

Sartre Jean-Paul
“LO IMAGINARIO”

Psicología Fenomenológica De La Imaginación.
 Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1976.
 TRADUCCIÓN DE MANUEL LAMANA

“LO IMAGINARIO”

PRIMERA PARTE LO CIERTO

ESTRUCTURA INTERNACIONAL DE LA IMAGEN

El fin de esta obra es describir la gran función “irrealizante” de la conciencia o “imaginación” y su correlativo noemático, lo imaginario.

Nos hemos perdido al emplear la palabra “conciencia” con un sentido poco distinto del que habitualmente recibe. Para las estructuras psíquicas, la expresión “estado de conciencia” implica una especie de inercia, de pasividad que nos parece incompatible con los datos de la reflexión. Emplearemos el término “conciencia”, no para designar la monada y el conjunto de sus estructuras psíquicas, sino para nombrar a cada una de estas estructuras en su particularidad concreta. Hablaremos, pues, de conciencia de imagen, de conciencia perspectiva, etc., inspirándonos en uno de los sentidos alemanes de la palabra *Bewusstsein*.

I DESCRIPCIÓN

A pesar de algunos prejuicios sobre los cuales tendremos que volver muy pronto, es cierto que, cuando produzco en mi imagen de Pedro, Pedro es el objeto de mi conciencia actual. En tanto que esta conciencia se mantenga inalterada, podré hacer una descripción del objeto tal y como se me aparece en la imagen, hay que recurrir a un nuevo acto e conciencia: hay que *reflexionar*. La imagen como imagen no es, pues, descriptible más que por medio de un acto de segundo grado según el cual la mirada se desvía el objeto y se dirige a la manera de estar dado este objeto. Es este acto reflexivo el que permite formular el juicio [tengo una imagen]. Sin duda algunos psicólogos afirman que, llevado al límite, no podríamos distinguir entre una imagen intensa y una percepción débil.

El acto de reflexión tiene, pues, un contenido inminentemente cierto que llamaremos *esencia* de la imagen. Esta esencia es la misma para todos; la primera tarea del psicólogo consiste en explicarla, describirla, fijarla. De momento solo queremos intentar una “fenomenología” de la imagen. El método es simple: reproducir imágenes en nosotros, reflexionar y de situar sus características distintivas.

II. PRIMERA CARACTERÍSTICA: LA IMAGEN DE UNA CONCIENCIA

En cuanto consideremos la reflexión, veremos que cometíamos hasta aquí un error doble. Sin darnos ni siquiera cuenta, pensábamos que la imagen estaba en la conciencia y que el objeto de la imagen estaba en la imagen. Nos figurábamos la conciencia como un lugar poblado por pequeños simulacros y esos simulacros eran las imágenes. Sin duda alguna, el origen de esta ilusión se tiene que buscar en

nuestra costumbre de pensar en el espacio y con términos de espacio. La llamaremos: *ilusión de inmanencia*. Su expresión más clara se encuentra en Hume."

Hume acaba de distinguir las impresiones y las ideas: " Podemos llamar *impresiones* a las percepciones que penetran con más fuerza y violencia...; por *ideas* entiendo las débiles imágenes de las primeras en el pensamiento y razonamiento..."

Mi idea actual de silla tiene, pues, relación con una silla existente sólo desde fuera. La silla que yo he percibido antes no es la del mundo exterior; no es de esta silla de paja o de madera la que habrá de permitir que distinga mi idea de las ideas de mesa o de tintero. Sin embargo, mi idea actual es sin duda una idea de silla. Si el objeto tiene que tener una cantidad y una cualidad determinadas, la idea tiene que poseer también estas determinaciones.

Lo que puede sorprender es que nunca se haya sentido la heterogeneidad radical de la conciencia y e la imagen así concebida. Sin duda la *ilusión de inmanencia* de ha mantenido siempre en estado implícito.

Simplemente, la conciencia se *refiere* a la misma silla de dos maneras diferentes. En ambos casos se trata de la silla en su individualidad concreta, en su corporeidad. Solo que un uno de los casos la silla esta "encontrada" por la conciencia; en el otro, no lo está.

¿Y qué es exactamente la imagen? Evidentemente, no es la silla; de una manera general, el objeto de la imagen no es imagen a su vez ¿Diremos que la imagen es la organización sintética total, la conciencia? Pero esta conciencia es una naturaleza actual y concreta, que existe en sí, por sí y que siempre se podrá entregar sin intermediario a la reflexión. La palabra imagen no podría, pues, designar más que la relación de la conciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto.

III. SEGUNDA CARACTERISTICA: EL FENOMENO DE CASI-OBSERVACIÓN

En la percepción, *observo* los objetos. Entiéndase con lo dicho que aunque el objeto entre por entero en mi percepción, nunca está dado más que un lado a la vez. La percepción de un objeto es, pues, un fenómeno con una infinidad de fases. ¿Qué significa para nosotros?; la necesidad de *dar la vuelta* alrededor de los objetos, de esperar, como dice Bergson, a que se " disuelva el azúcar ".

Se trata de fenómenos radicalmente distintos: uno saber conscientemente de sí mismo, que recoloca de golpe en el centro del objeto, el otro, unidad sintética de una multiciplidad de apariencias, que hace su aprendizaje lentamente.

Vemos desde este instante que la imagen es un acto sintético que une a unos elementos más propiamente representativos un saber concreto, no de imágenes. Una imagen no se aprende: esta organizada exactamente como los objetos que se aprenden, pero de hecho se da por entero por lo que es, desde el momento de su aparición. Pero esto no es todo. Consideremos esta hoja de papel que ésta sobre mesa. Cuando más la miremos, más particularidades nos revelará.

En el mundo de la percepción no puede aparecer ninguna "cosa" que no mantenga con las demás cosas una infinidad de relaciones. Más aún, es esta infinidad de relaciones -al mismo tiempo que la infinidad de las elaciones que sus elementos sostienen entre sí-, la que constituye la esencia misma de una cosa.

Ahora bien, la imagen, por lo contrario, hay una especie de pobreza esencial. Los diferentes elementos de una imagen no mantienen ninguna relación con el resto del mundo y no mantienen entre sí más que dos o tres relaciones, por ejemplo, las que yo he podido verificar, a las que ahora me interesa retener. No es que las otras relaciones existen en sordina, que esperen que se dirija hacia ellas un haz luminoso. No, no existe en absoluto.

Los objetos no existen sino en tanto que se piensan. Esto sería incomprendible para todos aquellos que hacen de la imagen una percepción renaciente. Es que, en efecto, no se trata en absoluto de una diferencia de intensidad; sino que los objetos del mundo de las imágenes no podrían existir de ninguna de las maneras en el mundo de la percepción; no cumplen con las condiciones necesarias.

El objeto se presenta, pues, en la imagen como teniendo que ser aprehendido en una multiplicidad de actos sintéticos. Por esta razón, y porque su contenido guarda, como un fantasma, una opacidad sensible, porque no se trata de esencias ni de leyes generadoras, sino de cualidad irracional, parecer ser el objeto de observación; según esta punto de vista, la imagen estaría más próxima de la percepción que el concepto.

La intención está en el centro de la conciencia: es ella la que trata de alcanzar al objeto, es decir, que le constituye por lo que es. El saber, que está indisolublemente unido a la intención, precisa que el objeto es tal o cual, añade determinaciones sintéticamente. Construir en sí una conciencia determinada de la mesa como imagen es al mismo tiempo construir la mesa como objeto de una conciencia imaginante.

En el acto de conciencia, el elemento representativo y el elemento de saber están unidos en un acto sintético. El objeto correlativo de este acto se constituye, pues, a la vez como objeto concreto, sensible, y como un objeto de saber.

No hay ni un segundo de sorpresa: el objeto que se mueve no está vivo, *nunca precede al objeto*, la intención se revela a ella misma al mismo tiempo que se realiza, en y por su relación.

IV. TERCERA CARACTERÍSTICA:

LA CONCIENCIA IMAGINANTE PROPONE SU OBJETO COMO UNA NADA.

Toda conciencia es conciencia de algo. La conciencia irreflexiva trata de alcanzar objetos heterogéneos a la conciencia. Por ejemplo, la conciencia imaginante de árbol trata de alcanzar un árbol, es decir, un cuerpo que por naturaleza es exterior a la conciencia: la conciencia sale de sí misma, se trasciende. Si queremos describir esta conciencia, como hemos visto tenemos que producir una nueva conciencia llamada "reflexiva". Porque la primera es totalmente conciencia de árbol.

Pero resulta evidente que nuestra descripción de la conciencia imaginante sería muy incompleta si no tratásemos de saber:

- 1) *Cómo propone* su objeto la conciencia irreflexiva.
- 2) *Cómo se aparece* a sí misma esta conciencia en la conciencia no-tética que acompaña a la posición de objeto.

La conciencia trascendente de árbol en imagen propone el árbol. Pero lo propone en *imagen*, es decir, de una determinada manera que no es la de conciencia perceptiva.

Es, pues necesario – ya que podemos hablar de imágenes, ya que se término mismo tiene un sentido para nosotros- que la imagen, tomada en ella misma, encierre en su

naturaleza íntima un elemento de distinción radical. Una investigación reflexiva va a hacernos encontrar este elemento en el acto posicional de la conciencia imaginante.

Toda conciencia propone su objeto, pero cada una tiene su manera de hacerlo. La percepción, por ejemplo, propone su objeto como existiendo. La imagen encierra a su vez un acto de creencia o acto posicional. Este acto puede tomar cuatro formas, y sólo cuatro: puede proponer el objeto como inexistente, o como ausente, o como existente en otro lugar; también se puede "neutralizar", es decir, no proponer su objeto como existente.

Dos de estos actos son negaciones; el cuarto corresponde a una suspensión o neutralización de la tesis. El tercero, que es positivo, supone una negación implícita de la existencia actual y presente del objeto. Estos actos posicionales – esta observación es capital- no se superponen sobre la imagen una vez que está constituida; el acto posicional es constitutivo de la conciencia de imagen. Las palabras "ausente", lejos de mí. sólo pueden tener un sentido en el terreno de la intuición sensible que se da como pudiendo tener lugar.

V. CUARTA CARACTERÍSTICA: LA ESPONTANEIDAD

La conciencia imaginante del objeto encierra una conciencia no-tética de sí misma. Esta conciencia, que se podría llamar transversal, no tiene objeto. No propone nada, no informa sobre nada, no es conocimiento, es aun luz difusa que la conciencia desprende por sí misma, o, para abandonar las comparaciones, es una cualidad indefinible que se une a cada conciencia. Una conciencia perspectiva se aparece como pasividad.

Por el contrario, una conciencia imaginante se da a sí misma como conciencia imaginante, es decir, como una espontaneidad que produce y conserva al objeto en imagen. Es una especie de indefinible contrapartida, por que el objeto se da como una nada. La conciencia aparece como creadora, pero sin proponer como objeto a ese carácter creador. Gracias a esta cualidad vaga y fugitiva, la conciencia de imagen no se da como un trozo de madera flotando en el mar, sino como una ola entre las olas. Se siente conciencia de una u otra punta homogénea con las otras conciencias que la han precedido y a las que está sintéticamente unida.

1ª CONCLUSIÓN

Podemos adquirir muchos más conocimientos ciertos sobre las imágenes. Pero para ello habrá que volver a situar a la imagen mental en medio de fenómenos que posean una estructura análoga, e intentar una descripción comparativa. Nos parece que la simple reflexión ha dado cuanto podía dar. Nos parece que la simple reflexión ha dado cuanto podía dar. Nos ha informado sobre lo que podría llamarse la estática de la imagen, sobre la imagen considerada como fenómeno aislado. La imagen no es un estado, un residuo sólido y opaco, sino que es una conciencia.

La imagen es una conciencia *sui generis* que de ninguna de las maneras puede *formar parte* de una conciencia más vasta. No hay imagen *en* una conciencia que, además del pensamiento, encierre signos, sentimientos. Sensaciones. Pero la conciencia de imagen es una forma sintética que aparece como un determinado momento de una síntesis temporal y se organiza con otras formas de conciencia, que la preceden y la siguen, para formar una unidad melódica.

Esta conciencia imaginante puede ser llamada representativa en el sentido de que va a buscar su objeto al terreno de la percepción, y que trata de alcanzar los elementos

sensibles que lo constituyen. Al mismo tiempo, se orienta en relación a él como la conciencia perspectiva en relación con el objeto percibido.

La última consecuencia de lo que procede es que la *carne* del objeto no es la misma en la imagen y en la percepción. Entiendo por "carne" la textura íntima.

El objeto de la percepción está constituido por una multiplicidad infinita de determinaciones, precisamente aquellas de que tenemos conciencia. Por lo demás, estas determinaciones pueden mantenerse sin relación entre sí, si no tenemos conciencia de que mantienen relación entre sí. De aquí que en el objeto de la imagen haya una discontinuidad en lo más profundo de su naturaleza, algo que tropieza, unas cualidades que se lanzan, unas cualidades que se lanzan hacia la existencia y que se detienen a mitad de camino, una pobreza esencial.

SEGUNDA PARTE LA FAMILIA DE LA IMAGEN

Según esta última hipótesis habría que ampliar considerablemente la noción de imagen, para hacer entrar en ella a muchas conciencias de las que hasta ahora nos ocupamos.

I. IMAGEN, RETRATO, CARICATURA.

Es un retrato de Pedro, excelente encuentro en él todos los detalles de su cara, incluso algunos que se me habían escapado. Pero a la foto le falta vida; da a la perfección las características exteriores de la cara de Pedro, pero no muestra su expresión. Afortunadamente tengo una caricatura suya hecha por un hábil dibujante. Esta vez la relación de las partes de la cara entre sí ha sido falseada deliberadamente, la nariz es mucho mayor, los pómulos demasiado salientes, etc. Sin embargo, algo que le faltaba a la fotografía, la vida, la expresión, se manifiesta claramente en este dibujo: vuelvo a encontrar "a Pedro.

Representación mental, fotografía, caricatura: estas tres realidades tan diferentes aparecen en nuestro ejemplo, como tres estados de un mismo proceso, tres momentos de un acto único. Desde el principio hasta el fin, la finalidad que se pretende sigue siendo la misma: se trata de hacerme presente la cara de Pedro, que no está aquí. Además, en los tres casos, yo trato de alcanzar el objeto de la misma manera: donde quiero hacer que aparezca la cara de Pedro, donde quiero hacerlo presente, es en el terreno de la percepción directamente, me sirvo de una materia determinada que actúa como un análogo, como un equivalente de la percepción.

Decir que puede haber una imagen sin voluntad no implica en absoluto que pueda haber imagen sin intención. Según nuestro punto de vista, no solo la imagen mental tiene necesidad de una intención para constituirse: un objeto exterior funcionando como imagen no puede ejercer esta función sin una intención que lo interprete como tal. Si se me muestra de repente una foto de Pedro, el caso es funcionalmente el mismo que cuando aparece bruscamente una imagen que no desea mi conciencia.

La intención no se sirve de ellos sino como medios de evocar su objeto, como podemos servirnos de las mesas giratorias para evocar a los espíritus. Esta nueva clase de objetos, a los cuales reservamos el nombre de ficción, comprende unas categorías paralelas a las que acabamos de considerar: el grabado, la caricatura, la imagen mental.

Diremos en consecuencia, que la imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o

psíquico que no se da propiamente, sino a título de "representante analógico" del objeto considerado.

Existen tipos intermedios que nos presentan una síntesis de elementos exteriores y de elementos psíquicos, como cuando se ve un rostro en una llamada, los arabescos de una tapicería, o en el caso de imágenes hipnagógicas, que se construyen, como veremos, sobre la base de los fulgores entópticos. Elevándonos así de las imágenes que extrae su materia de la percepción a la que la toma entre los objetos del sentido íntimo, podremos describir y fijar, a través de sus variaciones, una de las dos grandes funciones de la conciencia: la función "imagen" o imaginación.

II. EL SIGNO Y EL RETRATO

Tanto en el caso del signo como en el de la imagen, tenemos una intención que trata de alcanzar al objeto, una materia que ella transforma, un objeto que trata de alcanzar, que no está ahí. Parecería a primera vista que estamos ante una misma función. Debe observarse, por lo demás, que la psicología clásica confunde muchas veces signos e imágenes. Cuando Hume nos dice que la relación entre la imagen y su objeto es extrínseca, convierte a la imagen en signo. Pero recíprocamente, cuando se convierte en la palabra tal y como parece en la lengua interior en imagen mental, la función de signo se reduce a la de imagen.

- 1) La materia del signo es completamente indiferente al objeto significado. No hay ninguna relación entre la "oficina", trazos negros en una hoja blanca, y la "oficina" objeto complejo que no sólo es físico sino social. Cuando miramos un retrato, la materia de nuestra imagen no es sólo el embrollo de líneas y de colores de que para mayor simplicidad hablábamos más arriba.
- 2) En el significado, la palabra sólo es un jalón: se presenta, despierta un significado, y este significado nunca vuelve a él, va a la cosa y abandona a la palabra. Por el contrario, en el caso de la imagen con base física, la intencionalidad vuelve constantemente a la imagen-retrato.
- 3) Estas reflexiones nos llevan a plantear la cuestión de la relación de la imagen y del signo con sus objetos. En cuanto al signo, la cosa está clara: la conciencia significativa en tanto que tal no es posicional. Cuando esta acompañada por una afirmación, esta afirmación se le relaciona sintéticamente y tenemos una nueva conciencia: el juicio.
El primer lazo propuesto entre imagen y modelo es un lazo de emanación. El original tiene la primicia ontológica. Pero se encarna, desciende en la imagen. Es lo que explica la actitud de los primitivos frente a sus retratos, así ciertas prácticas de la magia negra (la efigie de cera que se traspasa con una aguja, los bisontes heridos que se pintan en las paredes para que la caza sea fructífera).
- 4) Esto nos lleva a hacer entre el signo y la imagen la última observación, que es la más importante. Pienso, decíamos, a Pedro en el cuadro. Lo que quiere decir que no pienso en el cuadro en absoluto, sino que pienso en Pedro. No hay, pues, que creer que piense el cuadro " como imagen de Pedro ". Esto es una conciencia reflexiva que descubre la función del cuadro en mi conciencia actual.
- 5) La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con unos seres humanos, sin intencionalidad particular. Flota

entre los límites de la percepción, del signo y de la imagen sin traspasar nunca a ninguno de ellos.

Por el contrario, la conciencia imaginante que producimos ante una fotografía es un acto, y este acto encierra la conciencia no –tética de él mismo como espontaneidad.

III. DEL SIGNO A LA IMAGEN: LA CONCIENCIA DE LAS IMITACIONES.

Se abandonará la semejanza, se tratará de recurrir a la contigüidad. Es exacto que la imitación emplea unos signos que son comprendidos como tales por el espectador. Pero si hay que entender la unión del signo con la imagen como lazo asociativo, no existe; y ante todo por la razón de que la conciencia de imitación, que es una conciencia imaginante, no encierra a ninguna imagen mental. Por lo demás, la imagen, como el signo, es una conciencia. No podría trabajarse de un lazo extrínseco entre estas dos conciencias.

Entre dos conciencias, no hay relación de causa y efecto, una conciencia es síntesis por entero, es por entero íntima a sí misma: es en lo más profundo de esta interioridad sintética donde puede unirse, por un acto de retención o de protensidad, a una conciencia anterior o posterior. Una conciencia no es causa de otra conciencia, sino que la motiva.

La conciencia de la imitación es una forma temporal, es decir, que desarrolla sus estructuras en el tiempo. Es conciencia de significado. Pero es una conciencia significativa especial que sabe que se va a volver conciencia de imagen. Después se vuelve conciencia imaginante, pero una conciencia imaginante que retiene en sí lo que había de esencial en la conciencia de signo. La unidad sintética de estas conciencias es un acto de cierta duración, en el cual la conciencia de signo y la de imagen se encuentran en la relación de medio y fin. El problema esencial consiste en describir estas estructuras, en mostrar como la conciencia de signo sirve para *motivar* a la conciencia de imagen, cómo ésta envuelve a aquélla en una nueva síntesis. Cómo ocurre, al mismo tiempo, una transformación funcional del objeto percibido, que pasa del estado de materia significativa al de materia representativa.

IV. DEL SIGNO A LA IMAGEN: LOS DIBUJOS ESQUEMATICOS.

La imagen, dice Husserl es una "impresión" (*Erfüllung*) del significado. El estudio de la imitación más bien nos ha hecho creer que la imagen es un significado degradado, rebajado al plano de la intuición. No hay impresión, hay cambio de naturaleza. El estudio de las conciencias de dibujos esquemáticos nos va a confirmar en esta opinión.

El dibujo esquemático está constituido por esquemas. Unos caricaturistas, por ejemplo, pueden representar a un hombre por medio de unos rasgos negros sin espesor: un punto negro como cabeza, dos rayas como brazos, una como busto y dos como piernas. El esquema tiene de particular que es intermediario entre la imagen y el signo. Su materia pide que se descifre. Sólo trata de hacer presentes unas relaciones.

El saber trata de alcanzar a la imagen, pero no es imagen él mismo: acaba de entrar en el esquema y de tomar la forma de intuición. Pero el saber no comprende únicamente el conocimiento de las cualidades que están directamente representadas en el esquema. Engloba también, en un bloque indiferenciado, a todas las clases de

intuiciones que conciernan a las diversas cualidades físicas que puede tener el centenario, comprendiendo el color, los rasgos de la cara, a veces hasta la expresión.

La mayor parte de las figuras esquemáticas se leen en un sentido definido. Unos movimientos oculares organizan la percepción, limitan el espacio circundante, determinan los campos de fuerzas, transforman los trazos en vectores. Consideremos, por ejemplo, el esquema de una cara. Puedo ver en él unos simples trazos: tres segmentos que se unen en un punto O; un segundo punto debajo de O, un poco a la derecha, y luego una línea sin significado.

Partamos de la percepción. He aquí una mesa, es decir, una forma densa, consistente, un objeto macizo. Puedo pasear la vista de derecha a izquierda o de izquierda a derecha sin que produzca ningún cambio. De la misma manera, si contemplo el retrato de Descartes pintado por Frans Hals, puedo mirar los labios del filósofo partiendo de las comisuras, o, por el contrario, yendo de la mitad de la boca hacia los extremos: el parecido que tienen con unos labios reales no quedará alterado.

Lo que no quiere decir que un movimiento ocular deje inalterada a la percepción. Cuando desplazo los ojos, se modifica la relación del objeto con la retina. Como todo movimiento es relativo, no existe ningún signo en el objeto que permita determinar si es el objeto el que se ha desplazado en relación a mis ojos o mis ojos en relación al objeto. Por lo demás, existen casos-límite en que podemos confundirnos. Pero la mayor parte del tiempo no nos equivocamos: en primer lugar, no sólo el objeto se desplaza, sino que va acompañado de cuanto lo rodea; luego los movimientos oculares están acompañados por sensaciones internas (sentimos girar los globos oculares en las órbitas), finalmente, se dan, ya que no como producto de la voluntad, por lo menos como el de una espontaneidad psíquica.

Ya sé que en todo instante creo la imagen. De manera que, como ahora vemos, los elementos representativos en la conciencia de un dibujo esquemático no son los trazos propiamente dichos, sino los movimientos proyectados sobre estos trazos.

Es lo que explica que leamos tantas cosas en una imagen cuya materia es tan pobre. En realidad, nuestro saber no se realiza directamente en esas líneas que, por sí mismas, nada dicen, sino que se realiza por intermedio de movimientos. Y, por parte, estos movimientos relativos a una sola línea pueden ser múltiples, de manera que una sola línea puede tener una multiplicidad de sentidos y puede valer como materia representativa de una multitud de cualidades sensibles del objeto en imagen.

V. CARAS EN LA LLAMA, MANCHAS EN LAS PAREDES, ROCAS CON FORMA HUMANA.

Cuando miro un dibujo, en la mirada pongo un mundo de intensiones humanas, de las cuales el dibujo es un producto. Un hombre traza esas líneas para constituir la imagen de un corredor. Para que esta imagen parezca, hace falta sin duda el concurso de mi conciencia. Las líneas se dan como representativas en la percepción misma.

Hojéese un álbum de croquis; a la primera ojeada no se aprehenderá el sentido de cada línea, pero en todo caso se sabrá que cada una de ellas es representativa, que vale *para* algo y que es la razón misma de su existencia. Esto es, la cualidad de *representar* es una propiedad real de las líneas, que percibo de la misma manera que sus dimensiones y su forma. Toda conciencia imaginada producida partir de un dibujo está, pues, construida por sobre una posición real de existencia, que la precede y la

motiva en el terreno de la percepción, aunque esta conciencia pueda proponer su objeto como no existente o simplemente neutralizar la tesis existencial.

VI. IMÁGENES HIPNAGÓNICAS, ESCENAS Y PERSONAJES VISTOS EN EL POSO DEL CAFÉ, EN UNA BOLA DE CRISTAL.

Es evidente que las visiones hipnagógicas son imágenes. Leroy caracteriza la actitud de la conciencia frente a estas apariciones con las palabras espectacular y pasiva. Es que no propone los objetos que se le aparecen como existentes actualmente.

En todo caso, en la base de esta conciencia hay una tesis positiva: sino existe esta mujer que cruza por mi campo visual, cuando tengo los ojos cerrados, por lo menos existe su imagen. Algo se me aparece que representa a una mujer de tal manera que puedo equivocarme. Muchas veces la imagen se da con una mayor nitidez que la que el objeto haya podido tener.

La imagen se da, pues, como más verdadera que la naturaleza, en el sentido en que se podría decir de un retrato particularmente significativo que es más verdadero que su modelo. Pero no es más que una imagen.

De hecho, según mis propias observaciones y las de varias personas a quienes he interrogado, hay que hacer una distinción radical entre la manera de aparecer una cara en la percepción y la manera que esta misma cara tiene de darse en la visión hipnagógica.

Pero en la conciencia hipnagógica, el objeto no está propuesto ni como apareciendo ni como ya aparecido: de pronto tomamos conciencia de que vemos una cara. Es esta característica de la posición la que tiene que dar a la visión hipnagógica su aspecto "fantástico". Se da como una evidencia brusca y desaparece de la misma manera.

Lo que caracteriza a la visión hipnagógica..., es una modificación de conjunto del estado del sujeto, es el *estado hipnagógico*; la síntesis de las representaciones es en este caso diferente de la que es en estado normal; la atención voluntaria y de acción voluntaria en general sufren una orientación y una limitación espaciales."

El estado hipnagógico" es una forma temporal que desarrolla sus estructuras que desarrolla sus estructuras durante el periodo que Lhermitte llama el adormecimiento". Lo que tenemos que describir es esta forma temporal.

Al cabo de un tiempo indeterminado, ocurre que estoy acostado de espaldas y que, al sentirme despierto, quiero abrir los ojos...¡Imposible! Sin embargo no siento (hago la observación) que mis párpados estén pegados como lo pueden estar en algunas personas al despertarse, pero *no los puedo abrir*.

Leroy muestra muy bien cómo como se puede caer directamente de este estado de autosugestión en el sueño propiamente dicho. Más adelante veremos que existe un modo de conciencia muy general, que sostiene estrecha relación con la imaginación y que llamaremos *conciencia cautiva*. El sueño, entre otros, es una conciencia cautiva.

Pero, en primer lugar, caeríamos en la ilusión de inmanencia; supondríamos implícitamente que existen dos mundos complementarios: el de las cosas y el de las imágenes, y que, cada vez que se oscurece uno, el otro se ilumina en la misma proporción. Es poner a las imágenes en el mismo plano que las cosas, es dar un mismo tipo de existencia a unas y otras. Además, esta explicación valdría para un

renacimiento alucinatorio de recuerdos, pero pierde todo su valor cuando se trata de imágenes totalmente nuevas.

La conciencia sería un poder modificador, provisto de una determinada eficacia, que se retiraría el juego y dejaría que los fenómenos se desarrollasen en un encadenamiento ciego, en el caso de la modorra.

Los fenómenos hipnagógicos no son contemplados por la conciencia: *son la conciencia*. Ahora bien, la conciencia no puede ser automatismo: lo más, puede imitar al automatismo, unirse ella misma a formas automáticas; es el caso que tenemos aquí.

Heme, pues, en el tronco doblado, los músculos relajados, los ojos cerrados, echado de costado; me siento paralizado por una especie de autogestión; ya que no puedo seguir mi pensamientos; se dejan absorber por una multitud de impresiones que los desvían y los fascinan, o también se estancan o se repiten indefinidamente.

El pensamiento cautivo no tiene más remedio que realizar todas sus intenciones. He podido seguir con cierta frecuencia su aparición y su desagregación. A este respecto no hay nada más instructivo que lo que podría llamarse visiones fallidas.

VI. DEL RETRATO A LA IMAGEN MENTAL.

En los distintos casos estudiados, se trataba siempre de animar a cierta materia para hacer de ella la *representación* de un objeto ausente o inexistente. La materia nunca era la *análoga* perfecta del objeto por representar; la interpretaba cierto saber que colmaba sus lagunas. Son estos elementos correlativos, materia y saber, los que han evolucionado de un caso al otro.

La materia de mi imagen es un objeto estrictamente individual, este cuadro es único en el tiempo y en el espacio. Hasta hay que añadir que los datos del casi-retrato tienen igualmente esta individualidad inalienable: esta casi-sonrisa no es igual a ninguna otra. Sin embargo, esta individualidad no aparece sino en la conciencia perceptiva. Al pasar de la percepción a la imagen, la materia adquiere cierta generalidad.

A medida que nos elevamos en la serie de las conciencias imaginantes, la materia se va empobreciendo. En un primer momento, a pesar de algunas diferencias, lo que se veía en la percepción pasaba tal cual en la imagen; lo que cambiaba -y radicalmente- era ante todo el sentido de la materia, que enviaba a ella misma en el primer caso, y en el segundo a otro objeto.

A medida que la materia de la conciencia imaginante se aleja más de la materia de la percepción, a medida que se va penetrando de saber, su parecido con el objeto de la imagen se atenúa. Aparece un fenómeno nuevo: el fenómeno de *equivalencia*. La materia intuitiva se elige por sus relaciones de equivalencia con la materia del objeto. En una palabra, a medida que toma más importancia el saber, la intención gana en espontaneidad. B. *El saber*.-El saber no sustituye en su forma ideativa a la materia desfalleciente. No podría colmar en tanto que tal las lagunas de la intuición.

VIII. LA IMAGEN MENTAL.

Hemos definido más arriba la imagen como "un acto que en su corporeidad trata de aprehender un objeto ausente o inexistente a través de un contenido físico o psíquico que no se da por sí, sino a título de <<representante analógico>> del objeto que se trata de aprehender.

De hecho, la imagen trata de aprehender una cosa *real*, que existe, entre otras, en el mundo de la percepción; pero trata de aprehenderla a través de un contenido físico. Sin duda este contenido tiene que cumplir determinadas condiciones: en la conciencia de imagen aprehendemos *un objeto* como "analogon" de otro objeto.

A esta necesidad para la materia de la imagen mental de estar ya constituida en objeto para la conciencia la llamaremos *trascendencia* del representante. Pero trascendencia no quiere decir exterioridad: la que es exterior es la cosa representada, y no su "analogon" mental. La ilusión de inmanencia consiste en transferir al contenido psíquico trascendente la exterioridad, la especialidad y todas las cualidades sensibles de la cosa.

TERCERA PARTE NATURELEZA DEL ANALOGON EN LA IMAGEN MENTAL

I. EL SABER.

La imagen está definida por su intención. De manera que, en la conciencia imaginante, sólo por abstracción se puede distinguir el saber de la intención. La intención se puede distinguir del saber. La intención no se define sino por el saber, por que en imagen sólo se representa lo que se sabe de una manera cualquiera y, recíprocamente, el saber aquí no es simplemente un saber, sino que es acto, es lo que quiero representarme.

Una imagen no podría existir sin un saber que la constituya. Es la razón profunda del fenómeno de casi-observación. El saber, por lo contrario, puede existir en estado libre, es decir, construir por sí solo una conciencia.

El saber en un estado puro se presenta como una conciencia de *relaciones*. Naturalmente, es una conciencia vacía, porque la materia sensible no está pensada en ella sino por la fuerza de término, de soporte de las relaciones.

Pero dice Husserl, esta conciencia vacía se puede implementar. No con palabras, las palabras no son si no el soporte del saber. Es la imagen lo que es la "impresión" (Erfüllung) intuitiva del significado. Si pienso "golondrina", por ejemplo, puedo no tener un primer momento sino una palabra y un significado vacío en mi mente. Si aparece la imagen, se lleva a cabo una nueva síntesis y el significado vacío se vuelve conciencia plena de *golondrina*.

Trabajar intelectualmente consiste en conducir *una misma representación* a través de los planos de conciencia diferentes de una dirección que va de lo abstracto a lo concreto, del esquema a la imagen."

Creemos que hay más diferencia entre un saber imaginante y un saber de puro significado que entre un saber imaginante y una imagen en su plenitud. Pero conviene profundizar esta diferencia, es decir, determinar exactamente la naturaleza de degradación que sufre el saber al pasar del estado de *meaning* puro al estado imaginante.

No se puede hacer que el elemento imaginado falte totalmente en la lectura. Si no, no habría manera de explicar la fuerza de nuestras emociones. Tomamos partido, nos indignamos; a algunos les ocurre que lloren. En realidad tanto en la lectura como en el teatro, estamos en presencia de un mundo y atribuimos a este mundo justo tanta existencia como al del teatro; es decir, una existencia completa en lo irreal. Para describir correctamente el fenómeno de lectura, es pues, necesario decir que el lector

está *en presencia de un mundo*. Es lo que prueba claramente –si tuviese que probarse- la existencia de lo que llamamos Bidet las imágenes latentes.

Pero si el libro es una novela, todo cambia: la esfera de significado objetivo se vuelve un mundo irreal. Leer una novela es tomar una actitud general de a conciencia; esta actitud se parece groseramente a la de un espectador que ve levantarse el telón en el teatro. Se prepara par descubrir un mundo que no es el de la percepción, aunque tampoco el de las imágenes mentales.

Kant ha demostrado ya la irreductible heterogeneidad de la sensación y del pensamiento. Lo que constituye la individualidad de ese azul particular, aquí, ante mí, es precisamente lo que forma la característica sensible de la sensación. El pensamiento puro no podría, pues, aprehender con esta forma.

II. LA EFECTIVIDAD

Es algo vivido. Esta expresión, como su comentario, tiene como efecto cortar radicalmente el sentimiento de su objeto. El sentimiento se presenta como una especie de temblor puramente subjetivo e inefable, que tiene sin duda una tonalidad individual pero que queda encerrado en el sujeto que lo siente.

El lazo de mi amor y la persona amada, no es más que un lazo de contigüidad. Los psicólogos y los novelistas han llegado a una espacia de solipsismo de la efectividad. La razón de estas raras concepciones es que se ha aislado al sentimiento de su significado.

En efecto, no hay *estados* afectivos, es decir, contenidos inertes que serían arrastrados por el río de la conciencia y que se fijarían a veces, siguiendo el azar de las contigüidades, en unas representaciones. La reflexión nos entrega *conciencias* afectivas. Una alegría, una angustia, una melancolía son conciencia. Y tenemos que aplicarles la ley e la conciencia: toda conciencia es conciencia de algo.

En una palabra, los sentimientos tienen intencionalidades especiales, representan una manera –entre otras- de *trascenderse*. El odio es odio de alguien, el amor es amor de alguien. La psicología clásica (y ya La Rochefoucauld) pretende que el sentimiento aparece en la conciencia como cierta tonalidad subjetiva. Es confundir a la conciencia reflexiva y a la conciencia irreflexiva. El sentimiento se da como tal a la conciencia reflexiva cuyo significado es precisamente el ser conciencia de ese sentimiento.

Más valdría decir que forman el sentido del objeto, que son su *estructura* afectiva: se extienden totalmente a través de todo el objeto; cuando desaparecen –como en el caso de la despersonalización-, la percepción queda intacta, las cosas no parecen afectadas, y sin embargo el mundo se empobrece singularmente.

A decir verdad debe de ocurrir que soy la víctima de una ilusión: nace una conciencia sobre un fondo de fatiga y toma la forma de deseo. Este deseo, naturalmente, propone un objeto; pero este objeto no existe más que como correlativo de cierta conciencia afectiva: no es ni bebida, ni sueño, ni nada real, y todo el esfuerzo para definirlo por naturaleza tiene que acabar en un fracaso.

En una palabra, el *deseo* es un esfuerzo ciego para poseer en el plano representativo lo que ya me ha sido dado en el plano afectivo; a través de la síntesis afectiva de alcanzar un *más allá* que presiente sin poder conocerlo; se dirige al "algo" afectivo que le está dado ahora y lo aprehende como *representante* de la cosa deseada.

La imagen sería, pues, una formación psíquica radicalmente heterogénea de los estados afectivos, pero la mayor parte de los estados afectivos estarían acompañados por imágenes, representando la imagen, frente al deseo, lo deseado. Esta teoría acumula los errores: confusión de la imagen con su objeto, ilusión de inmanencia, negación de la intencionalidad afectiva, total desconocimiento de la naturaleza de la conciencia. De hecho, como acabamos de ver, la imagen es una especie de ideal para el sentimiento, representa para la conciencia afectiva un estado límite, el estado en el cual el deseo sería al mismo tiempo conocimiento.

III. LOS MOVIMIENTOS

La estrecha relación existente entre las imágenes y los movimientos. Tendremos nuestro punto de partida en unas investigaciones muy interesantes de Piéron. Presenta a sus sujetos una figura constituida por un embrollo de líneas y después les pedía que dibujasen esta figura de memoria.

Con otras palabras, ocurre que la génesis de nuestras imágenes mentales es la siguiente:

- 1) Idea de un movimiento que se tiene que cumplir.
- 2) Actitud muscular que objetiva a esta idea, a esta intención motriz sin que se dé cuenta el sujeto de su reacción motriz, de su actitud como tal.
- 3) Imagen provocada en la conciencia como registro de la reacción motriz y cualitativamente diferente de los elementos de esta reacción.

Husserl ha escrito admirablemente estas intenciones particulares que, a partir de un "ahora" vivo y concreto se dirigen hacia el pasado inmediato para retenerlo, y hacia el futuro inmediato para aprehenderlo. Las llama "retenciones" y "protenciones". Esta *retención*, que por sí sola constituye la continuidad del movimiento, no es ella misma una imagen. Es una intención vacía que se dirige hacia la fase del movimiento que se acaba de aniquilar; en lenguaje psicológico, diríamos que es un saber centrado en la sensación visual presente, y que hace que aparezca este *ahora* como siendo también un *después* de cierta cualidad, un *después* que no sigue a cualquier sensación, sino precisamente a la que acaba de desvanecerse.

Pero hay que precisar: toda conciencia es conciencia de algo. Si hemos dado antes la retención y la protección como tratado de alcanzar las impresiones, era para simplificar. Lo que en realidad tratan de alcanzar es los objetos construidos por medio de estas impresiones, es decir, la trayectoria de mi índice. Esta trayectoria aparece naturalmente como una forma estática; se da como el *camino* que ha recorrido mi dedo, y, más vagamente, más allá de su actual posición, como el camino que tiene que recorrer todavía.

A estas impresiones visuales constituidas en una forma inmóvil se unen unas impresiones puramente kinestésicas (sensaciones cutáneas, musculares, tendinosas, articulares) que las acompañan en sordina. Representan unos elementos más débiles totalmente dominados y hasta desnaturalizados por las firmes y claras percepciones de la vista.

Ahora cierro los ojos y ejecuto con el dedo unos movimientos análogos a los precedentes. Podría suponerse que las impresiones kinestésicas, liberadas de las dominantes visuales, van a aparecer con fuerza y claridad. Pero no es así. Sin duda

ha desaparecido la sensación visual, pero advertimos igualmente la desaparición de la sensación kinestética. Lo que llega a nuestra conciencia es la trayectoria del movimiento *como una forma que se está haciendo*.

A decir verdad, el problema no tendría solución si todas las impresiones que constituyen la percepción del movimiento estuviesen dadas al mismo tiempo. Pero, precisamente, su característica consiste en no aparecer más que una tras otra. Sin embargo, ninguna se da como un contenido aislado: todas se presentan como el *estado actual del movimiento*.

Estamos aquí ante dos materias analógicas para una conciencia imaginante: la impresión kinestética, con su cortejo de protección y de retenciones, y el objeto afectivo.

Estos dos tipos de analogon pueden, pues, existir juntamente como correlativos de un mismo acto de conciencia. Se pueden presentar tres casos:

- 1) El correlativo analógico del saber imaginante es el objeto afectivo. Hemos descrito esta estructura en el capítulo precedente y volveremos sobre ello.
- 2) El correlativo del saber es el movimiento. Entonces estamos la mayor parte del tiempo ante determinaciones del espacio puro. Hablaremos de ello más adelante, a propósito de los esquemas simbólicos y de las sinestias.
- 3) La imagen completa comprende analogon afectivo que presenta al objeto en su naturaleza profunda y un analogon kinestético que lo exterioriza y le confiere una especie de realidad visual.

Las representaciones son tan oscuras que los sujetos no siempre saben si son imágenes o sensaciones de movimiento.

IV. FUNCIÓN DE LA PALABRA EN LA IMAGEN MENTAL

Las palabras no son imágenes; la función de la palabra como fenómeno acústico y óptico no se parece en nada a la de este otro fenómeno físico que es el cuadro. El único rasgo común entre la conciencia del signo y la de imagen es que cada una, a su manera, trata de alcanzar a un objeto a través de otro objeto.