

LA FANTASIA EN SARTRE,
FREUD Y BERGSON

JOAQUÍN MARISTANY

APUNTES DE UNA FILOSOFÍA IMAGINARIA

Lo que se intenta en este artículo no es más que circunscribir una franja, metódicamente aislable, de tres pensamientos vigorosos en vistas a una cuestión reflexiva que ella sí, es tema en sí; imaginario artístico.

Jean STAROBINSKI en una ponencia datada en 1964 que reproduce íntegra en su reciente libro, *La relation critique*,¹ plantea en coordenadas extremas lo que él llama: *L'empire de l'imaginaire*. Hoy, la situación especulativa de una temática de la que la obra de arte no es en definitiva más que especificación, oscila entre dos extremos: imaginario de raigambre racionalista que culmina en *L'imaginaire* de SARTRE (tradicción HUSSERL) y la pervivencia de la *Natural philosophie* que a través del romanticismo emerge en BERGSON. Entre ambas corrientes, un tanto esquemáticas, no hay tránsito siendo las dos irreductibles. Si queda alguna esperanza de diálogo entre imaginario prosaico y romántico, apunta STAROBINSKI, tal vez sea ésta la mediación afectiva que aporta el psicoanálisis freudiano al imaginario. (Surrealismo² y especulación de Gaston BACHELARD actualizan aún más nuestra reflexión contemporánea sobre el tema.)

Si el esquema de Jean STAROBINSKI es medianamente válido, como creo, podemos dar relieve a un tema que, tanto en SARTRE como en FREUD, está preso de una secuencia más global. Trataré, pues, de delimitar el ensayo fenomenológico que nos dejó SARTRE en 1940 confrontándolo con esa "mediación afectiva" soterrada en la fantasía freudiana para apuntar así al imaginario bergsoniano.

En cuanto en uno y otro autor la fantasía no es tema anecdótico cualquier exploración explícita no podrá ser asépticamente tratada e incidirá en los dos autores. Habrá pues que abrir suficiente orificio para mostrar la acuidad que una lectura imaginaria permite en el sartrismo o en el freudismo.

Por otra parte, se aísla aquí no sólo una franja, que se destaca de dos autores de extrema complejidad, sino también se aísla un tema más vasto que los mismos nombres SARTRE-FREUD sugieren. No interesa sólo lo "Imaginario" en sí, sino que se abre a una riquísima cuestión de fronteras que tanto SARTRE como FREUD provocan. Se podría formular así: relación o

mixtura entre las tres actitudes humanas de enfermar-pensar-ensoñar. Precisamente SARTRE —y ésta es la hipótesis mayor de un ensayo ya escrito pero no publicado—³ puede ser un magnífico “pretexto”, casi esperpéntico, de la triple actitud mentada. Si así fuera, no nos interesaría tal o cual aspecto de su obra —esperpento estanco— sino el esperpento mismo en su movilidad constante mediante el cual SARTRE —y quizá nosotros con él— busca la propia identidad.

Según lo dicho, la circunscripción imaginativa doblemente aísla. Retiene la organización temática de dos autores: SARTRE y FREUD, también detiene la enorme cuestión: enfermedad-lucidez-ensoñación.

Aceptando la inevitable abstracción, se organizan programáticamente los temas imaginativos de SARTRE, FREUD y BERGSON mediante la siguiente hipótesis: en la polémica SARTRE-FREUD no asistimos directamente a una confrontación usual entre el *cogito* de Descartes y el inconsciente, sino a la más verificable opción entre dos fantasías: vigiliar la de SARTRE, onírica la de FREUD. Destilando y simplificando, si afirmamos que la fantasía es convención general especificable en tres vertientes: estética-neurótica-nocturna, en SARTRE y también en FREUD se tratan las tres variaciones pero primando uno de los términos y desde él engullendo a los restantes. El fracaso de uno u otro intento exclusivo nos plantea entonces la fragilidad constitutiva de la fantasía misma y apuramos sus orígenes. No el nivel vigiliar ni el nivel nocturno, sino la intersección de ambos, que nos ofrece la acción o el tema corporal, permite abrimos al mundo —quizá menos trabado pero por ello más aireado— de BERGSON. Detrás de iniciales cuestiones aparentemente menores que nos resultan hoy falsamente anacrónicas, *Matière et Mémoire*, ciñéndome preferentemente a una obra, desarrolla con brillantez un inconsciente sin siglas que permite el fantasear supra e infra-perceptivo en un raro equilibrio.

I. IMAGINARIO FILOSÓFICO Y ESTÉTICA PROSAICA

Deseo así englobar una sumaria caracterización del imaginario en SARTRE⁴ aceptando la inevitable generalización "prosaica" de STAROBINSKI. La dualidad que presenta el tema en SARTRE, como es de esperar, refleja la interna tensión del propio autor tal como la entrega en SARTRE en *Les mots* o más recientemente en *L'écrivain et sa langue*. Podríamos resumirla en una ostensible escisión que circula a través de toda su obra y que recibió ya tratamiento explícito en *Être et Néant* bajo los términos dialécticos de "acción-creación" o "hacer-tener". El aparente viraje extremo de un SARTRE existencialista, bien conocido, a una militancia de coordinadas marxistas no hace más que expresar en coherencia viva aquello que siempre fue en el tema tal como nos lo refiere en *Les Mots* o en reencarnaciones necesarias de sí mismo *L'idiot de la famille*.

Se da en SARTRE una brillante filosofía de lo imaginario de originalidad notable que puede resumirse en una mostración minuciosa de que la imagen posee una autonomía o territorio propio desconocido por la tradición filosófica anterior que confisca, ya sea desde la percepción (imagen = percepción débil o renaciente), ya sea desde el pensamiento (imagen = idea oscura), según opciones preferentemente empíricas o racionales.

Si en nuestra breve exposición nos contentamos con desarrollar los rasgos más acusados y especialmente aquellos que distinguen a SARTRE de FREUD o BERGSON, hemos de añadir lo siguiente: No sólo rescata SARTRE a la imagen de dos alledaños vigiliare: percepción-concepto, sino que con rotundidad, hasta hoy no desmentida aunque sí matizada, se niega SARTRE a aceptar la desmembración que opera FREUD en la masa psíquica ladeando la imagen a la oscura región inconsciente. SARTRE mantiene sus reservas vigiliare o cartesianas frente al inconsciente del psicoanálisis y nos ofrece lo más paradójico de su imaginario: fantaseamos, pero fantaseamos desde el *cogito*.

En cuanto a la comparación con el equivalente bergsoniano es precisamente, al confrontar los dos autores, cuando más puede fundarse la mentada calificación "prosaico" que profiere STAROBINSKI al "imaginaire" sartriano. Como con acierto observa J. B. PONTALIS en *La position du problème de*

l'inconscient chez Merleau-Ponty,⁵ SARTRE opera un auténtico hiato entre ilusión y realidad. La imagen es para él una "intención" (en el sentido husserliano del término) "irreal".

Ilusión-irrealidad llevan la visión sartriana de la imagen a una suerte de desencantamiento que la aleja *ipso facto* de toda participación naturosa bergsoniana, más cercana en cualquier hipótesis a la exaltación de BAUDELAIRE que al prosaísmo reflejado en *Les Mots*. Su prosaísmo mejor marca la distancia existente entre dos formas de participación: mística-magia, en la terminología bergsoniana de *Les deux sources de la morale et la religion*.

La "presentificación" y su antecedente husserliano

En *Ideen...*, I,⁶ se habla de la imagen preferentemente en tres direcciones no fácilmente ensamblables: ficción imaginativa en la visión de las esencias, relaciones entre percepción e imagen (en tecnicismo husserliano "presentificación"), modificación imaginativa y reducción fenomenológica. Con las reservas obvias que pide un tema enormemente complejo, hoy en vías de estudio,⁷ me limito a enumerar los lugares que provocan la atención e inversión de SARTRE respecto a HUSSERL. No sólo *L'Imaginaire* sino su antecedente *L'Imagination*, *La transcendance de l'ego* e incluso *Esquisse d'une théorie des émotions*, se hacen incomprensibles sin una referencia obligada a HUSSERL; y en cuanto *Être et Néant*, la obra en tono mayor, está bordeada por los cortos escritos tampoco entendemos *Être et Néant* sin el contrapunto husserliano.

Creo que *L'Imaginaire* constata una vacilación de HUSSERL entre imaginación reproductora e imaginación creadora, y decanta la oscilación innovando, sartrianamente, el concepto fundamental de la fenomenología que es la reducción fenomenológica.

Los dos párrafos de *Ideen...* preferentemente apreciados por SARTRE en *L'Imagination* son los 23 y 111. El 23 "Espontaneidad de la ideación-esencia y ficción" defiende para SARTRE, la existencia de la imagen o, dicho incisivamente, la *realidad* de la ficción. A su vez en el 111 ve Sartre perfilada una *distinción de naturaleza y no de grado entre percepción e imagen*. Ambos textos deben ser transcritos porque dan correlativamente la imagen. El primero, ejemplo mítico del "centauro tocando la flauta", nos da el "noema" o contenido representativo de la imagen y hallamos, en cambio, resaltada en el segundo la "noesis" o intención imaginante.

Dejamos por "supuestos" de lectura en estos dos párrafos la noción de "Reducción fenomenológica" y su correlato "intencionalidad" más un primer ejercicio de "reducción" que llama H. "ficción imaginativa" y explica RICOEUR en una nota del § 70 del siguiente modo: "La imaginación como se ha instituido al comienzo § 4 y como la

hipótesis de la destrucción del mundo lo ilustra concretamente §§ 47-49 es el arma principal de esta táctica del ejemplo. Como lo sabe el geómetra, la imaginación multiplica la función del ejemplo y revela mediante sus libres variaciones la verdadera resistencia del eidos o esencia y su no contingencia.”

“¿(No podría objetársenos acaso que...) un centauro que toca la flauta, ficción que formamos libremente, es, justamente por eso, una libre combinación de representaciones en nosotros? Responderemos: ciertamente... la ficción libre se efectúa espontáneamente y lo que engendramos espontáneamente es, por supuesto un producto del espíritu, pero, por lo que concierne al centauro que toca la flauta es una representación en la medida en que se llama representación a lo representado y no en el sentido en que representación sería un nombre para un estado psíquico. El centauro mismo no es naturalmente nada psíquico, no existe ni en el alma, ni en la conciencia, ni en ninguna parte; no existe de ninguna manera, es total invención. Para ser más exacto: el estado de conciencia de invención es invención de ese centauro. En esta medida, sin duda, se puede decir que, “centauro-apuntado”, “centauro-inventado” pertenecen a la “vivencia” misma, *pero que no se confunda esta “vivencia” en invención con lo que por medio de ella ha sido inventado como tal.*”

Este texto en el que creo interpretar una vigorosa reivindicación de HUSSERL del momento hipotético-ideativo de todo conocimiento fundante y, sólo por ello, realmente experimental, es decantado por SARTRE a una “especificación” imaginativa. Paradójicamente, según HUSSERL (lectura sartreana), se afirma la “realidad o trascendencia” de la ficción.

“Precisamente HUSSERL restituye al centauro su trascendencia en el seno mismo de su nada (invención). Nada, cuanto se quiera, pero por esto mismo no está en la conciencia” (*Imagination*, 147).

La importancia de esta cita del § 23 es grande para la lectura de *L'Imaginaire*. La detenemos adelantando tan sólo que en ella advierte SARTRE la realidad noemática de la imagen y su supuesto agudamente enunciado en la conclusión de *L'Imaginaire*.

“Para que el centauro aparezca como irreal (imaginario) es menester precisamente que el mundo sea aprehendido como mundo-donde-no hay centauros” (*Imaginaire*, 234).

Al ejemplo del “centauro” hemos de añadir otro ejemplo, ya famoso, del § 111 que podría ser el punto de partida de la encuesta imaginativa de SARTRE en *L'Imaginaire*.

“Consideremos el aguafuerte de DURERO: *el caballero, la muerte y el diablo*. Distinguiremos en primer lugar aquí la percepción normal cuyo correlato es la cosa “grabado”, esta hoja del álbum... En segundo lugar encontramos la conciencia perceptiva en la cual, a través de estas líneas negras, se nos aparecen pequeñas figuras incoloras: “caballero a caballo”, “muerte” y “diablo”. En la contemplación estética no estamos dirigidos a ellas en tanto que objetos: estamos dirigidos a las realidades que son representadas “en imagen”, más exactamente a las realidades “conformadas en imágenes” el caballero de carne y hueso...”

Si en el texto anterior leía SARTRE el correlato noemático, el contenido imaginativo, sorprende ahora S. la “noesis” imaginante. HUSSERL muestra la diferencia entre la intención perceptiva que se dirige a la tela y la intención imaginante que se dirige al cuadro como cuadro. La materia, a saber la tela, no resuelve la distinción percepción-imagen. Hemos asistido a un cambio de “intención” o más claramente a un vuelco del *cogito* que de perceptivo se ha vuelto imaginante sobre la misma materia. (Imagen y materia logran distinción de naturaleza, no ya la clásica distinción de grado.) HUSSERL ha indicado algo muy preciso sobre el cambio intencional de las conciencias imaginantes y perceptivas: sólo capto el cuadro como cuadro, el “caballero de la muerte” si suspendo mi creencia en la tela como tela. (Técnicamente llamó HUSSERL a esta suspensión “modificación de neutralidad”, § 99.)

Paul RICOEUR en una nota al § 99 de su excelente versión de *Ideen I...* afirma:

“El mejor comentario sobre la imagen hay que encontrarlo en *L'Imaginaire* de J. P. SARTRE.”

Creo que RICOEUR toma aquí la palabra comentario en un sentido muy amplio y aun ambiguo, SARTRE no comenta sino invierte a partir —pretextando— de HUSSERL la misma fenomenología.

Simplificando lo que sólo una monografía especial podría mostrar, SARTRE se cree obligado a negar la reducción fenomenológica en sentido husserliano para salvar realmente la distinción apuntada entre percepción e imagen. Sólo en algunos casos privilegiados de imagen v. g. el grabado de DURERO se da una posible ambivalencia entre la materia (*hyle* en terminología de HUSSERL) y la forma o intención perceptiva-imaginaria. De una tela (materia o *hyle*) pueden resultar animaciones distintas: imagen o percepción. Pero SARTRE abre el ejemplo imaginativo o cuadro de DURERO a lo que llama, en *L'Imaginaire*, “familia de imágenes”, buscando una imagen que carezca de sustrato material, la tela del ejemplo de DURERO. Va adelgazando el sustrato material perceptivo de la familia de imágenes v. g. si imaginamos sobre una mancha en la pared, en estado febril, la mancha casi ya no posee sustrato.

En HUSSERL la tela, lo percibido, cronológica y materialmente sustenta el cuadro o la imagen. La conciencia imaginante acude a través y después de la conciencia perceptiva; descansa sobre ella y no es inmediata. En HUSSERL la evidencia de la imagen como la evidencia del recuerdo son evidencias derivadas, “presentificaciones” del módulo perceptivo. Dicho de otro modo, en HUSSERL, se da un privilegio de la percepción sobre la imagen (§ 99).

La objeción de SARTRE aprovecha brillantemente el § 23 que transcribí

anteriormente. El "centauro que toca la flauta" carece de sustrato perceptivo es inmediato y cierto, no presentificación derivada. No puedo en él, mediante distinta animación intencional distinguir imagen de percepción. Aquí, en lenguaje de HUSSERL, la imagen pertenece al material hylético y la "reducción fenomenológica", habiendo puesto el "mundo" entre paréntesis, *no lo ha perdido por eso*. Desde la reducción cree SARTRE, no puedo distinguir el centauro que yo imagino del árbol en flor que percibo. Limitémonos a repetir lo anteriormente transcrito en *L'Imaginaire*:

"Para que el 'centauro' aparezca como irreal (imaginario) es menester precisamente que el mundo sea aprehendido como mundo-donde-no hay centauros."

SARTRE para conservar la distinción percepción-imagen niega la reducción fenomenológica y la reinventa desde un tema, caro a HUSSERL, la duda cartesiana. En HUSSERL, la "duda" suspende la creencia natural o empírica para lograr el momento constituyente o significativo del *cogito*. El *cogito* sartriano surgiendo del modelo imaginativo, irrealizador de lo percibido: la tela del cuadro de DURERO, extiende la irrealización a la esfera radical del *cogito*. Desde la imagen desprovista de toda ambivalencia hylético-perceptiva: "el centauro que toca la flauta" o lo que SARTRE —siguiendo a los psicólogos de Wurzburg y a ciertos psicólogos de la forma— llama imagen mental⁸ repiensa o casi reinventa la reducción fenomenológica. Siguiendo otros derroteros que aquí sólo enumero: "liberté cartésienne", "trascendance de l'ego", SARTRE llega a una conclusión sorprendente al fin de *L'Imaginaire*.

"¿No es acaso ante todo la duda la condición del *cogito*, es decir, la constitución del mismo mundo y a la vez su anonadamiento según este mismo punto de vista? ¿Y no coincide la aprehensión reflexiva de la duda con la afirmación apodíctica de la libertad?" (236).

Me he detenido, en exceso y exceso rudimentario, en los prenotandos husserlianos de lectura que requiere *L'Imaginaire* sartriano. Detrás de unas coordenadas aparentemente ortodoxas, de buen fenomenólogo v. g. división de las dos primeras partes: "lo cierto"- "lo probable" (*L'Imaginaire*), no siendo SARTRE ya husserliano, nos da la caracterización "cierta" de imagen y la naturaleza "probable" de la misma objeto —en cuanto "probable"—, científico, que sigue aquí dentro desarrollos de los psicólogos de la forma. Desparramada en ricos y agudos análisis la pregunta sartriana es una ¿qué supone en realidad el cambio —vuelco psíquico— del perceptivo en imaginante? La investigación de SARTRE recorriendo familia de imágenes —modo husserlianamente fictivo— conduce hábilmente de imágenes ricas en sustrato perceptivo a imágenes pobres de sustrato: imagen retrato, caricatura, imagen signo, imitaciones, dibujos esquemáticos, caras en la llama,

imágenes hipnagógicas o de modorra, etc. ¿No recorre, en definitiva, SARTRE los intermedios o escalones que llevan del retrato del “caballero de la muerte” al “centauro que toca la flauta”, que estudiamos en *L'Imagination?*

La intuición sartriana es simple: si la intención imaginante debe explicarse en los casos en que la “materia” (*hyle*) permite ambivalencia entre percepción e imagen, más urgente será la deseada explicación cuando una imagen como “el centauro que toca la flauta” no pueda regresar en modo alguno a la percepción. Viendo el conjunto de imágenes sin especificar: imágenes materiales o imágenes mentales, SARTRE ve que en la imagen, la materia si existe, debe “*pretextarse*” o morir a nivel perceptivo y a su vez la forma o intención *suple* la pobreza material perceptiva. Esta suplencia, que llama SARTRE en *L'Imaginaire analogon* o equivalente sustitutivo del material perceptivo, es uno de los logros más brillantes de su ensayo. Podemos resumir así el *analogon* o sustituyente perceptivo: si la imagen apunta a lo “irreal” es porque correlativamente el imaginante se halla “irrealizado”. En la segunda parte *L'Imaginaire*, que lleva como título: “naturaleza del *analogon* mental” o sea naturaleza del equivalente material en las imágenes mentales como el centuaro que juega, encontramos subtítulos reveladores: *el saber, la efectividad, los movimientos*.

La “presentificación” de la imagen o ficción ¿no es la presencia ausente (presentificación) o la conducta mágica o sustitutiva del imaginario? Aprovechando ejemplos muy indicativos v. g. caricaturas o imitaciones vemos que movimientos irreales del cuerpo suplen líneas indecisas, o afectividad libre de constricción social asume actitud imaginativa o irreal. A alteraciones no del objeto percibido, sino del percipiente corresponde un cierto saber: sabemos imaginativamente el “Caballero de la muerte” como sabemos el “Centauro que toca la flauta”, pero el saber imaginario que es *cogito* supone poner en movimiento la dimensión hylética (materia) que dejaba intacta la reducción husserliana. Nos hallamos ante un vuelco psíquico que podría ilustrarse —salvas las diferencias— con el vuelco que ejerce BERKELEY sobre las “cualidades primarias” desde las “cualidades secundarias”. Si hablamos en terminología usualmente kantiana desde la percepción formal: espacio-temporal, la materia: sensación-afectividad, liberada y por tanto reestructurando la inevitable textura corporal (espacio-tiempo), juega o pretexto los irreales juegos del arte. A ese juego, SARTRE gusta llamarlo “conducta mágica”, corresponde un objeto mágico-alucinatorio (“del modo de aparición de la cosa en la imagen mental”).

Persistencia del cogito de Descartes

El hilo inevitablemente elíptico, de la exposición que antecede permite el desarrollo de los logros de SARTRE en su estudio de *L'Imaginaire*: La

imagen es "intención" como la percepción es "intención" por tanto en ambas penetra el *cogito*. ¿De qué *cogito* tratamos? Imagen y percepción se alternan como "conjuntos" intencionales o psíquicos. ¿Es posible siempre la alternancia? Perseguir y responder mínimamente a estas dos cuestiones requiere una referencia elemental al primer escrito filosófico de SARTRE, *La transcendence del Ego*. También, e incluso más directamente, hay que leer este artículo difícil teniendo en cuenta a HUSSERL. SARTRE, arrastrado sobre todo por la imagen mental ("Centauro que toca la flauta"), anuncia en *L'Imaginaire* una visión nueva de la "reducción fenomenológica" que afecta a la imagen y también a la percepción, convirtiéndola en la última radicalidad del *cogito* y permitiendo la alternancia percepción-imagen. Para que el Centauro aparezca como irreal (imaginario).

"es menester precisamente que el mundo (ámbito perceptivo) sea aprehendido como mundo-donde-no hay centauros".

Lo que permite la negación o —su anverso positivo— obertura del mundo como mundo es, según S., un *cogito* pre-personal ("*Transcendence del Ego*") que sólo puede ilustrarse refiriéndolo a la Duda cartesiana entendida como Libertad en acepción positiva y como negación en anverso negativo.⁹ Ejercer "durativamente" —no "propedéuticamente" (visión usual del cartesianismo)— la duda equivale a salvar la actitud "natural" y ejercer la "reducción fenomenológica" husserliana que, más tarde, radicalizará SARTRE en *Ontología Fundamental (Être et Néant)*. Ejercer la reducción equivale, según *Transcendence del Ego*, a la extensión absoluta de la misma a todo correlato posible incluso al trascendental; extensión que HUSSERL evita (§ 57) y por ello no lograría su profunda verdad. La intrínseca corrección de HUSSERL y el establecimiento del *cogito* pre-personal, del cual —a través de estados o decadencias del *cogito*— surge el Ego, son los dos temas desarrollados en la *Transcendence del Ego*; el resto se limita a "conclusión" que SARTRE —a lo largo de su obra— irá desarrollando. En una terminología que aún se conserva en *Être et Néant* y que subyace en *L'imaginaire*, al *cogito* pre-personal se le llama *cogito* pre-reflexivo y, al Ego, *cogito* reflexivo degradado que en modo alguno debe identificarse con la reflexión, secuencia natural del *cogito* y ámbito v. g. de la reflexión filosófica de SARTRE.¹⁰

La imagen, como la percepción, pertenece al momento pre-reflexivo del *cogito* o sea nace en su nivel pre-personal, guarda una ambigua relación con el Ego reflexivo "degradado" y debe distinguirse cuidadosamente de la reflexión como ya ha sido distinguido de la percepción.

Centrémonos en esta doble relación. Si la imagen "ambiguamente" pertenece al "Inconsciente freudiano" "grosera interpretación de una intuición justa" (*cogito* "reflexivo" degradado) ya, al comienzo de su pro-

ducción especulativa, la toma SARTRE como algo “prosaico” y a la vez degradado. Pronto nos detendremos en ello y basta aquí ver desde el *cogito* sartriano la “grosera” intuición del Inconsciente:

“*Yo es otro*”. El contexto (una carta de RIMBAUD) prueba que simplemente ha querido decir la espontaneidad de las conciencias no podría emanar del Yo, ella *va hacia* el Yo, se reúne con él, lo deja entrever bajo su espesor límpido, pero ella se da ante todo como espontaneidad *individuada e impersonal*. La tesis, comúnmente aceptada, según la cual nuestros pensamientos brotarían de un inconsciente impersonal y se “personalizarían” haciéndose conscientes nos parece una interpretación grosera y materialista de una intuición justa (TIE 78).

Con esta acerada crítica del “Inconsciente”¹¹ —es claro— una vez más que la imagen pertenece al *cogito* cartesiano; *resta saber* por qué vacila su incardinación entre los dos niveles de *cogito* pre-reflexivo y reflexivo impuro. Desde la fundamentación teórica es necesario haber marcado esta delimitación para enmarcar variaciones imaginarias como “Patología de la imaginación”, “El sueño” que encontramos en la cuarta parte de *L'Imaginaire*: “Vida imaginaria”. Si resumimos la posición de SARTRE ante fantasías —tan proclives a planteamiento psicoanalítico— vemos que SARTRE es contundente:

“El *cogito* cartesiano conserva sus derechos entre los psicópatas” (*Imaginaire*, 192).

Si la contradicción se instala en el sueño o en la enfermedad (fantasías o imaginarios)

“como la contradicción es una síntesis supone una forma original de unificación... Sin duda la unidad de la conciencia se mantiene intacta y hace posibles los despropósitos, las contradicciones.” (*Obra citada.*)

Afincado en una conciencia pre-personal SARTRE interpreta la despersonalización de ciertas fantasías, incluido el sueño, como la pérdida de alternar percepción-imagen; traducido en experiencia alucinatoria: percepción de un objeto ausente.

“El sueño es una experiencia privilegiada que nos puede ayudar a concebir lo que sería una conciencia que hubiese perdido su “estar-en-el-mundo” y que al mismo tiempo se viese privada de la categoría de lo real.” (*Obra citada*, 225.)

Por otra parte, si la imagen vive de la intención pre-reflexiva (“pre-personal”) del *cogito* y se distingue de la reflexión, se sigue una conclusión importante —objeto preferente de la tercera parte de *L'Imaginaire* (Función de la imagen en la vida psíquica)— o aserto claramente vigilar: La imagen “sabe”, pero sabe de modo radicalmente distinto que la reflexión. Este aserto plantea a su vez dos cuestiones que sólo indico:

1. Se da un saber riguroso, “cerebral”, en la obra imaginaria (pensemos en la obra de arte).

2. Existe una delicada cuestión fronteriza entre el saber reflexivo —concretando: saber filosófico— y el saber artístico. SARTRE, dialogando con los psicólogos de la forma, estudia la sutil bifurcación mediante la cual el *cogito* pre-reflexivo se abre a *imaginario puro*, *reflexivo puro* o *estado mixto* (*mezcla de imaginario y reflexivo*). Hoy, sensibles a estas diferencias, nos interesa delimitar esta delicada frontera. Lo más concreto que creo encontrar en SARTRE es lo siguiente: Según el grado de afectividad la imagen o bien “ilustra” al pensamiento o se “realiza en objeto”; o sea: S. distingue imágenes de mayor a menor plenitud antes de distinguir pura imagen de puro significado. La acertada detectación de estados oscilantes o mixtos y la observación afectiva me parecen importantes y explotables datos sobre el tema imaginario.

Distinguir imagen e “*idea oscura*” (posición del racionalismo) adquiere ahora enorme sugestión así como aunar lo aparentemente roto: *imagen* y *cogito* frente al psicoanálisis freudiano.

Imaginario prosaico (acción y creación)

El “prosaísmo” del imaginario sartriano —manteniendo la calificación de STAROBINSKI— simultáneamente caracteriza *L'imaginaire*, incide en el talante más duradero del autor SARTRE y nos abre a la cuestión fronteriza: enfermedad-lucidez-ensoñación a través de las raíces patológicas que detecta SARTRE en lo imaginario.

Varias son las referencias e incluso los registros: literarios, estéticos y especulativos que reiteran el “prosaísmo” en SARTRE y me limito tan sólo a una obra primeriza, *Esquisse d'une théorie des émotions*, y a la obligada referencia husserliana. Yendo a la formulación posiblemente más radical podemos afrontar de entrada las variantes de un término que suele producir espavientos, me refiero al término “nada”. En una primera acepción muy fácil en sí misma y preparada por la anterior, “nada” expresa en S. algo tan elemental como que la obra de arte, el imaginario, no quiere decir nada “real”. Si atendemos a la visión de *Transcendence del Ego*, “nada” apunta en expresión, redundatemente negativa, a la ausencia de Ego en el *cogito* pre-reflexivo o pre-personal. Por último, si ingresamos en el título mayúsculo *Être et Néant*, “nada” expresa la negación interna del *cogito* que sólo se ejerce desfiljándose o trascendiéndose en libertad.¹²

Pues bien, el “prosaísmo” de SARTRE —en lo referente a lo imaginario— podríamos situarlo en el desnivel que existe entre la primera y tercera acepción de “nada”. Enunciado concisamente, la imagen no es la percepción (primera acepción), la imagen no es *acción* o libertad sino *creación*

(tercera acepción).¹³ Para advertir rápidamente, y en la primera cronología del sartrismo, el aspecto peyorativo que encuentra en él la creación, pocos escritos lo ilustran con tanta facilidad como *Esquisse d'une théorie des émotions*. Caracterizaré por tanto tal como concibe SARTRE, recordando previamente que es precisamente el afecto —uno de los “analogon” de *L'Imaginaire*— quien protagonizaba la degradación del *cogito* pre-reflexivo en imagen al distraerlo de su posibilidad activa o libertaria. La emoción es, según S., conducta de mala fe y, más exactamente, conducta mágica. Originariamente el *cogito* es “intención” —y aquí ha de tomarse intención en sentido literal —es “intención activa” o posibilidad libertaria. SARTRE nos abrevia explicaciones detalladas, dice:

“Este mundo es *difficil*. Esta noción de dificultad no es una noción reflexiva que implique una referencia propia. Este aquí, en el mundo, es una cualidad del mundo que se da en la percepción (exactamente como los caminos llevan a las posibilidades y las posibilidades a las exigencias objetivas: libros que debo leer, zapatos que hay que componer, etc...), es el correlativo “noemático” de nuestra actividad emprendida o simplemente concebida. Podemos concebir ahora lo que es la emoción. Cuando los caminos trazados se nos hacen difíciles o cuando no vemos ya camino, no aguantamos en un mundo tan urgente y difícil. Todas las salidas están cerradas pero hay que actuar. Entonces intentamos cambiar (negar) el mundo, es decir, vivirlo como si las relaciones entre objetos y posibilidades no estuvieran reguladas por procesos determinísticos sino por *magia*.” (Esquisse Tie. 55-56.)

La conciencia se transforma a sí misma para transformar el objeto. (Habíamos hablado ya de la “irrealización” imaginante pero no nos la había motivado SARTRE.) En el pequeño ensayo que nos ocupa indica SARTRE cómo el agente protagonista del cambio es el afecto e indica también la motivación. La conducta imaginaria se evade para no afrontar la difícil realidad práctica. Aquí se abre originariamente la dualidad “Acción-Creación”. Esta dualidad es el *leit motiv* del sartrismo.

Veamos sólo dos aspectos: dimensión estrictamente imaginaria de la emoción y origen o motivaciones del mundo difícil que la proovca.

“La conducta emotiva intenta conferir al objeto —ella misma y sin modificarlo en su estructura real— otra cualidad, una menor existencia o una menor presencia... Resumiendo, en la emoción, el cuerpo es quien, dirigido por la conciencia, cambia sus relaciones con el mundo para que el mundo cambie de cualidad.” (*Obra citada*, 57.)

Magníficos ejemplos ilustran desde esta perspectiva las distintas emociones. Es importante señalar cómo desde la “emoción” se aúnan los tres equivalentes o “analogon” de la “presentificación” imaginativa: desde el *afecto* (primer “analogon”) se adapta el *cuerpo* a lo irreal (segundo “analogon”) y se “*sabe*” distinto (tercer “analogon”). Se trata, y también es menester subrayarlo, de una participación naturosa que en un ejemplo

gráfico se abraza sin distancia al mundo como el boxeador cansado se agarra a quien le noquea,

“cerrando los ojos quiere suprimir la existencia de sus puños, se niega a percibirlos y de este modo suprime simbólicamente su eficacia.” (*Obra citada*, 64.)

La lectura de estos textos, vertiginosamente lúcidos y simples, será muy matizada por SARTRE en el transcurso largo de su obra, pero da razón contundente al “prosaísmo” del imaginario sartriano. Una frase de SARTRE es bien explícita:

“Llamaremos emoción a una caída brusca en lo mágico.” (*Obra citada*.)

El librito de SARTRE no explica la dificultad del mundo o de la “acción” humana y, menos aún, el decaimiento del *cogito* a la mala reflexión que consagra una conducta mágica. Estos complementos —necesarios para el imaginario “prosaico”— los ha de recomponer una atenta lectura de otras obras de SARTRE. Señalemos una obertura temática que centra en SARTRE la dificultad de la “acción” o del *cogito*, en él sinónimos. El *cogito* es duda y “cuesta” aguantar la duda; intentamos suprimirla pato-lógicamente desde la reflexión que nos “fija”, ya sea nuestra, ya —más radicalmente— ajena.¹⁴ La mirada sartriana, bien conocida en su abortada salida masoquista o sádica, eleva la temperatura difícil del primer SARTRE. Cuando la mediación ajena sea vista en coordenadas “sociales”, en la delicada dialéctica: escritor-lector en la sociedad burguesa, SARTRE hará más comprensible la conducta mágica.

Podemos concluir a la paradoja misma que encabezó esta nota: *imaginario filosófico y estética prosaica*.

1. SARTRE no ha logrado, creo, diferenciar patología y arte. La afectividad sartriana vive de una peligrosa indiferenciación:

2. Para SARTRE, con todas las correcciones posibles, la obra de arte— la poesía e incluso la novela (?)— están vistas muy “mágica” o prosaicamente. Si no fuera así, ¿cómo entender v. g. *Baudelaire*¹⁵ o *Les Mots*?

Más allá de la caracterización de un imaginario prosaico nos hallamos ante SARTRE mismo siempre oscilante entre “Acción” y “Creación”; más exactamente, buscando la “Acción” desde la “Creación” (*L'écrivain et sa langue*, 1965).

II. LA “MEDIACIÓN AFECTIVA” DEL FREUDISMO¹⁶

La imagen artística —si de ella preferentemente hablamos— no halla lugar autónomo en el Psicoanálisis —pero (investida) o “catectizada” de afecto y figurada “retóricamente”— aumenta el desarrollo imaginario. He de mostrar brevemente su carácter funcional en el freudismo, su inmersión afectiva y su expresión retórica.

Funcionalidad de la imagen

La fantasía o lo imaginario, si aceptamos aquí la interpretación de LACAN,¹⁷ no hace otra cosa que modular el nódulo simbólico o filogenético —deseo— figurándolo mediante condensación o desplazamiento. Sueños, neurosis y psicosis, psicopatología de la vida cotidiana viven el des-centramiento de un significante anónimo en significados aparentemente autónomos. Si abrimos el *Vocabulaire de la Psychanalyse*¹⁸ de clara orientación lacaniana en el artículo “Imaginaire” se lee:

“en la acepción dada a este término por J. LACAN: Uno de los tres registros esenciales (real, simbólico, imaginario) del campo psicoanalítico. Este registro está marcado por la prevalencia de la relación a imagen de semejanza... En cuanto a las significaciones: un tipo de aprehensión o de factores como la semejanza —homoemorfismo— juegan un papel dominante, lo que atestigua una especie de coalescencia entre significante y significado.”

Subordinado el registro imaginario al registro simbólico, éste designa el orden de fenómenos a los que el Psicoanálisis se refiere en tanto que están estructurados como lenguaje.

“La neurosis —afirma J. B. PONTALIS— es un impás imaginario del que el Psicoanálisis puede sacarnos porque él confronta este imaginario con aquello que lo organiza o desorganiza radicalmente.”¹⁹

El símbolo —según el artículo “Symbolique”— en la lectura freudiana de LACAN —designa una *estructura* cuyos elementos discretos funcionan como significantes (modelo lingüístico²⁰) o más generalmente es el mismo

registro al que pertenecen tales estructuras. El símbolo designa también la *ley*²¹ que funda este orden. Si atiendo a esta posición extrema de los tres registros: simbólico-imaginario-real, el papel intermediario de lo imaginario revela en negativo las reificaciones del yo respecto a la especie. Sin discutir la lectura extrema de LACAN, parece ésta muy apta para marcar cómo el Psicoanálisis rompe radicalmente la alternancia real (percepción)-irreal (imaginario) del Sartrismo. Brutalmente el Freudismo corta amarras con SARTRE privilegiando el proceso primario o inmediato sobre el proceso secundario o adulto siempre en retardo. RICOEUR²² que no lee a FREUD como LACAN, incluso MARCUSE²³ aquí coincidirían. A la dualidad imaginario-real le sucede una tríada: real-imaginario-simbólico. Salvas las radicales diferencias de los tres intérpretes que cito: LACAN, RICOEUR, MARCUSE, el orden arqueológico: proceso primario-energía libre priva sobre el epifenoménico *cogito* cartesiano. La imagen —nocturna o neurótica— imperan sobre toda imagen vigiliar. Hasta aquí se lleva la inversión de las fantasías y por tanto la subordinación e incluso eliminación de la imagen vigiliar.

¿Cómo brota en el Freudismo el registro imaginario del registro simbólico? Siempre dentro de la interpretación Lacaniana —válida para marcar las diferencias con SARTRE— nos podemos referir al importante artículo de LECLAIRE-PONTALIS, *Fantasma originare, fantasmes des origenes, origine du fantasme*.²⁴ En su libro *Après Freud* resume así PONTALIS este artículo que costaría reproducir:

“Intentemos mostrar en este artículo: 1. Cómo FREUD que no posee más que las categorías de real e imaginario se ve obligado a promover bajo una forma oculta esta tercera categoría (fantasma original) echando mano de explicaciones filogenéticas. Lo que se nos muestra como ‘realidad psíquica’ ha sido realidad de ‘hecho’.

PONTALIS vincula con singular audacia la “seducción primitiva” —“hecho”— que FREUD abandonó, con la explicación filogenética de “Totem y Tabú”.

“2. Mostrar cómo se aclara la categoría de ‘realidad psíquica’ acercándola a lo que el pensamiento contemporáneo designa como estructura. 3. Mostrar cómo el ‘fantasma original, sin cesar perdido y reencontrado por FREUD, no lo ha sido sólo por una falta de utillaje conceptual, sino por el hecho de una relación muy particular con lo real e imaginario.”

Curiosamente el primado filogenético —entendiéndolo en forma política (dualidad: ontogénesis-filogénesis)— lo afirma también MARCUSE en *Eros y Civilización*. RICOEUR en cambio, aceptando también una visión filogenética del Freudismo, lee un hiato en las dos dimensiones. Sin tomar posición respecto a los tres intérpretes parece en todos ellos suficientemente mostrada la funcionalidad del imaginario en el Freudismo y su vinculación al proceso primario —filogénesis— complejo de Edipo-inconsciente.²⁵

Y por una tercera razón, menos susceptible de radicales divergencias vemos que no halla autonomía en FREUD la imagen. Gaston BACHELARD²⁶ y con él RICOEUR han notado la carencia del Psicoanálisis de un tratamiento suficiente de tres temas solidarios: sueños diurnos-sublimación y su correlato símbolo "sublime". El *Vocabulaire* de LAPLANCHE-PONTALIS confiesa la pobreza en FREUD de cuestión tan importante como la sublimación, añadiendo la ambigüedad que provoca en términos limítrofes e importantes como "formación reacional", "inhibición", "idealización", "represión" (*refoulement-repression*?). En cuanto a la lectura creadora de MARCUSE toda ella gira en torno al término de "sublimación". Aparte de indicar esta carencia importante que afecta a "la imagen"

"la ausencia de una teoría coherente sobre la "sublimación" resta una de las lagunas del pensamiento psicoanalítico" (L. P.)

La cuestión "sublimación" marca, como pocas, la disidencia LACAN-MARCUSE-RICOEUR.

"Quantum" de afecto

Si el imaginario Freudiano ha de obtener autonomía propia parece claro que su autonomía hay que buscarla desde el destino "sublimado" de la Pulsión. FREUD, tan escaso de planteo sistemático sobre la cuestión, no deja de ofrecer preciosas sugerencias sobre la misma. Una de ellas, ambigua y prometedora, la hallamos en la *Introducción al Psicoanálisis*. Hablando incidentalmente de la "sublimación" la contrapone primero negativamente con la neurosis

"la plasticidad y la movilidad de la libido no alcanzan en todos los hombres igual nivel, y la sublimación no puede nunca suprimir sino una parte de la libido, existiendo además, muchos sujetos que no poseen la facultad de sublimar sino en grado muy restringido. La principal de estas *restricciones* es aquella que recae sobre la movilidad de la *libido*, pues limita extraordinariamente número de *finés* y *objetos* que pueden proporcionar al individuo la necesaria satisfacción." (O. C., V. II 329.)

Los subrayados me permitirán, a partir de este texto, desarrollar la "mediación afectiva" latente en las fantasías freudianas. Más adelante caracteriza F. positivamente la sublimación (arte)

"Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto... Desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa... La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones les obliga a contentarse con escasos sueños diurnos." (345.)

Según FREUD debilidad represiva y sueños diurnos, asociándose, constituyen el imaginario artístico. ¿Qué papel juegan en FREUD los “sueños diurnos”? Una vez más será muy parco y reductivo F.

“Sabemos, además, que tales fantasías constituyen el nódulo y el prototipo de los sueños nocturnos, los cuales no son en el fondo otra cosa que un sueño diurno dotado de una mayor maleabilidad por la libertad nocturna de las tendencias y deformado por el aspecto nocturno de la actividad psíquica.” (344.)

Estas citas, coherentes con un contexto freudiano general, sitúan “debilidad represiva”, “sueño diurno” en un capítulo más amplio: “represión” y “sueño nocturno”. Si “represión” se asocia a “libido” en el texto transcrito y se define por una menor plasticidad y movilidad que limita el número de objetos y fines que puede proporcionar satisfacción, nos remite FREUD claramente a los *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Los objetos placenteros “restringidos” corresponden a las llamadas “zonas erógenas” y los fines “restringidos” corresponden, a su vez, a las “fases eróticas”. Espacial y temporalmente la situación reprimida —no hablo del represor— ilustra una equivalencia penetrante que irradia al Freudismo integral.

“Podemos establecer a este propósito un interesante paralelo. Mientras que para una inmensa mayoría lo *consciente* es idéntico a lo *psíquico*, nos hemos visto obligados a ampliar este último concepto y a reconocer la existencia de un psiquismo que no es consciente. Pues bien con la identidad que muchos establecen entre lo *sexual* y *aquello que se relaciona con la procreación*, o sea, lo *genital* sucede algo análogo, dado que no podemos menos que admitir la existencia de algo sexual que no es genital ni tiene nada que ver con la procreación. Entre estos dos conceptos no existe sino una analogía puramente formal, falta de toda base consistente.” (316.)

La “Represión” restringe la plasticidad espacio-temporal del polimorfismo sexual sinónimo aquí de “placer”; esta restricción —fijación mayor o menor— distingue, según FREUD, las dos posibilidades fantásticas: sueños diurnos-sueños nocturnos.

Como aquí —y en el Freudismo— libido equivale a placer, y placer a “quantum” de afecto que “circula” (desplazamiento) o se “fija” (condensación) —traduciendo “económicamente” las llamadas “pulsiones parciales” en cuanto al fin (fases) o en cuanto al objeto (zonas)— lo aclarará un acceso a una de las primeras obras de FREUD, *Proyecto de una Psicología para neurólogos*. En esta obra, neurológicamente fictiva, se “figuran” neuronas muy precisas que iluminan los posteriores desarrollos de FREUD. Adoptando un modelo hidráulico o termodinámico de arco reflejo prima FREUD la satisfacción inmediata o principio de inercia (proceso primario) sobre la satisfacción mediata o diferida (proceso secundario). Los estímulos internos endosomáticos tienden a la descarga inmediata y el principio de constancia —controlador del aparato psíquico— equilibra difícilmente la ten-

dencia a la descarga satisfactoria. La energía “ligada” por el proceso secundario o consciente tiende a repetir el energetismo “libre” del proceso primario. Se habla en este ensayo de una barrera de control —restrictiva o represiva— que frena a causa de las imposiciones reales y sociales el primer proceso. Las aportaciones esclarecedoras de este escrito, que FREUD no edita en vida, son importantes. Las resumo:

1. El término energía libre ilumina “la cuantificación” del afecto y en su alternancia: libre o ligada establece la óptica económica del sistema.

2. Se relacionan los desplazamientos energéticos con la constitución misma del aparato psíquico. “Identidad de percepción” e “identidad de pensamiento” enmarcan simultáneamente dimensiones ya “tópicas” y “económicas” del psiquismo.

3. Principio de placer y principio de realidad —coordinadas últimas del freudismo— se encardinan ya en el sistema. La dura necesidad refuerza el aparato psíquico y el desarrollo o complejidad de este aparato sensorio-motor traducen, a la vez, barrera represiva y principio de realidad.

4. Si FREUD, ya en el primer escrito, mantiene en perpetuo retardo al proceso secundario o adulto respecto al proceso primario o infantil se establece una base para “determinar” un término aparentemente vacío: afecto. La sexualidad y la infancia son protagonistas afectivos de la imagen condensada o desplazada; de ahí que buscando la “mediación afectiva” en el Freudismo —objeto de esta nota— sexualidad y modelo regresivo o infantil “entrañan” afectivamente la imagen freudiana que en este ensayo pierde ya inevitablemente autonomía en cuanto se modula —toda ella— sobre la figuración del arco reflejo o descarga inmediata.

Después de estos datos, no discutidos en la letra freudiana, vienen las discusiones interpretativas plausibles. LACAN y MARCUSE ven filogenéticamente el Freudismo desde perspectivas y correcciones radicalmente distintas. No ya la infancia sino la especie protagonizan la Cosmovisión freudiana y por tanto la dualidad —reformable o no— entre principio de placer y principio de realidad con las modificaciones que en ellos introduzca una innovación posterior de las pulsiones (Eros y Zanatos).

En lo que a la imagen respecta y a su “mediación afectiva” son la “sexualidad” y la “infancia” modelos distintos —afectivamente cargados— que el Freudismo aporta al imaginario Sartriano replanteándolo radicalmente.

El modelo infantil —privilegiado y “lúcida-fatalmente” implantado en el Freudismo— será en su dimensión lúcida la única posibilidad sublimada aprovechable desde el sistema. Esta dimensión de fantasía-juego la desarrolla FREUD en su pequeño escrito *El poeta y la fantasía*, brote sorprendente de auténtica autonomía imaginaria. Transcribo a continuación unas líneas que no requieren comentario:

“Cuando el adulto deja de jugar no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, tangibles, de su juego... En lugar de jugar *fantasea*... Puede decirse que una fantasía flota en tres tiempos: los tres factores temporales de nuestra actividad representativa... La impresión anímica se enlaza a una impresión *actual*, a una ocasión del presente susceptible de despertar uno de los grandes deseos del sujeto, aprehende *regresivamente* desde este punto el recuerdo de un suceso pretérito —casi siempre infantil— en el cual quedó satisfecho tal deseo; y *crea* entonces una situación referida al futuro y que presenta como satisfacción de dicho deseo: el *sueño diurno o fantasía*... Así pues, el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo que pasa a través de ellos.” (O.C., V II 1058-59.)²⁷

Un tratamiento de la “represión” afectiva y su mayor o menor fuerza no ha afrontado aún la otra cara, aislable sólo metódicamente; me refiero al “represor” o agente de la represión. La segunda tópica en sus dos extremos “Ello” y “Super-Yo” plantean el intrincado problema de su íntima relación. LACAN no ha de encontrar dificultad en ello supuesta su opción filogenética; sí la encuentran, desde distinto punto de vista, RICOEUR y MARCUSE. En lo referente a la imagen todo *regreso* al sustrato “represor-represión” alcanza una dimensión naturosa indispensable en cualquier imaginario autónomo. Afirmamos, muy rápidamente, que FREUD alcanza —en ocasiones— regiones habitadas por la “Natural Philosophie”.

Retórica del inconsciente

(Desplazamiento-condensación-figuración)

Según FREUD el *desplazamiento* se manifiesta de dos maneras: haciendo que un elemento latente quede reemplazado no por uno de sus propios elementos constitutivos, sino por algo más lejano a él, esto es por una alusión. Motivando que el acento psíquico quede transferido de un elemento importante a otro que lo es menos, de manera que el sueño recibe un diferente centro y adquiere un aspecto que nos desorienta.

En la *condensación* determinados elementos latentes quedan simplemente eliminados. El sueño manifiesto no recibe sino fragmentos de ciertos complejos del latente. Elementos latentes que poseen rasgos comunes aparecen fundidos en el sueño manifiesto. (Una persona compuesta de este modo tiene el aspecto de A, se halla vestida como B, hace algo que nos recuerda a C, y con todo esto sabemos que se trata de D.) Hay que advertir, según acertadamente observan LECLAIRE y PONTALIS, que la condensación no debe asimilarse a un resumen: si cada elemento está determinado por múltiples significaciones latentes, inversamente, cada una de ellas puede reencontrarse en múltiples elementos; por otro lado el elemento manifiesto no representa cada una de las significaciones de las que deriva bajo una misma relación; no las subsume, por tanto, como lo haría un concepto.

La *figuración* es una exigencia a la que se someten los pensamientos

del sueño sufriendo selecciones y transformaciones que permitan representación visual. Podríamos hablar “de una regresión” fisonómica del lenguaje.

La codificación freudiana de desplazamiento, condensación y figuración es bien conocida y la aduzco, tan sólo, como aportación rica que un imaginario “funcionalizado” otorga a la encuesta artística. En una consideración un tanto elemental, mediante estos mecanismos, arte y sueño logran una percepción única —simultánea— frente a la sucesión usualmente perceptiva. La forma espacio-temporal, utilizando terminología de la Estética Trascendental, no desaparece como estructura —el aparato sensorio-motor es constitutivamente espacio-temporal— pero sí sufren una especie de relatividad convertible

“En realidad no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia, es en realidad, una sustitución o una subrogación.” (1.059.)

Desplazamiento-condensación-figuración “regresan” en FREUD al proceso primario y logran una cierta descorporeización alucinatoria del aparato psíquico vigiliante; descorporeización que advertimos también en cualquier experiencia artística. Uno de los problemas filosóficos que la dualidad Ciencia-Arte plantea, ¿no es precisamente desdibujar la admitida “creencia” de un espacio y tiempo “públicos” cuantificantes de lo que llamamos “datos de los sentidos”?²⁸ Un término freudiano: “Quantum” de afecto, contra lo que pueda parecer, más transforma la “Cantidad” en “Cualidad” que cuantifica el afecto como literalmente afirma.

Retórica o capítulo de semántica —zona pletórica de promesas— ha sido considerado el trabajo o elaboración primaria y secundaria del síntoma freudiano.²⁹ En esta consideración, los intérpretes, no sólo leen a FREUD sino que lo leen desde previas opciones lingüísticas como se advierte en la distinta acepción “Retórica del Freudismo” que nos ofrecen LACAN y RICOEUR.

Para LACAN en *La Fonction de la parole et du langage en psychanalyse* y preferentemente en *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raïsson depuis Freud* el desplazamiento es asimilado a la metonimia y la condensación a la metáfora. LACAN agradece las sugerencias del lingüista JACOBSON quien en *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*³⁰ ya había relacionado los mecanismos inconscientes con lo que él considera dos polos fundamentales del lenguaje. Para JACOBSON el desplazamiento se decanta hacia la asociación por contigüidad mientras que la condensación o símbolo se rige por semejanza. Siendo la metonimia un tropo que toma el continente por el contenido, para LACAN, el deseo humano —estructurado fundamentalmente por las leyes del inconsciente— está eminentemente

constituido como metonimia o "símbolo" siendo la metáfora del reino de lo "imaginario".

También RICOEUR —desde interpretación y presupuestos filosófico-lingüísticos distintos— considera al Freudismo como capítulo importante de hermenéutica que más recibe a nivel lingüístico de SPITZER que de SAUSURE.³¹

No sólo JACOBSON entre los lingüistas, sino también BENVENISTE ha referido los procedimientos freudianos a la antigua estilística:

"Se admira uno de las analogías que se esbozan. El inconsciente utiliza una verdadera 'retórica' que, como estilo, posee sus figuras; y el viejo catálogo de tropos daría un inventario apropiado a los dos registros de la expresión. Se encuentran por todas partes procedimientos sustitutivos engendrados por el tabú eufemismo, alusión, anti-frasis, preterición, etc. La naturaleza del contenido hará aparecer todas las variedades de la metáfora, porque es de una conversión metafórica desde donde los símbolos del inconsciente logran a la vez problema y sentido."³²

III. "UN IMAGINARIO" REFLEXIVO³³

Empieza siempre la filosofía dogmáticamente y su dogmatismo se refleja v. g. en la impaciencia con la que un filósofo —en nuestro caso BERGSON— repite impacientemente "d'emblée...", "bref..." y la explicación se debe a que la experiencia "impone" necesariamente al filósofo. Veamos algo enormemente usual y experimental que nos ha sucedido a todos.³³

"Mais on rencontre également des gens pour lesquels la musique n'est qu'un bruit; et tel d'entre eux s'exprime avec la meme colère, sur le meme ton de rancune personnelle au sujet des musiciens." (M. M. pág. 1.184.)

(que a propósito de los místicos de quien se habla en el contexto). Todos lo sabemos: o nos pasa, o lo hemos visto, pero "libremente" podemos prescindir de esta cuestión o relegarla a mera curiosidad; en una palabra podemos prescindir porque nuestra vida práctica puede funcionar perfectamente sin ella. BERGSON no puede prescindir del salto calitativo que divide a los hombres en melómanos o indiferentes. Veamos otra experiencia que habrá que relacionar con la primera

"Aucun ne s'était encore avisé d'aller méthodiquement à la recherche du temps perdu." (P. M. 1.268.)

También es esta cuestión superflua o no práctica, pero con mayor facilidad nos permite la comprensión del filósofo. Una brusca discontinuidad biográfica o histórica puede hacer "urgente" o necesaria la búsqueda del tiempo perdido; puede hacerla tan urgente que lo superfluo se convierte en práctico y lo práctico en superfluo y esto es ya filosofía. ¿No ha acontecido aquí un vuelco psíquico? En el presente —práctico y social del "homo locuax"— no hay lugar para la diferencia ruido música o para saber si la vida se conserva o se pierde. *El presente olvida*. Pero si bruscamente nos urge saber si el pasado se conserva o si la vida perdura, el olvido "se hace presente" y nos hallamos en pleno "inconsciente" bergsoniano. La contundencia del tacto se transmuta en algo fantasmal y de pronto lo paradójico se hace esperanza.

"Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongéant l'avenir." (M. M. 291.)

De todo esto trata el bergsonismo o mejor sólo trata de un *leit-motiv* que subyace a las dos cuestiones planteadas: olvido o impotencia. Traduzcámoslo a algo inteligible: en la alternante distracción o preocupación sobre la diferencia ruido música, pasado perdido o memoria subyace una opción radical que puede sernos pregunta concerniente: ¿dónde colocamos el acento "real" en la presencia o en la aparente ausencia, en la vida práctica o en la vida no práctica? BERGSON descoyunta, como veré con más detalle, los extremos de un estado "mixto" —y este estado es nuestra vida— que sólo en cuanto "*reprime*" posibilidades "*olvida*" el estado "mixto". BERGSON y, de algún modo la filosofía con él, no hace más que espiar desde distintos ángulos la fisura del presente para conmover nuestro olvido. Desde aquí podrá parecer menos sorprendente una presentación mítica de BERGSON que reitera la que él hace de PLOTINO,

"Dans une page poétique des Ennéades, le philosophe PLOTIN, interprete et continuateur de PLATON nous explique comment les homes naissent à la vie. La nature, dit-il, ébauche des corps vivants, mais les ébauche seulement. Laisée à ses seules forces, elle n'irait pas jusqu'à bout. D'autre part, les ames habitent dans le monde des Idées, incapables d'agir et d'ailleurs n'y pensant pas, elles planent au-dessus du temps, en dehors de l'espace. Mais parmi les corps, il en est qui répondent davantage, par leur forme, aux aspirations de telles ou telles ames. Et parmi les ames, il en est qui se reconnaissent davantage dans tels ou tels corps. Le corps, qui ne sont pas tout à fait viable des mains de la nature, se soulève vers l'ame qui lui donnerait la vie complete. Et l'ame, regardant le corps où elle croit apercevoir le reflet d'elle-meme, fascinée comme si elle fixait un miroir, se laisse attirer, s'incline et tombe. Sa chute est le commencement de la vie. Je comparerais à ces ames détachées les souvenirs qui attendent au fond de l'inconscient. Comme aussi nos sensations nocturnes ressemblent à ces corps à peine ébauchés. La sensation est chaude, colorée, vibrante et presque vivante, mais indecise. Le souvenir est net et précis, mais sans intérieur et sans vie. La sensation voudrait bien trouver une forme sur laquelle fixer l'indecision de ses contours. Le souvenir voudrait bien obtenir une matière pour se remplir, se lester, s'actualiser enfin. Ils s'attirent l'un et l'autre, et le souvenir-fantome, se materialisant dans la sensation qui lui apporte du sang et de la chair, devient un etre qui vivra d'une vie propre, un reve." (E. S. 887-88.)

Así de paradójica e inquietante es la experiencia o veleidad (?) del bergsonismo. Esta experiencia nos pide una tensión interior o negación de "éparpillement" que sólo logra la obra de arte entendida, curiosamente, como libertad o reencuentro o memoria que en el bergsonismo son sinónimos. Hallamos en "les données immédiates de la conscience" esta dirimente definición de libertad:

"Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste." (DI. 113.)

En esta definición las dos cuestiones, que planteé al principio, se alternan y no viven yuxtapuestas: "ruido" equivale a distracción o distensión personal

que se inserta perdida-olvidada en la “pseudo” acción del presente. Entonces lo que es práctico nos hace “invidentes” al conocimiento cierto del arte, y a la experiencia-veleidad (?) de la memoria corresponde otra paradoja, reencontrando la primera cuestión: ruido/música

“Quand nous sommes assis au bord d’une rivière, l’écoulement de l’eau, le glissement d’un bateau ou le vol d’un oiseau, le murmure ininterrompu de notre vie profonde sont pour nous trois choses différentes ou une seule, à volonté.” (DS., 80.)³⁴

Una vez más, cerrando el círculo, somos libres de las preguntas y, como es obvio, libres también de obtener las respuestas. Así se plantea la credibilidad o falsedad del imaginario romántico, que sorprende en BERGSON, Jean STAROBINSKI.

Con más detalle intentaré mostrar lo que él afirma pero no aclara, tratando sucesivamente el tema del intervalo en *Matière et Mémoire*, la emoción y —por último— el arte en este “Imaginario” reflexivo.

“*Matière et Mémoire*”

En su inteligente libro *Le bergsonisme*³⁵ ofrece Gilles DELEUZE tres reglas precisas para acabar con la tópica “inefabilidad” bergsoniana.³⁶ Ha visto certeramente D. que BERGSON es asible sumergiéndose en una estructura —que si bien remite certeramente al centro— posee relieves o condensaciones, en cuanto tal, codificables. A tres reglas “metódicas” en el sentido más rigurosamente cartesiano reduce D. el discurso de BERGSON aprovechando sugerencias claras que se hallan dispersas en diversas obras, y más reunidas en *La pensée et le Mouvant*. *Primera regla*: llevar la prueba de lo verdadero-falso a los problemas mismos, denunciar los falsos problemas, reconciliar verdad y creación a nivel de los problemas. La regla primera postula la aclaración de otra regla complementaria: los falsos problemas son de dos tipos: “problemas inexistentes” que se definen por el hecho de que sus términos mismos implican una confusión de más y de menos, “problemas mal planteados” que se concretan por el hecho de que sus términos representan “mixtos” mal analizados. *Segunda regla*: luchar contra la “ilusión”, reencontrar verdaderas definiciones esenciales o articulaciones primeras de lo real. Lo real, prosigue la segunda regla, no es sólo lo que puede cortarse según articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, es también aquello que se recupera según caminos que convergen hacia un punto ideal o virtual. *Tercera regla*: plantear los problemas y resolverlos en función del tiempo más que del espacio. Si atendemos a la regla clave —la tercera— podemos ya fácilmente adivinar que método y sistema se funden en BERGSON. Utilizando una analogía esclarecedora guardan alguna rela-

ción con la implicación que obtienen en SPINOZA *La reforma del entendimiento* y *La ética*.

Matière et Mémoire, obra difícil de BERGSON y especulativamente cargada ya en su título, ofrece el resultado de una desmembración de dos términos: "Matière" - "Mémoire" que se nos dan "mixtos" en la experiencia perceptiva o, en la que subyace, experiencia corporal (primera regla); los dos términos los divide platónicamente BERGSON llevándolos a un lugar de convergencia ideal (segunda regla) y la convergencia se refleja en la conjunción "et" del título. Ha sido una constante del bergsonismo

"Je m'aperçus, a mon grand étonnement, que le temps scientifique ne dure pas" (tercera regla)

la que ha presidido siempre y preside en *Matière et Mémoire* el despliegue preciso de BERGSON. El "mixto" que analiza aquí el autor es la percepción o representación, problema mal planteado por una confusión de "más y de menos" en las "localizaciones cerebrales". La obra, resumiendo su estructura, se compone de una hipótesis: iniciativa corporal, una consecuencia: doctrina de la "mémoire" y una corroboración experimental: problema de las afasias.³⁷ (De modo semejante podría estructurarse otro "mixto": intensidades psíquicas mal planteadas por una confusión de más y de menos en la "psicofísica".)

Los dos términos desmembrados o dilatados por el expresionista método de división bergsoniana son la "percepción pura" y el "recuerdo puro" que nunca se dan químicamente en la experiencia. BERGSON los ha descoyuntado llevándolos a un punto ideal o virtual que los "diferencia" y "repite"³⁸ o recupera según registros posibles de consideración. Hay una ambigüedad en el "et" del título bergsoniano. Yendo directamente al punto convergente que condiciona la vuelta a los términos metódicamente escindidos espero sea esclarecedora la referencia —casi melódica— aquí y en otras obras de BERGSON, respecto al cálculo infinitesimal.

"Un élément très petit d'une courbe est presque une ligne droite. Il ressemblera d'autant plus à une ligne droite qu'on le prendra plus petit. A la limite, on dira, comme on voudra, qu'il fait partie d'une droite ou d'une courbe. En chacun de ses points, en effet, la courbe se confond avec sa tangente. Ainsi la "vitalité" est tangente en n'importe quel point aux forces physiques et chimiques; mais ces points ne sont, en somme, que les vues d'un esprit qui imagine des arrêts à tels ou tels moments du mouvement générateur de la courbe. En réalité, la vie n'est pas plus faite d'éléments physico-chimiques qu'une courbe n'est composée de lignes droites." (EC, 521.)

No me aparto de *Matière et Mémoire* si enumero morosamente la "imagen mediatriz"³⁹ mediante la cual, como acaece con otra "imagen mediatriz" más conocida: Antinomias de ZENÓN de Elea, ilustra BERGSON la tercera regla: plantear los problemas y resolverlos en función del tiempo más que del espacio.

1. Si el cálculo infinitesimal nos lleva a un punto ideal donde convergen tangente y curva (segunda regla) caben dos posibilidades límites o doble cara de Jano: puedo estudiar la curva desde la tangente o la tangente desde la "curva" (tercera regla). Si elijo la primera posibilidad me coloco en la perspectiva científica de la "psicofísica" (DI) o de las "localizaciones cerebrales" (MM). Si elijo la curva cambio la acepción "diferencial" y desde la curva "recupero" las tangentes que es lo propio de la filosofía según BERGSON, en su ilustración ejemplar del cálculo infinitesimal. Si *Matière et Mémoire* aparentemente empieza a nivel neurofisiológico: "indeterminación" (?) cerebral frente al determinado o inmediato arco reflejo del centro nervioso medular, el proceso de la neurología continúa en el cuerpo el proceso de la mecánica que se efectuaba en "DI". El cuerpo "abrevia" y genéticamente explica la abreviación: punto-instante que efectúa la psicofísica. BERGSON contrapone punto-instante a *Matière-Mémoire* y el "mixto" es el fenómeno corporal arrebatable desde perspectiva tangencial (Ciencia) o desde perspectiva curva (Filosofía).⁴⁰

2. Lo propio de una opción temporal en la convergencia ideal del infinitésimo es replantear el dualismo: percepción pura -recuerdo puro o cuerpo puro -alma pura. No otra cosa efectúa BERGSON apoyándose en lo ya conseguido por "DI" cuando considera en praxis y no especulativamente el "mixto" mentado. A esta consideración de Razón Práctica frente a Razón Especulativa —en una referencia demasiado apresurada al Kantismo— hay que llevar la convención bergsoniana de "actual-virtual". La curva vista desde la tangente es consideración "actual", "presente", "útil" o científica (consideración siempre posible ante cualquier problema). BERGSON opone planteos "aditivamente" útiles de los problemas a visiones "proporcionales" o jerarquizables —modo plotiniano— que nos ofrece la indeterminación, siempre lujosa, de la "mémoire". Si *actual* equivale a presente o conciencia, BERGSON plantea en pasado o "inconsciente" la visión *virtual* (tercera regla).

"Mais si la conscience n'est que la marque caractéristique du *présent*, c'est-à-dire de l'actuellement vécu, c'est-à-dire enfin de *l'agissant*, alors ce qui n'agit pas pourra cesser d'appartenir à la conscience sans cesser nécessairement d'exister en quelque manière." (MM, 283.)

En esta segunda enumeración KANT con grandes reservas⁴¹ y, al fin, FREUD son aproximados al Bergsonismo no sólo para aumentar mediante autoridad extrínseca su credibilidad.

3. La acepción bergsoniana de "Nada" logra fácilmente lugar en la ilustración del infinitésimo y a su vez aclara la insistente y ambigua permanencia del "et" en la obra que nos ocupa. Los análisis bergsonianos poseen diferentes calados a este respecto y el más sintético podría enume-

rarse así: Negativamente “nada” es una fijación y, como toda fijación, pseudoevidencia. Positivamente “nada” equivale —redundancia— a nada está hecho, nada equivale a novedad. Si juntamos las dos vertientes, negativa y positiva del término, “nada” es sinónimo de libertad. Una vez más encontramos la opción temporal (tercera regla) y la mítica referencia a PLOTINO. Si de una acepción o calado libertario volvemos al especializado referente neurológico: “ecarte” del centro cerebral frente al medular, advertimos que el “vitalismo” bergsoniano es bastante tópico. Simplemente BERGSON aplica la opción libertaria del infinitésimo a un modelo biológico que, cree él, aguanta más fácilmente su opción. Desde este punto de vista la encuesta sobre el intervalo matemático tal como se desarrolla en la pequeña tesis latina “quid Aristoteles de loco senserit”⁴² a través de *Les données immédiates de la conscience* (c. 2) hasta *Durée et Simultanéité*⁴³ no es anecdótica en BERGSON y dicha encuesta sobre el intervalo matemático coincide con la más conocida encuesta del olvido. Más adelante estudiaré cómo en *L'évolution créatrice* y *Deux sources* asistimos no ya a una diferenciación entre “Matière” - “Mémoire” sino a su reintegración. Si

“La science moderne doit définir surtout par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante.” (EC, 779.)

a su vez

“un des objets de la métaphysique est d'opérer des différentiations et des intégrations qualitatives.” (PM, 1.423.)

En “M.M.” se nos da una diferenciación de los términos, divididos more platónico, y sólo al fin y ya en “E.C.” llega la integración cualitativa de *Matière* et *Mémoire*. Así la doble ambigüedad conjuntiva del “et”, dialécticamente, ha diferenciado un “mixto” para reintegrarlo después (aspecto spinozista⁴⁴ o romántico (?)) —ya lo tocaré— del bergsonismo).

4. Continúo en la “imagen mediatriz” del infinitésimo y afirmo que en ella se advierte la necesaria estructuración musical del bergsonismo y quizá las tres reglas de DELEUZE no hacen más que reflejar un modelo musical

“nous nous trouvons bien plutôt devant un certain *thème musical* qui se serait d'abord trasposé lui-même, tout entier, dans un certain nombre de tons, et sur lequel, tout entier aussi, se seraient exécutées ensuite des variations diverses, les unes très simples, les autres infiniment savantes. Quant au thème original, il est partout et il n'est nulle part.” (EC, 641.)

Si en BERGSON opción curva o tangente es solidaria a nivel doctrinal y expresivo

“bien avant d'être artistes, nous sommes artisans”

y antes

“nous ne sommes géomètres que parce que nous sommes artisans” (E. C. 533.)

A “l'esprit de géométrie” ha de corresponder un “esprit de finesse” expresivo que también aquí ilustra mediante el infinitésimo:

“ayant quitté en effect la courbe de sa pensée pour suivre tout droit la tangente, il est devenu extérieur à lui-même.” (PM, 1.348.)

a esta luz podrían adquirir relieve semántico lo que llamo verbos “incesantes” del bergsonismo v. g. empieter, ecouler, glisser, gonfler, ronger, etc., y sus contrapuntos sustantivados o estáticos: etoffe, poussier, etc.

La emoción y el “quantum” de afecto (BERGSON y FREUD)

Siguiendo la “imagen mediatriz” del infinitésimo, la opción bergsoniana por la curva respecto a las tangentes, en cuanto opuesta a toda cuantificación, reviste una modalidad cualitativa o inventiva que BERGSON caracteriza como “émotion créatrice”. De entre los intérpretes de BERGSON ha sido GOUTHIER el más sensible a este aspecto creador del bergsonismo.⁴⁵ Hemos de tocar lo indispensable en este lugar difícil del estudio. En *Matière et Mémoire* se detectaba la dilatación *diferencial* entre dos términos puros: “Matière” - “Mémoire; será en *L'évolution créatrice* donde los términos se *reintegran* en unidad vertiginosamente filosófica. Atendiendo a la mentada “división de los mixtos”, las dos etapas pueden entenderse así: se da una “*diferencia*” de naturaleza entre dos términos confundidos por simple diferenciación de grados alcanzándose la “Durée” o “Natura naturans” en acepción spinocista (primera etapa) y, a su vez, desde el término privilegiado “Mémoire” —metamorfoseado como certeramente advierte ROBINET⁴⁶ en *Élan*— se *reintegra* la “Matière” o “Natura naturata” (segunda etapa). Esta metamorfosis audaz ya se insinúa en “MM”, se ejerce centralmente en “EC” y continuando en *Deux sources de la morale et la religion* reencuentra la primera intuición de la “Durée” tal como aparece en *Données immédiates de la conscience*. Más que marcar la circularidad temática de la obra bergsoniana creo oportuno acentuar su arranque antropológico —nunca desmentido por BERGSON— para evitar tópicas interpretaciones cosmológico-vitalistas. En una nota que apostilla el prefacio de “E.C.” BERGSON es bien explícito:

“Dans le présent travail, nous faisons application de ces memes idées à la vie en général, envisagée d'ailleurs elle-meme du point de vue psychologique.” (EC, 494.)

Por de pronto, según BERGSON, estamos ante una dilatación de lo psíquico⁴⁷ sobre lo cosmológico, valga la metáfora; pero detrás del psicologismo subyace una experiencia radical idealista familiar a toda filosofía seria

“que tout réalité ait une parenté, une analogie, un rapport enfin avec la conscience, c'est ce que nous concédions à l'idéalisme par cela même que nous appelions les choses des “images”. Aucune doctrine philosophique pourvu qu'elle s'entende avec elle-même, ne peut d'ailleurs échapper à cette conclusion.” (MM, 360.)

Este idealismo “natural” de la experiencia filosófica ha de resaltar sobre el psicologismo del modelo y más aún de una inmediata lectura cosmológica de BERGSON. Al fin de *Deux sources* (religion dynamique) leemos unas frases en las que resuena el más puro BERKELEY:⁴⁸

“dans ces conditions, rien n'empêche le philosophe de pousser jusqu'au bout l'idée, que le mysticisme lui suggère, d'un univers qui ne serait que l'aspect visible et tangible de l'amour et du besoin d'aimer, avec toutes les conséquences qu'entraîne cette émotion créatrice, je veux dire avec l'apparition d'êtres vivants où cette émotion trouve son complément, et d'une infinité d'autres êtres vivants sans lesquels ceux-ci n'auraient pas pu apparaître, et enfin d'une immensité de matérialité sans laquelle la vie n'eût été possible.” (MR, 1.192-93.)

Si existe un cosmologismo bergsoniano está suspendido entre las dos experiencias libertarias de “DI” y “MR” (primera y última obra bergsoniana); si así no fuese no sería esta doctrina más que un cientismo flojo y, redundantemente extrapolado.

No apartándonos del hilo sutil que nos ha conducido a la unidad emotiva del bergsonismo sólo queda deslindarla con tino de la semejanza material con el inconsciente freudiano.

“Il n'est pas jusqu'à notre idée d'une conservation integrale du passé qui n'ait trouvé de plus en plus sa vérification empirique dans le vaste ensemble d'expériences institué par les disciples de FREUD.” (PM, 1.316.)

No hay incompatibilidad sino distinta elección temática en otra “convergencia ideal” que el desarrollo anterior de la “mediación afectiva” en FREUD deja adivinar al lector.

“on définirait la conscience de l'être vivant une différence arithmétique entre l'activité virtuelle et l'activité réelle. Elle mesure l'écart entre la représentation et l'action.” (EF, 618.)

Si debemos perseguir este “écart” dos rutas sucesivas deben continuarse: “évolution créatrice” emergiendo la Ontogénesis humana frente a su Filogénesis al contrario de lo que sucede en el animal y —ascendiendo— “Les deux sources de la moral et de la religion” donde este “écart” adquiere rostro en el héroe de la “morale ouverte” o el místico de la “religion

dynamique” que junta al fin, espléndida fusión, “souvenir” y “survie” donde culmina el bergsonismo. (Se repite en la contemporaneidad el Fedón platónico: reminiscencia y supervivencia.)

L’“écart” entre el ser humano y el animal (Ontogénesis-Filogénesis), lo ve BERGSON escrito en la misma constitución de los dos sistemas nerviosos y su consecuencia en la “ambigua” palabra “evolución”

“chez l’animal, les mécanismes moteurs que le cerveau arrive à montrer, ou, en d’autres termes, les habitudes que sa volonté contracte, n’ont d’autre objet et d’autre effect que d’accomplir les mouvements dessinés dans ces habitudes, emmagasinés dans ces mécanismes. Mais, chez l’homme, l’habitude motrice peut avoir un second résultat, incommensurable avec le premier. Elle peut tenir en échec d’autres habitudes motrices et, par là, en domptant l’automatisme, mettre en liberté la conscience.” (EC, 651.)

Este “échec” del automatismo en el hombre —indeterminación, invención— logra vasto alcance en BERGSON si recordamos que “hábito” equivale a “Matière” y “Matière” es “arret” de “Mémoire” y —aquí— de “élan”.

“Tout se passe enfin comme si la mainmise de l’intelligence sur la matière avait pour principale objet de laisser passer quelque chose que la matière arrete.” (EC, 650.)

En la mentalidad y expresión del bergsonismo, detención o emergencia del límite “Matière” tiene mucho que ver con la dualidad: especie-individuo

“mais la fixité, chez l’animal, apparait le plus souvent comme un torpeur ou l’espèce serait tombée, comme un refus d’évoluer plus loin dans un certain sens.” (EC, 588.)

Así la evolución consumada en el ser humano no es otra que “Mémoire” o “Durée”.

“Il semble que la vie, dès qu’elle s’est contractée en une espèce déterminée, perde contact avec le reste d’elle-même, sauf cependant sur un ou deux points qui intéressent l’espèce qui vient de naître. Comment ne pas voir que la vie procède ici comme la conscience en général, comme la mémoire?” (EC, 637.)

En la “Mémoire” como diferenciación e integración de individuo y especie se cumple la convergencia virtual diferenciadora e integradora —*dada*⁴⁹ en la experiencia— sin la cual ella no tendría sentido como se nos dice en “MR”. En esta convergencia se realiza el plotinismo de BERGSON que viene a ser la otra cara del freudismo en una convergencia ideal.

“La position d’une réalité implique la position simultanée de tous les degrés de réalité intermédiaires entre elle et le pur néant.” (EC, 768.)

En esta simultaneidad “fáctica” se funden virtual y actual como vimos en

el mito plotiniano que encabezó la introducción;⁵⁰ de ahí la más atrevida definición de BERGSON:

“Le grand mystique serait une individualité qui franchirait les limites assignées à l'espèce par sa matérialité, qui continuerait et prolongerait ainsi l'action divine” (MR, 1.162.)

y el contrapunto que diferencia constantemente a BERGSON de FREUD cuando al hablar del instinto en nosotros dice:

“Il est vrai que l'intuition avait du se dégrader pour devenir instinct: elle s'était hypnotisée sur l'intérêt de l'espèce, et ce qu'elle avait conservé de conscience avait pris la forme sonambulique.” (MR, 1.187.)

“Émotion créatrice” y arte (BERGSON y SARTRE)

Si al imaginario bergsoniano lo llama STAROBINSKI romántico, podemos, después de lo expuesto, concluir caracterizando mínimamente la obra de arte.

1. La obra de arte realiza la *finalidad naturosa* reconciliando, de modo semejante al kantiano, naturaleza y libertad. Ello implica un privilegio del arte invención y no un calco del finalismo. Esto se dice claramente en MR hablando de las emociones musicales

“Ils n'ont donc pas été extraits de la vie par l'art; c'est nous qui, pour les traduire en mots, sommes bien obligés de rapprocher le sentiment créé par l'artiste de ce qui y ressemble le plus dans la vie.” (MR, 1.009.)

Filosóficamente un antropomorfismo naturoso nunca es calco sino proyección, “real” proyección. Aquí coinciden PLATÓN,⁵¹ KANT⁵² y BERGSON.

2. El arte es, en BERGSON, *órgano del conocimiento* más alto

“Disons que le problème qui a inspiré de l'intérêt est une représentation doublée d'une émotion, et que l'émotion, étant à la fois la curiosité, le désir et la joie anticipée de résoudre un problème déterminé, est unique comme la représentation.” (MR, 1.013.)

“L'émotion est ici supra-intellectuelle, en ce qu'elle devient divination.” (MR, 1.012.)

3. Paradójicamente simboliza el arte la *Acción plena* o “*virtual*”.

“Dans l'émotion la plus tranquille peut entrer une certe exigence d'action, qui diffère de l'obligation définie tout à l'heure en ce qu'elle ne recontera pas de résistance, en ce qu'elle n'imposera que du consenti, mais qui n'en ressemble pas moins à l'obligation en ce qu'elle impose quelque chose... C'est ce qui arrive dans l'émotion musicale, par exemple.” (MR, 1.008.)

Cuando en DI nos dio BERGSON su definición de libertad no aportó una experiencia usualmente ética sino:

“cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste.” (DI, 113.)

4. Si el artículo confronta dos imaginarios irreductibles (SARTRE-BERGSON), podemos indicar un lugar concreto de ruptura. Los dos imaginativos han elegido géneros artísticos distintos. *Bergson contrapone música-poesía a novela*, decantando ésta a la actividad fabuladora de la religión estática

“Or, il n'est certainement pas nécessaire qu'il y ait des romanciers et des dramaturges; la faculté de fabulation en général ne répond pas à une exigence vitale... la fonction fabulatrice se déduit ainsi des conditions d'existence de l'espèce humaine.” (MR, 1.142.)

Ya se había decantado contra la novela BERGSON en DI refiriéndose al moralismo de LA ROCHEFOUCAULD (DI, 16). Por último todo el pequeño libro estético *Le Rire* transpira una opción lírica.

5. Se impone al concluir una referencia al modelo de todos los modelos en BERGSON: *la música*. Cuesta elegir, pues la referencia está prendida en cada página ya que BERGSON es música. Una cita repite toda la exposición anterior al contraponer BERGSON vista-tacto y oído.

“les données de la vue et du toucher sont celles qui s'étendent le plus manifestement dans l'espace, et le caractère essentiel de l'espace est la continuité. Il y a des intervalles de silence entre les sons, car l'ouïe n'est pas toujours occupée.” (MM, 332.)

Y es en una experiencia musical donde logramos una de las frases más naturosas o románticas del bergsonismo

“Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle. A vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse.” (MR, 1.008.)⁵³

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

1. J. STAROBINSKI, *La Relation Critiqué*, Gallimard, 1971.
2. El surrealismo, movimiento lindante con las tres temáticas que aquí trato: SARTRE, FREUD, BERGSON, merecería un tratamiento autónomo que aquí no desarrollo. Para su relación con el romanticismo, véanse los conocidos libros: M. RAYMOND, *De Baudelaire al Surrealismo*, F. C. E., 1960 y Albert BEGUIN, *El Alma Romántica y el Sueño*, F.C.E., 1954.
3. El ensayo se titula *Enfermedad del Pensar -Apuntes de una Filosofía Imaginaria*. En él soy sensible a esta cuestión fronteriza y funcionalmente estudio a SARTRE desde ella. La reflexión decae con frecuencia en patología, y aquí coinciden el psicoanálisis freudiano y el psicoanálisis existencial de SARTRE. Si existe una reflexión sana será sublimada o autónoma (no patológicamente freudiana) y olvidada de sí (no sartriana). La "reverie" —vigiliar y nocturna— ¿no será el suelo natural de un pensar simbólico? BERGSON, y con él BACHELARD, nos invitan a este pensar recogiendo en terapia integral las parciales terapias, dialécticamente distintas, de FREUD y SARTRE.

SARTRE

4. Tengo explícitamente en cuenta los siguientes de SARTRE: *La Transcendance de l'ego*, 1936; *L'Imagination*, 1936; *Esquisse d'une théorie de l'emotion*, 1939; *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*, 1939 (Situations, I); *L'Imaginaire*, 1940; *L'Être et le Néant*, 1943; *L'existentialisme est un humanisme*, 1946; *La liberté cartésienne*, 1946 (Situations, I); *Situations*, 2, 1947; *Baudelaire*, 1947; *Question de Méthode*, 1960; *Les mots*, 1964; *L'écrivain et sa langue*, 1965.
5. J. B. PONTALIS, *Après Freud*, Gallimard, 1968.
6. Cito para mayor comodidad, E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de P. RICOEUR, Gallimard, 1950.
7. Véase María Manuela SARAIVA, "L'imagination selon Husserl", *Phaenomenologica*, La Haya, 1970. La autora, que empezó su estudio sobre *L'Imaginaire* de SARTRE hubo de retrotraerse a HUSSERL, y promete, en el Prólogo, una segunda obra sobre la imaginación en SARTRE.
8. Sobre la difícil cuestión de la "imagen mental" se leerá con interés, Paul GUILLAUME, *Manual de Psicología*, Paidós, 1963.
9. El artículo *Liberté cartésienne* es un prenotando de lectura indispensable para conocer al primer SARTRE.
10. El profesor Jean LACROIX me dijo, en conversación privada, que el "cogito pre-reflexivo" sartriano planteaba, respecto a FREUD, la dualidad de dos inconscientes ético o psicológico; y en cuanto ético la terminología husserliano-cortesiana disfrazaba herencia kantiana. En cuanto al "cogito reflexivo" degradado véase "La mouvaise foi" en *L'Être et le Néant*.
11. La crítica de SARTRE al inconsciente ha sido recogida por el doctor LAGACHE

en la primera estructuración del freudismo, "La Psychanalyse et la structure de la personnalité", *La Psychanalyse*, 6 P.U.F., 1961, siendo rechazada por LACAN en *Les écrits*.

12. *La alteridad* —libertad o "pour soi"— *medida* —cogito pre-reflexivo— traduce el primer momento fundante de *L'Être et le Néant*.

13. Aceptando la dificultad, e incluso un cierto preciosismo terminológico, no deja de admirar la dura crítica de CARNAP al término "nada" en su artículo "La superación de la metafísica", párrafo 5 "pseudo proposiciones metafísicas". Véase A. J. AYER, *El Positivismo Lógico*, F.C.E., 1965.

14. Integrar "Le Regard" en la reflexión o espejo de espejos supone entender *Être et Néant*.

15. Sobre la polémica en torno al *Baudelaire* de SARTRE, véase: Georges BLIN, *Le sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948; Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Gallimard, 1954; G. BATAILLE, *Literature et le mal*, Gallimard, 1957.

FREUD

16. Cito las obras de FREUD según la edición de Editorial Biblioteca Nueva, 1967. Traducción de Luis LÓPEZ BALLESTEROS.

17. Jacques LACAN, *Écrits*, Du Seuil, 1966. (Para introducirse en esta difícil obra véase "L'inconscient une étude psychanalytique", *Les Temps Modernes*, 1961, LAPLANCHE y LECLAIRE.)

18. LAPLANCHE-PONTALIS, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, P.U.F., 1967.

19. J. B. PONTALIS, *Après Freud*, Gallimard, 1968.

20. F. SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale*, Payot, 1962.

21. LACAN acepta la inclusión del orden simbólico estructurante en las ciencias sociales que inaugura LÉVI-STRAUSS. Véase *Les structures élémentaires de la parenté*, P.U.F., 1949, y *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

22. P. RICOEUR, *De l'interprétation, essai sur Freud*, Du Seuil, 1965, y *Le conflit des interprétations*, Du Seuil, 1969. La posición de RICOEUR ejemplarmente honesta y matizada, dialoga con MARCUSE y LACAN.

23. H. MARCUSE, *Eros y Civilización*, Seix y Barral, 1968. La interpretación de MARCUSE, como la de RICOEUR, sólo funcionalmente quedan más marginadas en este estudio.

24. J. LAPLANCHE y J. B. PONTALIS, "Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme", *Les Temps Modernes*, 1964.

25. Sería interesante estudiar la posición intermedia de MERLEAU PONTY entre SARTRE y LACAN. Es notable a este respecto su evolución desde *La Phénoménologie de la Perception* hasta *Le visible et l'invisible*.

26. Véase G. BACHELARD, *La Poétique de la Reverie*, P.U.F., 1960, donde se reivindicando los sueños diurnos, y *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., 1957. En esta obra, influenciada como la anterior por JUNG, nos ofrece BACHELARD una riquísima constelación simbólica.

27. Se leerá con interés, desde este punto de vista, el artículo "Negación", véase FREUD, *Obras Completas*. Este artículo ha sido objeto de interesantes estudios por parte de HYPOLITE, LACAN y RICOEUR.

28. B. RUSSELL, *Problems of Philosophy*, Oxford University Press, 1912.

29. Habría un cierto acuerdo, al menos en el psicoanálisis francés, en defender, desde la semántica, el estatuto epistemológico del freudismo frente a la requisitoria de fiscalismo y operacionalismo (véase B. F. SKINNER, *Science and Human Behavior*, Macmillan, 1953).

30. R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963.

31. Sobre la relación entre ambas corrientes lingüísticas, en lo que afecta a la estilística, véase P. GUIRAUD, *La Stylistique*, P.U.F., 1967.

32. Emile BENVENISTE, *Problemas de lingüística general* (VII), Siglo XXI Editores, 1971.

BERGSON

33. Cito las obras de BERGSON según las iniciales. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889: DI. *Matière et Mémoire*, 1896: MM. *Le Rire*, 1900: R. *L'Évolution créatrice*, 1907: EC. *L'Énergie spirituelle*, 1919: ES. *Durée et Simultanéité*, 1922: DS. *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932: MR. *La Pensée et le Mouvant*, 1941: PM. Cito *Dupée et simultanéité*, 1922 según la 4.ª edición. Para todas las demás obras, las referencias se refieren a la paginación de la edición del Centenario (P.U.F.).

34. Este texto de BERGSON y otros podría emparejarse a las expresiones más eufóricas de BAUDELAIRE. Véase *Critique artistique*, el tema de la "correspondence", *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

35. Giles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, París, P.U.F., 1968. Se leerá con interés la obra del mismo autor, *Marcel Proust et les signes*, París, P.U.F., 1964.

36. Desde este punto de vista parece un tanto excesivo el juicio de RUSSELL en *History of Western Philosophy*, Londres, Allen and Unwin, 1947.

37. Para comprender el "mixto" y su análisis hay que colocarse en óptica bergsoniana. Respecto a la acepción "imagen" en MM considero aguda la interpretación de MERLEAU PONTY "impresionista carnal" en *Signes*, París, Gallimard, 1960.

38. Creo que DELEUZE inflexiona con exceso el bergsonismo hacia su propia obra *Différence et répétition*, P.U.F., descuidando un tanto el aspecto inventivo de BERGSON.

39. Sobre imagen mediatriz, concepto e intuición, léase *L'intuition philosophique*, PM.

40. La relación Filosofía-Ciencia en BERGSON la expone agudamente ZUBIRI en *Cinco Lecciones de Filosofía*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963.

41. El tópicamente llamado "pragmatismo" francés, que coincidirá con "moralismo" o "psicologismo", no es el área filosóficamente de Francia. BLONDEL y BERGSON, citando nombres contemporáneos, se insertan —de modo distinto— en la bifurcación entre razón especulativa-razón práctica (Kant) que pasa por Maine de Biran. Es el cuerpo, el hábito, lo involuntario, incluso el nocturno un "lugar práctico" de confluencia fundante. Véase mi artículo, "Lógica Formal y Normativa Moral en M. Blondel", *Analecta Sacra Tarraconensis*, v. 44, 1972. Remontando hacia atrás, más allá de MAINE DE BIRAN y más acá de MERLEAU PONTY, quizá se halle la fuente en el jansenismo cultural de Francia. Véase Jean WHAL, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, 1962. Habría que estudiar el "lugar" del filosofar en España, si es que existe, para evitar total colonización; v. gr. ¿Qué es el conceptismo?

42. Este texto, difícilmente asequible, es comentado por J. MOREAU en su obra, *L'Espace et le Temps selon Aristote*, Padua, Editrice Antenore, 1965.

43. La controversia con EINSTEIN en torno a la relatividad es revalorizada por G. DELEUZE en la obra citada.

44. La relación con SPINOZA es apuntada agudamente por J. LACROIX en *Spinoza et le Problème du Salut*, P.U.F., 1970.

45. Sobre la emoción creadora y su relación con la intuición, véase M. GOUHIER, *L'Histoire et sa Philosophie*.

46. A. ROBINET, *Bergson* (Seghers, 1965), págs. 28 y sig.

47. M. HYPPOLITE ha analizado el aspecto ontológico que se esconde en el psicologismo literal de BERGSON, véase "Aspects divers de la Mémoire chez Bergson", *Revue internationale de philosophie*, octubre 1949. Un lugar apto para advertir la superación de Psicología y *Etnología* sería la discusión con DURKHEIM, LEVY-BRUHL y MAUS en "MR".

48. La relación patente BERKELEY-BERGSON (véase Prefacio de A. LEROY, *Oeuvres choisies de Berkeley*, Aubier, 1970) no es casual. Creo hallar en ambos autores sensibilidad particular a un tema aparentemente menor en Filosofía: *cualidades primarias (espacio-tiempo)* y *secundarias (sensación-afecto)*. El tema fascina pues esconde dos opciones siempre posibles: *formalismo positivo* u *obra de arte* y su correlación circular no excluyente.

49. Hay en Filosofía dos comienzos posibles: condiciones de posibilidad de toda experiencia posible —*questio juris*— (KANT, DESCARTES, HUSSERL), condiciones de posibilidad de toda experiencia real —*questio facti*— (BERGSON y por qué no NIETZSCHE). El primero es más límpidamente filosófico; el segundo, cuando no es empirista, es lírico. (A nivel ético —la Metafísica siempre es Ética— uno expresa la frialdad estética de la ascesis, el otro la facilidad cálida de la gracia.) Aquí reencontro en BERGSON a Jaume BOFILL, véase "Una aventura fallida. Glossa a El càntic nou i al seu prefaci", *Obra Filosòfica*, Ariel, 1967. (Léase el inteligente prólogo del profesor CALSAMIGLIA, quien remite a su vez al inspirado "Pròleg de Jaume Bofill i Ferro" a *Guerau de Liost, Obra Poètica Completa*, Ariel, 1948.)

50. Véase la obra de HYPPOLITE ya citada. Sólo el presente es "psicológico", pero el pasado bergsonianos pertenece a la ontología; el recuerdo puro no tiene más significación que la ontológica.

51. Bajo esta luz proyectiva podríamos leer el *Timeo*.

52. Arte y finalidad hallan siempre su lugar privilegiado en el kantismo, véase KANT, *Crítica del Juicio*, Losada, 1961. Ha sido Eric WEIL quien ha insistido en la necesidad de la lectura circular de las tres críticas. Desde ella se podría replantear la relación BERGSON-KANT, el antikantismo de BERGSON lo estudia BARTHÉLEMY-MALAULE en *Bergson adversaire de Kant*, P.U.F., 1966.

53. Gaston BACHELARD dialectiza el continuo melódico bergsonianos y contrapone ritmo a melodía desde opciones científica y filosóficamente distintas, véase *L'intuition de l'instant*, Gauthier, 1932, y *La Dialectique de la Durée*, P.U.F., 1963.