñen tanto como leyes físicas. Asimismo, Bachelard espero poder establecer, durante un momento —antes de renunciar a esta racionalización demasiado mecanicista— el "diagrama poético" de un creador de imágenes, que supone que "las metáforas se invocan y se coordinan más que las sensaciones, hasta tal punto que un espíritu poético es pura y simplemente una sintaxis de metáforas. Cada poeta debería, entonces, dar lugar a un diagrama que indicaría el sentido y la simetría de las coordinaciones metafóricas, así

dos ramificaciones divergentes de la generación de las imágenes, sin que esta ramificación acarree una separación definitiva. Por el contrario, tanto las prácticas espontáneas, como los sistemas estéticos, a menudo buscaron volver a soldar, por medio de sistemas de equivalencia, correspondencias u homologías, esas dos familias de imágenes, que se arraigan en las capas más arcaicas de la psique.

2. Las opciones epistemológicas

Los métodos generales de estudio de lo imaginario fueron puntualizados en diversas disciplinas (crítica literaria, antropología, psicoanálisis, filosofía, ciencias religiosas, etc.). La mayoría de estos métodos entremezclan diversos tipos de abordaje, que oscilan entre dos polos:

- La semiótica estructural: se desarrolló gracias a la lingüística y la crítica literaria para explicar el uso de las imágenes en la novela, la poesía o el teatro. Estos métodos conocieron una gran diversificación a lo largo del siglo XX, que osciló entre dos opciones: una subjetivista, la otra más objetivante. La primera le da la prioridad a la biografía y a la historia, para explicar al creador, y desarrolla una estética de la recepción que le otorga al lector, o al espectador, una función decisiva de interpretación recreadora de las imágenes; la segunda heredó los logros de la retórica, de la lingüística, del estructuralismo y de diversos formalismos. Consideró al imaginario literario como determinado por los signos lingüísticos, por sus propiedades combinatorias y expresivas, lo que la une globalmente a la semiótica (R. Barthes, G. Genette, Greimas y, en el plano epistemológico, Ch. S. Peirce). En su forma extrema, el estructuralismo (proveniente de los trabajos de lingüística de F. de Saussure y R. Jakobson) pretende explicar lo imaginario a partir de juegos combinatorios más o menos formalizables y cerrados, intra o intertextuales. Así, uno de los primeros fue V. L. Propp, quien distinguió en los cuentos rusos una morfología compleja que sigue una sucesión de 31 funciones aplicadas a un máximo de siete clases de personajes. C. Lévi-Strauss va a extender este método al estudio de las mitologías amerindias, que podrán ser analizadas como partituras musicales regidas por algoritmos matemáticos, en la medida en que cada mitema o unidad de sentido se ve unido a otro por una ley de oposición y que las parejas de opuestos se encuentran ellas mismas sometidas a nuevas oposiciones simétricas, etc. El interés del abordaje formalista es producir modelos positivos, incluso científicas, de lo imaginario, por ejemplo de las mitologías; pero, de modo inverso, busca hacer desaparecer los contenidos existenciales de los referentes de las imágenes y la parte de apropiación personal, que están en el centro del abordaje hermenéutico.

- La hermenéutica simbólica: el ejercicio de la interpretación comprensiva de lo imaginario fue aplicado, en primer lugar, a los textos

mítico-religiosos, de la Antigüedad pagana o de la tradición bíblica, cuyo sentido, en el plano de las imágenes, resulta siempre equívoco⁴. Dio lugar, desde la Antigüedad, a dos tratamientos diferenciados, cuyos métodos y finalidades divergentes se encuentran hasta en la hermenéutica contemporánea, la hermenéutica “reductora” y la hermenéutica “amplificadora”. En la orientación “reductora” se trata, ante todo, de desmitologizar relatos imaginarios, por ejemplo las mitologías griegas, encontrando un sentido literal bajo múltiples sentidos segundos, figurados, que son considerados como otras tantas alegorizaciones de un contenido objetivable de forma empírica. Para muchos autores antiguos (desde Jenófanes), los mitos son ficciones que provienen de transformaciones poéticas de fenómenos naturales, climatológicos o cosmológicos. En el caso de la hermenéutica “amplificadora”, por el contrario, lo que importa es reconstituir, a través del acto de lectura, los sentidos desnivelados y ocultos de un texto, su multiplicidad y su riqueza, (para actualizarlos) en diferentes campos y momentos de la experiencia humana. De manera general, en el monoteísmo, la Revelación religiosa, considerada como Palabra divina, se presenta siempre como un texto velado, que compete al creyente volver significativo, por medio de la inteligencia y la fe. Para San Agustín: “Una de las ventajas de la oscuridad propia del texto sagrado es sugerir varios sentidos igualmente reconocidos de la verdad, y producirlos a la luz del conocimiento” (*La ciudad de Dios*, libro XI, XIX). La tradición medieval despliega una escala de interpretación ternaria o cuaternaria, que se propone descubrir sucesivamente los sentidos literal, alegórico, tropológico y anagógico de los textos religiosos. Desde este punto de vista, el nivel literal ya no es el nivel de expresión de la verdad sino, por el contrario, el nivel más exterior, el más superficial, que oculta, de la misma manera en que la cáscara encierra la almendra, la verdad última. En este sentido, la hermenéutica tiene afinidades con un espíritu de iniciación que concibe el acceso a la verdad como una marcha progresiva desde lo más exotérico a lo más esotérico⁵. Esta hermenéutica culmina en la interpretación de los símbolos, tal como esta resulta de la exégesis religiosa y de la psicología profunda (C. G. Jung), que presuponen una especie de autonomía de las significaciones simbólicas, tanto visuales como textuales. Convierte al símbolo, según Ricoeur, en una “estructura de significación en la que un sentido directo, primario, literal designa, además, otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que por el primero”⁶. Diferente de la alegoría, que ilustra concretamente una idea, el símbolo oculta una dimensión de revelación y de misterio y se expone, debido a su polisemia, a una interpretación sin fin. Como lo observa G. Durand: “El símbolo es una intensificación extrema de lo figurado, que transfigura la imagen en ícono verdadero, ocultando íntimamente su sentido y encarnando, en el ‘vientre’ de su materialidad, la constancia de una promesa significativa”⁷.

abastece de representaciones analógicas de los objetos— y la experiencia de verbalización —ligada inicialmente a la voz, que sustituye lo real por los signos convencionales y abstractos de la lengua— constituyen, en efecto, dos fuentes y registros netamente diferenciados de informaciones y expresiones del hombre.

Muchos indicios incitan a subrayar, en primer lugar, una oposición viva entre los dos registros de imágenes. En el plano neurobiológico, no se puede excluir una cierta bipolaridad en la actividad mental, entre las funciones lingüísticas, que se basan en el análisis abstracto (atribuido al hemisferio cerebral izquierdo), y la visualización, que comprende actividades intuitivas (más bien asociadas con el hemisferio derecho). En el plano psicológico, existen tipos de inteligencia visuales y verbales, que no recurren de la misma manera a las imágenes. La experiencia visual y el imaginario que deriva de ella pueden, así, verse privilegiados, porque nos ponen en presencia de la cosa, mientras que la imagen lingüística, incluso elevada a la plenitud de la metáfora o del símbolo, nos limita a un signo, que se mantiene a distancia de la aparición sensible. Ahora bien, ninguna transcripción lingüística puede reemplazar la unicidad del éxtasis visual. Además, esta última ubica al sujeto en una posición de visión panorámica, sinóptica, en la que todo se da, al menos a primera vista, instantáneamente; mientras que la imagen lingüística permanece sometida a la linealidad del discurso, a la temporalidad del signo. A la inversa, la expresión, por más que nos separe de la inmediata presencia del mundo, se revela susceptible de un uso más dócil y universal que la mera representación analógica perceptiva. La expresión lingüística, basada en una combinación de elementos articulados en un doble nivel (fonemas y monemas), permite una creación indefinida de nuevos símbolos que no dejan de obedecer a reglas operatorias (lógica, gramática, etc.), asegurando así una renovación constante de imágenes.

Estas diferenciaciones entre imaginarios visual y lingüístico dan lugar a fortalecimientos normativos en las diferentes tradiciones culturales. La expresión iconográfica de las creencias, en particular religiosas —que acompaña en todas las sociedades humanas, desde la prehistoria, la transmisión y la distribución de relatos poético-míticos²— puede ser reprimida o relevada por la primacía de la palabra, tanto más cuanto que las religiones monoteístas hacen remontar el texto revelado a un verbo, una palabra primordial, emanada de un dios invisible e, incluso, irrepresentable. El judaísmo valoriza, ante todo, una cultura del lenguaje, que llega a condenar la imagen material, por su propensión a conducir a los hombres a la idolatría, a la confusión de la imagen y del ser divino³. Por el contrario, la defensa cultural de la imagen óptica se acompaña de una conciencia de los límites de la expresión lingüística, que siempre corre el riesgo de que le falte contacto con la realidad y con las creencias; mientras que las representaciones visuales, a través

del rodeo de una construcción espacial, abren un espacio estético y hermenéutico indefinido. La pintura tiene, sobre la literatura, la ventaja de prestarse a un ensueño más espontáneo, menos condicionado por la cultura letrada. Por esta razón, la imagen visual enriquece más el imaginario individual o colectivo que los actos y las obras del lenguaje.

Sin embargo, sería abusivo dividir con demasiada firmeza el imaginario, minimizando lo que se puede denominar una “convivencia icónico-verbal”. En muchos aspectos, desde el punto de vista individual y colectivo, se asiste a una continuidad, a una complementariedad, incluso a un fortalecimiento mutuo entre uno y otro. Muchas técnicas de comunicación, de expresión o de creación no dudan en reunir imagen visual y lenguaje, como lo ilustran la religión y las artes. Las sociedades sin escritura mantienen sus creencias y ritos tanto por medio de signos gráficos, más o menos simbólicos y cargados de sacralidad, como por medio de relatos míticos que circulan por vía oral. El imaginario religioso monoteísta, sobre todo del cristianismo, recurre a una veneración cultural de las Sagradas Escrituras (la Biblia), a la vez que desarrolla un programa masivo de representaciones visuales, que conduce al triunfo de la pintura, en primer lugar religiosa y luego profana. Una de las vías más fecundas de creatividad de imaginario, desde la Antigüedad griega, pasa precisamente por la traducción de un registro a otro. La fórmula de Horacio, de acuerdo con la cual la poesía es semejante a una pintura (*Ut pictura poesis*), inspira una tradición estética de complementariedad icónico-verbal. El acercamiento de las expresiones a través de imágenes puede hacerse, por lo demás, de manera diferente según el arte de referencia: o bien la retórica de las imágenes toma como modelo el arte pictórico; o bien, en sentido contrario, la expresión gráfica se ocupa de traducir la poética de un texto. Desde el primer punto de vista, la retórica antigua, para aumentar la eficacia del discurso, puede aplicar a la lengua la función mostrativa de lo visual, modelando el discurso como un cuadro. La técnica de la *ekphrasis*, fuente de creatividad literaria, constituye una técnica retórica célebre, destinada a restituir la vida misma de un cuadro, a partir del modelo de Longo, que quiso “pintar” una escena de ninfas. Desde el segundo punto de vista, lo imaginario deriva del desarrollo del pensamiento verbal a través de una visualización icónica, en la medida en que el ícono y la escritura se entrelazan de manera armoniosa, para sellar el vínculo profundo entre lo visible y lo legible. La riqueza de lo imaginario, en la Edad Media y el Renacimiento, sin duda se debe al hecho de que la expresión lingüística está acompañada por una imagen visual que la ilustra o la refuerza (caligrafías figurativas, iluminaciones, emblemas, divisas y blasones, etc.). La unión de las palabras y las imágenes visuales constituye, entonces, una técnica frecuente en las actividades simbólicas, artísticas y, hoy en día, publicitarias.

Así, la función visual y la función lingüística constituyen sin duda

avec les mentalités, La Découverte, "Poche", 1996, que no defiende, no obstante, la categoría de imaginario.

- ⁴ Un análisis más completo en nuestra *La vie des images*, segunda edición, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, caps. 5 y 6.
- ⁵ Ver M. Éliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, 1969.
- ⁶ P. Araujo en J. Thomas (bajo la dir. de), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, 1998, p. 302. Sobre las relaciones entre ideología y mito, ver J. Servier, *L'idéologie*, PUF, "Que sais-je?".
- ⁷ Una puesta a punto por P. Brunel, en J. Thomas (bajo la dir. de), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, op. cit.*
- ⁸ L. Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, 1998: "Lo imaginario se mezcla con la realidad exterior y se confronta con ella; encuentra allí puntos de apoyo o, por el contrario, un medio hostil; puede ser confirmado o repudiado. Actúa sobre el mundo y el mundo actúa sobre él. Pero, en su esencia, constituye una realidad independiente, que dispone de sus propias estructuras y de su propia dinámica" (L. Boia, *ibid.*, p. 16).
- ⁹ Para J. Lacan, ver P. Juranville, *Lacan*, PUF.
- ¹⁰ H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, 1958.
- ¹¹ Ver el artículo de P. Kauffmann, "Imaginaire et imagination", en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 8.
- ¹² S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, PB Payot, y H. Ellenberger, *Introduction à l'histoire de l'inconscient*, Fayard, 1974.
- ¹³ H. Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Le Livre de poche, "Biblio-Essais", 1990, p. 10.
- ¹⁴ H. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985, pp. I-II.
- ¹⁵ É. Parlagan, "L'histoire de l'imaginaire", en J. Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Ed. Retz, 1978, pp. 249-269, citado por L. Boia, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁶ J. Thomas (bajo la dir. de), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, p. 15.
- ¹⁷ C. G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, PUF, 1985, p. 17. Por lo demás, distingue entre un imaginario "especular" y un imaginario "simbólico".
- ¹⁸ A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes au XVIe siècle allemand*, Gallimard, "Idées", 1971, pp. 96-99.
- ¹⁹ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 1943.
- ²⁰ G. Simondon, *L'imagination et l'invention*, Bulletin de psychologie, 1965.
- ²¹ J.-P. Sartre, *L'imagination*, PUF, 1950; *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.
- ²² G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, "Idées", 1965, p. 10.
- ²³ G. Bachelard, *L'air et les songes*, p. 19.
- ²⁴ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, reed., Dunod, 1992.
- ²⁵ Voir G. Durand, *Introduction à la mythologie*, Albin Michel, 1996.
- ²⁶ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979, p. 313, reed., Dunod, 1992.
- ²⁷ P. Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Le Seuil, 1969.



Capítulo II

Métodos, estructuras, transformaciones

Debido a la pluralidad de sus aspectos y de sus contenidos, lo imaginario ha estado expuesto a métodos de identificación y de descripción de sus contenidos inevitablemente discordantes. En un sentido, el conjunto de las ciencias humanas aportó contribuciones, a menudo en el desorden y en la ignorancia de cualquier complementariedad interdisciplinaria. Psicoanálisis, literaturas, antropología cultural, sociología de los medios, etc. acumularon métodos y saberes parciales. Algunas obras comenzaron a producir un punto de vista sintético en el marco de una antropología general (como la de Gilbert Durand), pero la obra sigue estando, en gran medida, abierta e inacabada. No obstante, se pueden distinguir algunas vías de abordaje y resultados convergentes, que permiten sostener que el imaginario (de una obra, de un creador, de un pueblo, de una época), lejos de ser un conjunto anárquico, caótico, hecho de asociaciones heteróclitas de imágenes, obedece a estructuras y conoce una historia marcada por un juego sutil de constantes y variaciones en el tiempo.

I. Condiciones y métodos de abordaje

1. La dimensión icónico-verbal de lo imaginario

No todos los imaginarios dependen de los mismos soportes; incluyen dimensiones lingüísticas (relatos míticos, imágenes poéticas), pero también expresiones visuales (íconos religiosos, alegorías políticas, mapas geográficos, clichés, etc.), que componen una especie de textura icónico-verbal, cuyas propiedades son difíciles de sintetizar debido a la heterogeneidad de los dos registros. Aún más: no es evidente que las propiedades de esos dos medios siempre sean compatibles y no conlleven una divergencia fuerte entre dos tipos de imaginarios¹. En efecto, la función lingüística comprende una entidad específica de imagen, cuyas equivalencias estructurales o funcionales con la imagen visual presentan dificultades. La experiencia escópica del ojo —que nos

(Van der Leeuw, M. Éliade) se apropiaron del método fenomenológico para describir, desde el punto de vista de los hechos de conciencia, los fenómenos constitutivos de la vida religiosa. Las imágenes de los dioses, las representaciones de objetos considerados sagrados no pueden ser comprendidas más que si se restituye la actitud específica de la conciencia simbólica que apunta, precisamente, a través de una forma visible, a una superrealidad invisible. Así, se da lugar a un tipo de representaciones que excede la manifestación de las cosas naturales, y al que concierne el descubrimiento, en el psiquismo o en el alma, de realidades perceptivas que no pueden ser reducidas a ficciones o a alucinaciones.

H. Corbin estableció, de esta manera, cómo estos textos espirituales se basan en una jerarquía metafísica de tres niveles de realidades: el de un mundo inteligible, del Uno divino; el de un mundo sensible, al que pertenecemos por nuestro cuerpo; por último, el de una realidad intermedia, en la que el mundo inteligible se manifiesta de acuerdo con figuras concretas (paisajes, personajes, etc.). El primero es accesible solo a la inteligencia pura; el segundo, solo a la percepción sensible; el tercero, a una imaginación visionaria. Las imágenes de este mundo intermedio solo se pueden comprender, entonces, si se distinguen desde lo fenomenológico dos tipos de imágenes: las que pertenecen a una imaginación psicofisiológica —inseparable de nuestra condición encarnada, que permite crear ficciones irreales— y las producidas por una imaginación creadora verdadera —separable del sujeto, autónoma y subsistente en sí— que permite ofrecer a la conciencia intuitiva representaciones ya no imaginarias, sino “imaginables”, tan apartadas como sea posible de cualquier “psicologismo”. Así, los espacios paradisiacos, las Ciudades divinas, los ángeles, que florecen en los textos religiosos visionarios constituyen, en realidad, manifestaciones imaginables indirectas de lo Absoluto divino. La descripción fenomenológica de estas visiones pone, pues, en evidencia, junto con lo real y lo irreal, una realidad imaginal, un mundo propio en el que el espíritu toma cuerpo o los cuerpos se espiritualizan (*mundus imaginalis*). La conciencia es, en consecuencia, el lugar de una experiencia interior de cuerpos espirituales (o cuerpos de resurrección) y de espíritus que se “tipifican” en cuerpos inmatrimales. Inversamente, a través de esas imágenes, la imaginación espiritual va a poder desprenderse de su dependencia con el mundo material, para transformarse ella misma, antes de acceder a la visión directa de Dios. El alma puede encontrarse en presencia de representaciones de realidades inmatrimales, pero sensibles (tiempos y espacios), que le van a permitir, por un acto espiritual hermenéutico, remontarse a arquetipos. Los seres imaginables, Ángeles o Señores espirituales, ya no son, para decirlo de manera exacta, analogías de ideas del mundo inteligible, sino reales personificaciones.

A pesar de sus divergencias, estas cuatro contribuciones principales permitieron establecer los fundamentos de una nueva teoría de la

imaginación y lo imaginario, que pueden ser considerados como sólidos logros. De esto se pueden desprender algunas grandes líneas:

- no todas las representaciones de imágenes se reducen a conglomerados de representaciones de origen empírico, unidos por simples leyes asociacionistas. Lo imaginario obedece a una “lógica” y se organiza en estructuras, cuyas leyes pueden ser formuladas (G. Bachelard, C. Lévi-Strauss, G. Durand). El carácter operatorio de las tres estructuras (místicas, diairéticas y sintéticas) aisladas y puestas a prueba por G. Durand permite, incluso, definir un “estructuralismo figurativo”, que combina formalismo y significación;

- lo imaginario, a la vez que se inserta en infraestructuras (el cuerpo) y superestructuras (las significaciones intelectuales), es la obra de una imaginación trascendental que es independiente, en gran parte, de los contenidos accidentales de la percepción empírica. Los ensueños, para G. Bachelard, como los mitos para G. Durand, confirman el poder de un “fantástico trascendental” que, desde Novalis, designa un poder figurativo de la imaginación que excede los límites del mundo sensible;

- las obras de la imaginación producen, también, representaciones simbólicas en las que el sentido figurado original activa pensamientos abiertos y complejos, que solo la racionalización, luego, reduce al sentido unívoco. La imaginación es, por cierto, una actividad connotativa y figurativa a la vez, que permite pensar más que lo que la conciencia elabora bajo el control de la razón abstracta y digital (P. Ricoeur);

- lo imaginario es inseparable de obras, mentales o materializadas, que sirven a cada conciencia para construir el sentido de su vida, de sus acciones y de sus experiencias de pensamiento. Desde este punto de vista, las imágenes visuales y lingüísticas contribuyen a enriquecer la representación del mundo (G. Bachelard, G. Durand) o a elaborar la identidad del Yo (P. Ricoeur). Así, la imaginación aparece, en verdad —lo cual había entrevisto Sartre— como un modo de expresión de la libertad humana, confrontada con el horizonte de la muerte (G. Durand);

- por último, lo imaginario se presenta como una esfera de representaciones y afectos profundamente ambivalentes: puede ser tanto fuente de errores y de ilusiones como una forma de revelación de una verdad metafísica. Su valor no reside solo en sus producciones sino en el uso que se hace de ellas. La imaginación obliga, en efecto, a formular una ética e, incluso, una sabiduría de las imágenes.

NOTAS

¹ Ch. Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, Université, 2000, pp. 7-8.

² Ver nuestro análisis en *L'imagination*, PUF, “Que sais-je?”, 1995.

³ Para una crítica de la apelación a las mentalidades, ver Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir*

dinámica de composición de imágenes (narrativas o visuales), según dos regímenes o polaridades nocturnas o diurnas, que crean tres estructuras polarizantes: una estructura "mística", que induce configuraciones de imágenes que obedecen a relaciones aglutinantes; una estructura heroica o diáirética que instala, entre todos los elementos, separaciones y oposiciones tajantes; por último, una estructura cíclica, sintética o diseminatoria, que permite agrupar en un "tempo" englobando las dos estructuras antagonistas extremas.

En consecuencia, se pueden volver inteligibles las configuraciones de imágenes, propias de creadores individuales, agentes sociales o categorías culturales, señalando las figuras míticas dominantes, identificando su tipología y buscando ciclos de transformación de lo imaginario. La "mitocrítica" apunta, en primer lugar, a despejar en las obras, recurriendo, si es necesario, a métodos de cuantificación (establecimiento de un quórum de mitemas), los ambientes, los temas redundantes, los mitemas característicos, con el fin de delimitar el mito rector subyacente. "La mitocrítica pone de relieve, en un autor, en la obra de una época o de un medio dados, los mitos rectores y sus transformaciones significativas. Permite demostrar cómo cierto rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología en cuestión o, por el contrario, acentúa uno u otro mito rector en particular"²⁶. El "mitoanálisis" amplía la investigación al conjunto de las producciones culturales para operar sobre ellas una suerte de psicoanálisis de las imágenes dominantes, con el fin de establecer una tópica espacio-temporal de lo imaginario. Permite establecer el diagrama de los mitos dominantes de una época, la diversificación de la matriz según "reservorios semánticos", que curvan las estructuras invariantes hacia variaciones fenoménicas, como estilos propios, e incluso como modelos de transformaciones diacrónicas, en la medida en que los mitos dominantes se encuentran sometidos a actualizaciones y potencializaciones sucesivas, según un ritmo aproximado de tres generaciones. El modelo de evolución espacio-temporal de una corriente mitogénica se desarrolla, de acuerdo con una metáfora de inspiración fluvial, según seis fases, que permiten describir la evolución de un imaginario cultural.

3. *Paul Ricœur*. Por su filosofía del lenguaje y de las obras literarias, va a privilegiar la "comprensión" y la interpretación de los signos en relación con las únicas funciones lógicas de la explicación que domina los saberes científicos. Arraiga el conjunto de las operaciones reflexivas del sujeto en una poética lingüística (la metáfora viva) y en la conducta narrativa que permite, por medio de la puesta en escena mítica (*mimesis*), producir el sentido temporal de todas las acciones humanas. En cuanto a la recepción, Ricœur convierte el acceso estético a las obras en una ocasión de reinterpretación del sentido, que permite a cada sujeto reconstruir su propia existencia alrededor de dimensiones simbólicas. Esta actividad de nueva descripción de la realidad hace posible una

poética de la acción social que se expresa, en particular, en la utopía, en tanto proyección hacia posibles. Por esta apertura al campo político, la imaginación, considerada como "función general de lo posible práctico", participa de una dinámica de la acción colectiva.

Desde este punto de vista, el paradigma hermenéutico reposa sobre un doble desplazamiento del modelo de formación de un pensamiento verdadero²⁷. Por una parte, ciertos contenidos de experiencia, por ejemplo, signos culturales (texto poético o religioso, cuadro), no se revelan por completo en su contenido intuitivo, como un objeto natural o ideal. Una imagen poética o un relato simbólico exceden su contenido literal, inmediatamente accesible, dado que están compuestos por una pluralidad ensamblada de significaciones. Captar el sentido de la imagen implica, entonces, más allá del sentido inmediato, un descubrimiento del sentido indirecto y oculto, del que solo una parte superficial está presente en la primera intuición. Dicho de otra manera, lo representado, lejos de ser claro y neto, como una evidencia, se mantiene en un claroscuro opaco. Simétricamente, en este caso, el sujeto pensante no podría esperar acceder a la captación verdadera de la representación, coincidir absolutamente con el contenido representado, dejándose impresionar solo por su contenido o determinándolo por medio de una operación de juicio del entendimiento. Por el contrario, volver inteligible la imagen obliga a captarla indirectamente, a penetrarla en su profundidad, a interpretar sus diferentes niveles de sentido, lo cual exige una orientación particular y un saber previo, so pena de no percibir sus sentidos latentes, por no presuponerlos (esto es lo que P. Ricœur denomina el "círculo hermenéutico"). Entonces, la hermenéutica valoriza un tipo de representaciones que escapa a la inmediatez y a la transparencia, y que exige un compromiso activo del sujeto en la exploración de los planos mediatos. En este sentido, si la imagen constituye, para la hermenéutica, el campo por excelencia de este recorrido de conocimiento particular, este último no puede sino obtener una nueva evaluación inaudita, debido al reconocimiento de su complejidad y de su riqueza intrínsecas.

4. *Henry Corbin*. Heredero de la hermenéutica de Heidegger, se inscribe sobre todo en la tradición de la fenomenología proveniente de Husserl, cuyos grandes principios aplica a la conciencia religiosa, dirigida hacia lo suprasensible y ya no solo hacia la percepción sensible. En el estudio de los grandes textos de las experiencias místicas y visionarias de los persas zoroastras o de los chiítas musulmanes, redescubre una forma de imaginación metapsicológica, a través de la cual la conciencia hace la experiencia de un mundo de imágenes autónomas, denominado "imaginal", que constituyen, cada una de ellas, presentaciones sensibles de un mundo inteligible. Antes de él, vastas corrientes de la filosofía religiosa (R. Otto) o de la religión comparada

nidad ontológica y una creatividad onírica, fuentes de la relación poética con el mundo. Para G. Bachelard, en efecto, el psiquismo humano se caracteriza por la preexistencia de representaciones de imágenes que, intensamente cargadas de afectividad, inmediatamente van a organizar su relación con el mundo exterior. La formación del Yo puede seguir, en consecuencia, dos vías opuestas: en la primera dirección, el sujeto adquiere, poco a poco, una racionalidad abstracta invirtiendo el curso espontáneo de las imágenes y depurándolas de toda sobrecarga simbólica; en la segunda dirección, se deja arrastrar por ellas, las deforma, las enriquece, para hacer nacer una vivencia poética, que alcanza su plenitud en el ensueño despierto. Entonces, el análisis de lo imaginario puede efectuarse, o bien por una vía negativa en la ciencia, que comprende la imagen, sobre todo como obstáculo epistemológico, o bien conforme a un enfoque positivo, bajo la forma de poética general, que la comprende, principalmente, como una fuente creadora. Las imágenes, que se imponen como obstáculos para la abstracción, se revelan, por el contrario, positivas para el ensueño que es, de esta manera, como el exacto opuesto de la ciencia, pues “los ejes de la poesía y de la ciencia son, en primer lugar, inversos”²². El poder de la imaginación, en el sentido de facultad de deformar las imágenes, se arraiga, en realidad, en las profundidades del ser:

- en primer lugar, las imágenes, lejos de ser residuos perceptivos pasivos o nocturnos, aparecen como representaciones dotadas de un poder de significación y de una energía de transformación. Cercano a los análisis de C. G. Jung (luego de haber seguido más bien, durante un breve lapso de tiempo, las hipótesis freudianas), Bachelard ubica las raíces de la imaginación en matrices inconscientes (los arquetipos), que se disocian según dos polaridades: masculina (*Animus*) y femenina (*Anima*), las cuales modifican el tratamiento de las imágenes, ya en un sentido voluntarista de lucha, ya en un sentido más pacífico de reconciliación. Lejos de estar reprimidas, como para Freud, estas imágenes son transformadas luego, por una conciencia perceptiva, en imágenes nuevas bajo la influencia de materiales del mundo exterior;

- luego, las imágenes se cargan de significaciones nuevas, no subjetivas, bajo la influencia de las sustancias materiales del cosmos que les sirven de contenido. Nuestras imágenes se enriquecen y se alimentan, en efecto, del simbolismo de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego), que suministran “hormonas de la imaginación” que nos hacen “crecer psíquicamente”²³. Así, la imaginación, si está muy profundamente ligada al inconsciente personal del soñador, se presenta, ante todo desde el punto de vista de su contenido, como una imaginación material, cuyos ensueños vinculan íntimamente a aquel con el cosmos (“Somos arrastrados en la búsqueda imaginaria por materias fundamentales, por elementos imaginarios, que tienen leyes idealísticas tan certeras como las leyes experimentales” (*ibid.*, p. 13));

- por último, las imágenes encuentran su dinámica creadora en la

experiencia del cuerpo; por ejemplo, la actividad física de expresión lingüística o del trabajo muscular a través de sus movimientos, sus ritmos; la resistencia de las materias trabajadas por el gesto y, finalmente, la conciencia temporal discontinua, que está hecha de instantes sucesivos e innovadores, arrastrados por un ritmo.

2. *Gilbert Durand*, situándose en el nivel de una antropología general, va a contribuir a ampliar los logros de Bachelard y va a sistematizar una verdadera ciencia de lo imaginario. Siguiendo los pasos de la antropología de E. Cassirer y de la poética de G. Bachelard, ubica en el centro del psiquismo una actividad de “fantástico trascendental”. Lo imaginario, esencialmente identificado con el mito, constituye el primer sustrato de la vida mental, cuya producción conceptual no es más que un estrechamiento. Por más que se distancie de G. Bachelard, discutiendo en particular el antagonismo de lo imaginario y la racionalidad, G. Durand restablece la continuidad con sus orientaciones, al mostrar en qué medida las imágenes se insertan en un recorrido antropológico, que comienza en el plano neurobiológico, para extenderse al plano cultural. Así, la formación de las imágenes se arraiga en tres sistemas reflexológicos, que esbozan la infraestructura de la sintaxis de las imágenes: los reflejos posturales, que gobiernan la posición vertical; los reflejos digestivos, de ingestión y expulsión de sustancias y las posturas sexuales, que están determinadas por una rítmica corporal, constituyen las principales clases de formación de imágenes²⁴.

Lo imaginario, arraigado así en un sujeto complejo, no reducible a sus percepciones, no se desarrolla, no obstante, alrededor de imágenes libres, sino que les impone una lógica, una estructuración, que convierte a lo imaginario en un “mundo” de representaciones. G. Durand amplía el ejemplo de lo imaginario al conjunto de las producciones culturales (obras de arte, mitos colectivos, etc.) para allí poner en evidencia una triple lógica de “estructuras figurativas”, propia del *Homo sapiens*, que también es *Homo symbolicus*. Preocupado por despejar una tercera vía entre el estructuralismo, que privilegia el formalismo (explotado por C. Lévi-Strauss), y la hermenéutica (ilustrada por P. Ricoeur), que acentúa la manifestación subjetiva del sentido, G. Durand sostiene que lo imaginario debe su eficacia a un vínculo indisoluble entre, por un lado, estructuras, que permiten reducir la diversidad de las producciones singulares de imágenes a algunos conjuntos isomórficos, y, por otro, significaciones simbólicas, reguladas por un número finito de esquemas, arquetipos y símbolos. La expresión privilegiada de las imágenes se encuentra en el mito, que produce las imágenes siguiendo la secuencia lingüística: verbo, sustantivo y adjetivo, en la medida en que la función de sustantivización nominal es considerada como secundaria en relación con el verbo, verdadera matriz arquetípica²⁵, o en relación con los atributos, que declinan la pluralidad intrínseca del sujeto (del nombre divino por ejemplo). En consecuencia, el estudio de lo imaginario permite extraer una lógica

En consecuencia, verdaderamente se está en presencia de dos tradiciones semánticas que corresponden, en un sentido, a la oposición bergsoniana entre sistema estático cerrado y sistema dinámico abierto. Unas veces, lo imaginario designa el producto, las obras de la imaginación en tanto facultad mental, generalmente asociada con un juicio receloso acerca de su pseudoconsistencia; otras, confunde los productos con la imaginación misma, en la medida en que él integra un dinamismo de aquella facultad, un poder poético de las imágenes, símbolos y mitos. El éxito del término "imaginario" en nuestra época posmoderna también se explica, sin duda, por la tendencia a hacer desaparecer al sujeto como autor de sus representaciones, en beneficio de procesos de simples juegos (de textos, imágenes, etc.) que, por combinatoria y deconstrucción engendran, de manera indefinida, nuevos efectos de significación (J. Derrida, G. Deleuze, etc.). Los procesos de lo imaginario remiten, entonces, no tanto a una actividad autopoiética como a un modelo aleatorio y lúdico de hechos de lenguaje y de imágenes.

II. Historia de las teorías contemporáneas de lo imaginario

La descripción sistemática del imaginario humano, individual y colectivo, es objeto de un gran número de disciplinas, pero la avanzada decisiva, realizada en la segunda mitad del siglo XX, se relaciona menos con una acumulación de datos nuevos, que con una teorización filosófica, para decirlo exactamente. Pues solo una teoría filosófica del espíritu, de los niveles de las representaciones y de los niveles de realidad, que se arraigara en las más antiguas metafísicas occidentales (neoplatonismo, hermetismo, etc.), podía permitir fundar nuevos métodos de análisis, que luego serían aplicados por las ciencias humanas a objetos particulares de sociología, de psicología profunda, etc. Entonces, la comprensión de la naturaleza de lo imaginario está menos condicionada por una terminología o una tipología, que por un trabajo de fondo que ha sido inseparable de los métodos recientes de la filosofía: estructuralismo, fenomenología y hermenéutica.

A primera vista, los campos de la imagen, la imaginación y lo imaginario no constituyen objetos privilegiados de la filosofía contemporánea. Esta se distinguió, sobre todo, por un intelectualismo vigoroso, que culminó en el pensamiento estructuralista (C. Lévi-Strauss, J. Lacan, M. Foucault, etc.), al que progresivamente fue sucediendo una escuela fenomenológica, sobre todo preocupada por restaurar la primacía de lo sensible, a través de la percepción (M. Merleau-Ponty). Si bien J. -P. Sartre, después de Bergson, consagró dos obras a la imaginación y a lo imaginario²¹, apenas modificó los supuestos tradicionales, dado que asimila siempre la imaginación a una perspectiva anuladora de la conciencia y, lo imaginario, a un irreal. Generalmente, por lo demás, la filosofía contemporánea se mantuvo como la heredera de una tradi-

ción que se remonta al siglo XVII, que entiende la imaginación como una actividad de producción de ficciones que encuentra su legitimidad principal en el campo del arte. Esta tradición de pensamiento es responsable, probablemente, de una falta de curiosidad y de exigencias conceptuales, que impidieron establecer diferenciaciones categoriales de las imágenes y de las actividades de la imaginación, tan precisas como las de las actividades perceptivas y, sobre todo, intelectuales. Pues la esfera de las imágenes, que comprende tanto procesos como obras, no puede ser pensada sin haber antes evitado confundir procesos y representaciones muy heterogéneas. Entonces, un acercamiento filosófico a lo imaginario sigue siendo, a su vez, inseparable de un trabajo epistemológico de descripción, clasificación y tipificación de los múltiples rostros de la imagen.

Durante el último medio siglo (1940-1990), fueron numerosas las contribuciones filosóficas de J.-P. Sartre, G. Bachelard, R. Caillois, C. Lévi-Strauss, P. Ricœur, G. Durand, H. Corbin, G. Deleuze, J. Derrida, J.-F. Lyotard, M. Serres, etc. Estas se beneficiaron con un contexto intelectual favorable debido, en particular, a nuevas referencias y orientaciones, aun cuando estas permanecieron, durante mucho tiempo, modestas o marginales: en primer lugar, las recaídas de la estética surrealista que permitió, junto con la lenta difusión del psicoanálisis freudiano en Francia, promover prácticas imaginativas que se remontan al Romanticismo e incluso al ocultismo; luego, el interés por la psicología religiosa; en primer lugar, a través del impacto del pensamiento de E. Durkheim y, luego, de los trabajos de fenomenología religiosa (M. Éliade) e incluso de psicología religiosa (escuela jungiana); por último, la lenta progresión de un neokantismo, que considera indiscutible el estatuto trascendental de la imaginación y su rol en la constitución de un sentido simbólico (E. Cassirer, M. Heidegger). No es sorprendente, en consecuencia, que la imaginación y la imagen hayan podido ser integradas en nuevos métodos o recorridos filosóficos, incluso si cada uno de ellos despliega postulados y modelos de análisis diferentes: la fenomenología, que surgió con E. Husserl, confirma a la imaginación como intencionalidad capaz de una perspectiva eidética (de la esencia de las cosas); la hermenéutica atribuye a las imágenes una función expresiva de sentido, desde ciertos puntos de vista más fecunda que el concepto (M. Heidegger, H. G. Gadamer, P. Ricœur, etc.); los debates introducidos por la Escuela de Frankfurt (E. Bloch) obligan a tener en cuenta mito y utopía en la historia sociopolítica. En cuanto a las más recientes obras de filosofía y de ciencias cognitivas, estas revalorizan tanto la metáfora como las representaciones visuales. No obstante, en este contexto se pueden privilegiar cuatro obras particularmente creativas, que renuevan la comprensión de la imaginación y de lo imaginario: G. Bachelard, G. Durand, P. Ricœur y H. Corbin.

1. *Gaston Bachelard*. Va a demostrar, mucho más que Sartre, la omnipresencia de la imagen en la vida mental; le va a atribuir una dig-

aislada o en composición (cuadro, relato), lo imaginario comprende un aspecto representativo —y en consecuencia, verbalizado— y un aspecto emocional, afectivo, que implica al sujeto¹¹. Lo imaginario está, entonces, más cerca de las percepciones que nos afectan, que de las concepciones abstractas que inhiben la esfera afectiva. Por otra parte, solo hay imaginario si un conjunto de imágenes y de relatos forma una totalidad más o menos coherente, que produce un sentido distinto del local y momentáneo. Lo imaginario está del lado de lo que se denominará “holístico” (totalidad) y no “atomístico” (elemento). Lo imaginario puede ser descrito literalmente (temas, motivos, intrigas, ambiente), pero también dar lugar a interpretaciones, dado que las imágenes y los relatos son, en general, portadores de un sentido segundo indirecto. Como el mito, que desplaza el contenido de un discurso, lo imaginario fabula, pero su contenido puede ser “rectificado” para ser restituído en sus móviles, sus fuentes, sus intenciones. S. Freud fue uno de los primeros en forjar un método de análisis del imaginario de los sueños nocturnos¹². Sobre la base de la suposición de que tenían un sentido, a pesar de un contenido opaco y absurdo, puntualiza una descomposición de los elementos para recuperar las significaciones primarias. De manera general, los diversos constituyentes de un imaginario (tiempo, personaje, espacio, acción, etc.) pueden dar, luego de una interpretación, indicaciones preciosas sobre el sujeto que imagina, que emplea estos operadores para expresar afectos, ideas, valores. Entonces, el estudio de lo imaginario como mundo de representaciones complejas debe tener por objeto el sistema de imágenes-texto, su dinámica creadora y su pregnancia semántica, que hacen posible una interpretación indefinida, y, por último, su eficacia práctica y su participación en la vida individual y colectiva.

3. Las dos concepciones

La definición de lo imaginario toma una acepción diferente, según la importancia que se acuerde al tipo de imaginación subyacente: imaginación reproductora (memoria, que da lugar a la imaginación); imaginación fantasmagórica, que fomenta fantasías (*fantasy*) y una actividad verdaderamente simbólica (en el sentido de la *Einbildungskraft* del Romanticismo alemán). Esta distinción entre diferentes productos de la imaginación es realizada, incluso, por aquellos que parecen poco favorables a lo imaginario. Así, Descartes distingue entre las imágenes involuntarias que provienen de la impresión de los espíritus animales por huellas externas (sueños nocturnos, ensoñaciones despiertas) e imágenes que son elaboradas de un modo deliberado y cultivadas como un tesoro interior (*Las pasiones del alma*, nº 21). Este imaginario —el “de los palacios encantados y las quimeras”— es representado “por el alma, sin objetos exteriores, y, para decirlo de esta manera, con todas las ventanas cerradas” (*Conversación con Burman*).

En realidad, lo imaginario oscila entre dos concepciones principales:

- una, restringida, designa el conjunto estático de los contenidos producidos por una imaginación (definida, por lo demás, como facultad), que tiende a adquirir una cierta autonomía —por repetición, por aparición recurrente— para formar, en última instancia, un conjunto coherente (la memoria como conjunto de recuerdos pasivos es una parte importante de nuestro imaginario). De esta manera, para H. Védrine, lo imaginario es “todo un mundo de creencias, ideas, mitos, ideologías, en el que están sumergidos cada individuo y cada civilización”¹³. Lo imaginario es entendido como un tejido de imágenes pasivas y, sobre todo, neutras, que no está dotado de ninguna existencia verdadera. Solo la imaginación se ve investida de propiedades creadoras. Por esta razón, lo imaginario se define a menudo de un modo negativo, por ejemplo en la práctica de los historiadores: para Le Goff, lo imaginario no es ni una representación de la realidad exterior, ni una representación simbólica, ni una ideología¹⁴. “El campo de lo imaginario está constituido por el conjunto de las representaciones que sobrepasan el límite establecido por las comprobaciones de la experiencia y los encadenamientos deductivos que estas permiten”¹⁵;

- la otra, que se puede denominar “ampliada”, integra, de alguna manera, la propia actividad de la imaginación y designa los agrupamientos sistemáticos de imágenes, en la medida en que comprenden una especie de principio de autoorganización, de autopoietica, que permite abrir sin cesar lo imaginario a la innovación, transformaciones, recreaciones. Según J. Thomas, lo imaginario es “un sistema, un dinamismo organizador de las imágenes, que les confiere una profundidad al unir las entre sí”¹⁶. Para C. G. Dubois, lo imaginario es “el resultado visible de una energía psíquica formalizada, tanto en el nivel individual, como en el colectivo”¹⁷. Esta creatividad de lo imaginario se funda, en realidad, en el reconocimiento de una fuerza intrínseca de ciertas imágenes y de un poder de animación de la imaginación. Desde la Antigüedad, y sobre todo en el Renacimiento, se encuentra valorizada la capacidad de las imágenes (y por lo tanto de lo imaginario) para vivir por sí mismas y engendrar efectos propios. Según Paracelso: “El alma es una fuente de fuerza que ella misma dirige y propone, a través de su imaginación, un objetivo a realizar. Las ideas que concebimos se convierten en centros de fuerza que pueden actuar y ejercer una influencia”¹⁸. Los románticos retoman esta concepción; Cudworth habla de *plastic power* o Coleridge de *esemplastic power* capaz de configurar formas. G. Bachelard permanece dentro de esta tradición, cuando afirma: “El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación es imaginario. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta. En el psiquismo humano, ella misma es la experiencia de la apertura, la experiencia de la novedad”¹⁹. Por esta razón, el filósofo G. Simondon puede sostener que “las imágenes aparecen como organismos secundarios en el seno del ser pensante: parásitos o auxiliares, son como mónadas secundarias que, en ciertos momentos, habitan al sujeto y, en otros, lo abandonan”²⁰.

1. Léxico

No obstante, este término sigue siendo de difícil delimitación y, a menudo, compite con otros, con los que tiene sutiles interferencias:

- **mentalidad:** término ampliamente utilizado por la escuela histórica francesa de los Anales, que quería estudiar la historia a través de las actitudes psicosociales y sus efectos sobre los comportamientos. Más concreto que la historia de las ideas, el estudio de las mentalidades sigue siendo, no obstante, más abstracto que la descripción de los imaginarios³;

- **mitología:** término que designa un conjunto de relatos que constituye un patrimonio de ficciones en las culturas tradicionales; cuenta historias de personajes divinos o humanos, que sirven para traducir de manera simbólica y antropomórfica creencias sobre el origen, la naturaleza y el fin de fenómenos cosmológicos, psicológicos, históricos⁴. La mitología constituye, sin duda, una de las formas más elaboradas de imaginario, pero su estricta construcción narrativa en conjuntos coherentes no puede agotar todas las formas de imaginario. El término "mito", en sentido amplio, a menudo sirve para designar todo tipo de creencias colectivas no fundadas objetiva o positivamente;

- **ideología:** designa una interpretación global y dogmática (un "listo para pensar") de un campo de la vida humana que impone una serie de explicaciones estereotipadas, no argumentadas, a las que se adhiere, sin embargo, por la mediación de imágenes-fuerza (la lucha de clases es una imagen impulsora de la ideología marxista). La ideología, a pesar de ser un discurso no narrativo, a menudo está inserta en mitos: la función del proletariado en la ideología marxista parece beneficiarse a partir de su semejanza funcional con la pasión de Cristo, cuyo sufrimiento es liberador para la humanidad⁵. P. Araujo distingue, entre el mito y la ideología, un "ideologema" como "unidad significativa y movilizadora de energías semánticas, en el nivel del imaginario social, capaz de traducir y articular las ideas-fuerza (dimensión ideológica) y las huellas míticas (dimensión mítica: mitologemas, mitos rectores) del discurso analizado"⁶;

- **ficción:** designa invenciones a las que no corresponde ninguna realidad. Pero, por lo general, todo lo que es ficticio no lo es sino relativamente y en cierto momento. Además, pueden existir ficciones (así como analogías) que dependan de actividades racionales abstractas (en derecho, en ciencias) y no de la imaginación en sentido cabal. Solo el adjetivo "imaginario" conserva esta connotación de irrealidad. El término "ficción" es, sin embargo, muy frecuente en la filosofía analítica y en la semiótica, que se fundan en una oposición real-ficticio;

- **temática:** término particularmente utilizado en literatura comparada bajo la influencia anglosajona. A través del estudio de los temas y los motivos (la tematología), se intenta poner de manifiesto la materia y las formas expresivas de las obras. En efecto, la temática permite acceder

al imaginario de un texto, pero sin conservar todas sus dimensiones, tanto más cuanto que la temática se limita a las obras escritas⁷.

El término también puede ser especificado en relación con sus contrarios: lo real y lo simbólico. Lo irreal parece oponerse a lo real, pero siempre es difícil saber si un contenido imaginario no tiene alguna realidad en el espacio o el tiempo. L. Boia indica, acertadamente, que lo imaginario es definido por sus estructuras internas, más que por sus referentes y materiales, cuyo carácter real o no es vano determinar⁸. En cuanto al término "simbólico", parece oponerse a lo imaginario solamente en ciertos usos lógicos o psicoanalíticos. Así, para J. Lacan, los deseos del sujeto están condicionados por las elecciones operadas en la cadena de los significantes del lenguaje, a través del desvío de las metáforas y las metonimias⁹. El deseo concierne a lo imaginario, mientras que la relación del sujeto con la alteridad (gran Otro y pequeño Otro) permanece bajo la dependencia de un narcisismo primario o secundario. El estadio simbólico aparece como consecuencia de la represión, por medio de la que el sujeto confronta lo imaginario con lo real. Pero este sentido específico de imaginario, limitado al retroceso fantasmático, no permite restituir los empleos actuales, mucho más amplios.

También es conveniente distinguir lo imaginario de la imagería. Esta última designa un conjunto de imágenes ilustrativas de una realidad, cuyo contenido ya está por completo preconfigurado por la realidad concreta o la idea. Lo imaginario implica una emancipación en lo que concierne a una determinación literal, la invención de un contenido nuevo, desfasado, que introduce la dimensión simbólica. De la misma manera, se podría diferenciar lo imaginario de una categoría muy específica, lo imaginal. Introducido por el islamólogo H. Corbin¹⁰, este término designa un mundo que, en latín, se califica de *imaginalis* y no de *imaginarius*. Se trata de designar de esta manera —en el campo de las espiritualidades místicas— imágenes visionarias, disociadas del sujeto, que tienen una autonomía a medio camino entre lo material y lo espiritual y que sirven para hacer presentes, en la conciencia, realidades ontológicas trascendentales.

Entonces, acordaremos denominar "imaginario" a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados.

2. Criterios de análisis

De numerosas obras de ciencias humanas se pueden extraer algunas reglas de análisis, que son objeto de un consenso significativo —en particular en la red de los Centros de investigación sobre lo imaginario— vinculada con la Escuela francesa de Grenoble. Como cualquier imagen



Capítulo I

Definición e historia

I. Una categoría plástica

En los usos corrientes del vocabulario de las letras y de las ciencias humanas, el término “imaginario”, en tanto sustantivo, remite a un conjunto bastante impreciso de componentes. Fantasma, recuerdo, ensueño, sueño, creencia, mito, novela, ficción son, en cada caso, expresiones del imaginario de un hombre o de una cultura. Se puede hablar del imaginario de un individuo, pero también de un pueblo, a través del conjunto de sus obras y creencias. Forman parte de lo imaginario las concepciones precientíficas, la ciencia ficción, las creencias religiosas, las producciones artísticas que inventan otras realidades (pintura no realista, novela, etc.), las ficciones políticas, los estereotipos y prejuicios sociales, etc.

El término es de registro reciente en la lengua francesa y parece ignorado en muchas lenguas (no hay equivalente en inglés). Ch. Chelebourg¹ señala la aparición del término en Maine de Biran en 1820 o, más tarde, en Alphonse Daudet, que habla de un “imaginario”, es decir, de un hombre entregado a las ensoñaciones. Villiers de L'Isle-Adam evoca, en la *La Eva futura*, este campo del Espíritu que la razón denomina, con un desdén vacuo, lo “Imaginario”. El éxito creciente de la palabra en el siglo XX puede ser atribuido a la desafición con respecto al término “imaginación”, entendido como facultad psicológica. En efecto, la mayoría de los problemas del mundo de las imágenes fue tratada, durante mucho tiempo, al abrigo de la palabra “imaginación”, que designaba la facultad de engendrar y utilizar imágenes. Con el ocaso de una cierta psicología filosófica (a mediados del siglo XX) y bajo la presión de las ciencias humanas, el estudio de las producciones de imágenes, de sus propiedades y de sus efectos, esto es, lo imaginario, suplantó progresivamente la cuestión clásica de la imaginación. Dicho de otro modo, el mundo de las imágenes trascendió su formación psicológica².

está llamada a ser la principal bandera de lucha contra la irracionalidad ecocida y anticultural del capitalismo tardío, dispuesto a acabar con toda seña de identidad en tributo a la acumulación, la rentabilidad y un afán desmesurado de poder.

ADOLFO COLOMBRES
Buenos Aires, febrero de 2008

EL IMAGINARIO



de separar ambos términos. Uno de ellos sería el concepto de función simbólica que utiliza la psicología, para designar una articulación de sentidos propios y figurados.

Lo que caracteriza al imaginario es su condición de conjunto asistémico de imágenes de distinta naturaleza y procedencia, las que pueden colisionar entre sí tanto en la mente de un individuo como en la vida social, resistiéndose a ser englobadas en sistemas rígidos. Estamos entonces ante un ámbito de continuas recreaciones, que tratan de dar respuesta a las necesidades materiales y simbólicas que los pueblos experimentan. Si en una sociedad determinada las condiciones de vida se mantienen estables, el imaginario gozará también allí probablemente de cierta estabilidad, aunque en el mundo actual, por la globalización mediática, ello resulta muy difícil, y la aceleración que se vive, acosada por el imperialismo de lo híbrido, sume en una crisis tanto a la etnografía como el folklore.

La escuela que estudia y reivindica el imaginario surge en Francia como un desafío al viejo racionalismo aposentado en la Sorbona. Como antecedente se podría poner a La filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer, cuyos tres volúmenes fueron publicados entre 1925-1929, así como a la poética de Gaston Bachelard. No se debe ignorar la especial importancia asignada a la dimensión simbólica de las culturas por la antropología francesa, a partir de la expedición científica enviada al África por el Museo del Hombre en 1931, dirigida por Marcel Griaule. Los textos de este último sobre los dogon, así como los avances pioneros en torno al arte negro realizados por Michel Leiris, también miembro de dicha expedición, abrieron una rica veta en los estudios del hombre, la que fue diferenciando claramente a la antropología de este país del pragmatismo científico de la teoría anglo-norteamericana, que poco frecuenta las alturas del pensamiento.

Más allá de estas referencias innegables, cabe decir que el creador de tal escuela es Gilbert Durand, quien en su obra principal, Las estructuras antropológicas del imaginario, editada en París en 1969, lleva al nivel de una antropología (es decir, con ese universalismo que intentara Sir James Frazer más de cuatro décadas atrás en La rama dorada) los escauceos poéticos de Bachelard. Para alcanzar tal universalidad, Durand sistematiza la verdadera esencia del imaginario, aun al riesgo, nada menor, de contradecir su misma naturaleza, pues ya se habló de las características asistémicas de éste. Si bien en la obra antes citada Durand logra tal objetivo sin perder la medida, en otro caso, como en su Introduction à la Mythodologie (1996), irrumpe sin piedad un método extremadamente analítico que parece dirigido más a convencer a los recalcitrantes académicos de la Sorbona que a orientar a quienes han reconocido ya la importancia y validez del pensamiento simbólico en la construcción del conocimiento. Porque esta misma escuela se ocupa de puntualizar que lo imaginario no es una forma de lo irracional, sino un espacio-tiempo alógico o fuera de la lógica (la que sólo es conocida, cabe añadir, según su formulación occiden-

tal). ¿Y no es un contrasentido procurar someter a una lógica perfecta (la centrada en una jerarquía eurocéntrica de valores) a este universo ilógico (o que se nutre en todo caso de otras lógicas? Un reduccionismo semejante intentó Lévi-Straus con el mundo mítico, con resultados cuestionables por su esquematismo. Otros autores se fueron luego sumando a dicha escuela, siendo Wunenburger acaso el que más se destacó. Como aporte metodológico se toma en cuenta a Paul Ricoeur y su paradigma hermenéutico. Los métodos de abordaje de esta materia oscilan así entre los polos de la semiótica estructural y la hermenéutica simbólica.

El autor cierra su primer ensayo, publicado como un libro aparte por Presses Universitaires de France, con un análisis de las funciones del imaginario según las distintas perspectivas, desde la utopía y el milenarismo hasta una técnica social como la televisión, destacando su valor en toda teoría de la cultura.

Este esclarecedor texto introductorio a un tema que hoy se menciona mucho pero se conoce poco, se completa en el presente volumen con otros tres ensayos del autor, publicados en distintas revistas científicas. El primero de ellos se relaciona con el mito, dimensión central del imaginario, para contrarrestar la desvalorización sistemática del que fue objeto por la presión del racionalismo positivista, subrayando su polimorfismo, que permite, hoy como ayer, estructurar y orientar tanto las representaciones del mundo como las acciones que las ponen en escena. También Roland Barthes y Gillo Dorfles intentaron en su momento resemantizar este concepto, para utilizarlo en la comprensión de la cultura actual y no dejarlo anclado en las mal llamadas culturas primitivas o arcaicas, como algo propio de la infancia de la humanidad. O sea, lo que propone aquí el autor es centrar el estudio en las transformaciones del mito, o sus reescritura.

El segundo ensayo es un abordaje estético y epistemológico de la multitud, como una posibilidad de inteligir por analogía un mundo de por sí caótico. Ella deja de ser así tan sólo un dato empírico para convertirse en un parámetro de lo real complejo.

Cierra este libro un valioso abordaje antropológico del lugar como eje de articulación simbólica. Se lo puede leer como un homenaje a La poética del espacio de Bachelard (no es vano Wunenburger dirige el Centro Gaston Bachelard de Investigaciones sobre el Imaginario y la Racionalidad), pero también como una invitación a centrar la mirada en este aspecto fundamental de la cultura, que está siendo hoy arrasado en América y el mundo entero por la barbarie capitalista, tanto a nivel rural (donde reside la mayor diversidad cultural del planeta) como urbano. Todo espacio se torna exclusivamente productivo, suprimiéndose para ello los signos que las culturas fueron tatuando en él a lo largo del tiempo. Se cita con frecuencia el concepto de no-lugar, establecido por Marc Augé, pero nadie se detiene en lo que este autor llama lugar antropológico, que vendría a ser ese espacio donde una cultura y sus símbolos pueden ser aprehendidos de inmediato como una señal de identidad. La defensa de estos tatuajes

Wunenburger, Jean-Jacques

Antropología del imaginario - 1ª. ed. - Buenos Aires : Del Sol, 2008.

168 p. ; 22x14 cm.- (Serie Antropológica)

Traducido por: Silvia Labado

ISBN 978-987-632-401-4

I. Ensayo Francés. I. Labado Silvia. II. Título.
CDD 844

Director de colección: Adolfo Colombres

Diseño de colección: Ricardo Deambrosi

Ilustración de tapa: *Un alma mula*, de Víctor Quiroga, 150x150 cm.,
óleo sobre tela, 2006.

Título original: *L'imaginaire*

Traducción: Silvia Nora Labado



© Presses Universitaires de France, 2003.

Este libro fue publicado con el apoyo de la Embajada de Francia en la Argentina.

© Ediciones del Sol S.R.L.

Av. Callao 737

(C1023AAA) Buenos Aires - Argentina

Distribución exclusiva: Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125

(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

www.colihue.com.ar

ecolihue@colihue.com.ar

ISBN 978-987-632-401-4

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Prólogo

Al publicar el presente libro de Jean-Jacques Wunenburger, no nos alienta tan sólo el propósito de contribuir a la difusión en el mundo de habla hispana de la obra intelectual de este profundo y reconocido pensador francés, sino también, o sobre todo, el de impulsar en nuestro medio los estudios del imaginario, como una forma de contrarrestar ese racionalismo positivista que clausura a las ciencias humanas las alturas de la filosofía y de toda poética, impidiéndoles resemantizar creativamente conceptos ya perimidos, en el afán de congelar su objeto. Entre ellos, los de folklore, culturas primitivas, superstición y muchos otros. Permanece así ciego frente a la capacidad de los pueblos de reelaborar continuamente su imaginario, que por lo común modifican los términos de su cultura antes de que el antropólogo que los estudió alcance a publicar su tesis sobre ellos.

La antropología del imaginario se centra más en los aspectos sociales que individuales de las representaciones mentales, diferenciándose así tanto del concepto de imaginación, entendida como facultad psicológica de un individuo, como de las lucubraciones de la psicología filosófica, que en la segunda mitad del siglo XX fue siendo desplazada por el avance de las ciencias sociales.

Este nuevo campo de la antropología abarca la producción de imágenes, así como sus propiedades y el impacto que alcanzan en el contexto social. Por una razón metodológica, se distingue al imaginario de la esfera (nunca del todo clara) de lo real, pues si bien aquél suele distanciarse de ésta y hasta oponérsele dialécticamente en muchos casos, no se debe ignorar que la mayor parte de las veces la realidad comienza siendo un sueño, un proyecto, una representación mental de una persona o un grupo de ellas, antes de convertirse en algo concreto, visible, cuya presencia física al final del proceso pasará asimismo a formar parte del imaginario social, como sucede con toda obra importante de una cultura. Pensemos en el Taj Malal de Agra, o en el templo de la Sagrada Familia de Barcelona, sueños demenciales que después de muchos años de ciclópeo esfuerzo se convirtieron en una realidad admirada por la humanidad entera.

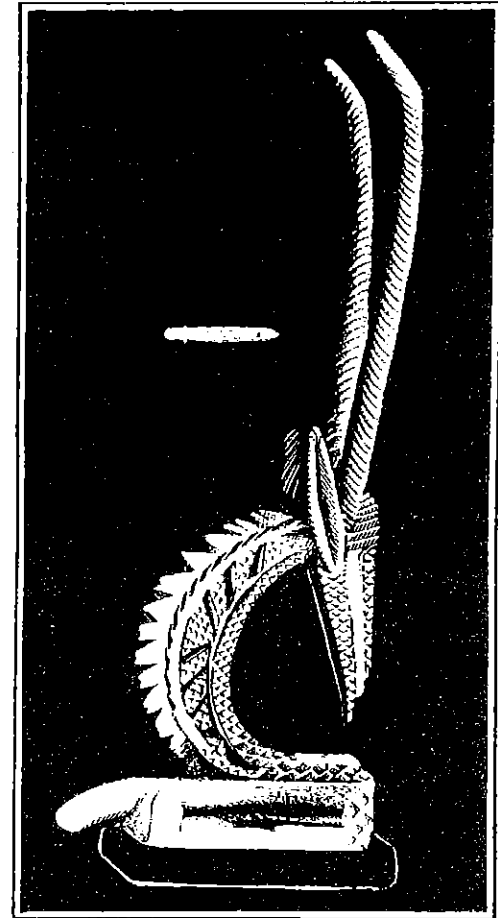
Desde ya que los símbolos, y entre ellos los mitos, pueblan el imaginario como sus ejes fundamentales, aunque en algunos casos surge la necesidad

Jean-Jacques Wunenburger

**ANTROPOLOGÍA DEL
IMAGINARIO**



Serie Antropológica
EDICIONES DEL SOL



Serie
Antropológica