

## MODALIDADES DE LO IMAGINARIO<sup>1</sup>

Jorge Peña Vial. Universidad de los Andes. Santiago de Chile

**Resumen:** El autor que hace más de veinte años hiciera su tesis doctoral *La imaginación simbólica*, y que luego publicara *Imaginación, símbolo y realidad*, vuelve sobre este tema desde otra perspectiva. Intenta establecer una tipología de lo imaginario. Estas modalidades raramente se darán puras, muchas veces se entrecruzarán, pero permiten orientarnos en estos mundos imaginarios. Las cinco modalidades abordadas otorgan tanto criterios para discernir los usos creadores y verdaderamente artísticos, como hacer efectiva una ética de lo imaginario.

**Abstract:** The author whose doctoral dissertation was, twenty years ago, *The symbolic imagination*, returns over this issue from another perspective. He attempts to establish a typology of the imaginary. These modalities seldom take place in purity, often they will interlace, but they allow us some orientation about those imaginary worlds. The five modalities dealt will afford the criteria to discern between the creative and genuine artistic uses, as well as to make effective an ethics of imaginary.

Siempre me ha parecido un simplismo el considerar que los pensadores, a pesar de sus múltiples obras y escritos, en el fondo, desarrollan una sola idea. Sin embargo, hay algo de verdad en ello. No he podido sustraerme, a pesar de que he emprendido otros derroteros, a lo que fue mi tesis doctoral que llevaba por título *La imaginación simbólica*. Una posterior reelaboración de esa investigación me condujo a la publicación del libro, hace más de doce años, de *Imaginación, símbolo y realidad...* El paso del tiempo parece haberlos dejado definitivamente atrás, pero debo reconocer que algunas de esas intuiciones centrales siguen estando presentes en otros ámbitos y áreas temáticas. Quiero abordar en esta ocasión un asunto vinculado a esos estudios con la intención de ofrecer una tipología de lo imaginario. Como toda clasificación, categorización o tipología, está expuesta a ser algo artificiosa y esquemática. Estas modalidades de lo imaginario no pretenden ser exhaustivas ni omniabarcadoras de los modos de funcionamiento de la imaginación, sino sólo ofrecer una orientación provisional de las tipologías básicas. Raramente se darán puras y será frecuente que se encuentren entrecruzadas, como suelen estar imbricados lo real y lo imaginario,

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una investigación más amplia patrocinada por FONDECYT (CHILE) en el marco del proyecto 1990737. Fue leído como conferencia en el *Seminario Chileno-Alemán de Filosofía: «Las teorías del juicio. Análisis histórico y lógico-sistemático»* el 7 de Enero de 2000 que se desarrolló en la Universidad Andrés Bello. En este seminario organizado por la Sociedad Chileno-Alemana de Filosofía participaron cinco profesores alemanes (Hans Lenk, Gregor Paul, Renate Dürr, Niel Offenberger y Wolfgang Breidert) más otros chilenos como Gustavo Cataldo, Joaquín Barceló, Renato Ochoa, Patricia Moya, Alejandro Vigo, Mirko Skarica, Luis Mariano de la Maza Asimismo fue leído en el seminario de profesores de la Universidad de Navarra el 19 de Mayo de 2000. Agradezco las observaciones que se me hicieron.

lo ficticio y lo histórico, la historia y la narración. Sirven al menos para intentar delimitar los esquemas configuracionales que nos abren a distintos ámbitos y esferas.

Antes de exponer estas modalidades, quisiera partir de la observación que me hizo Leonardo Polo, conocido filósofo español, quien fuera miembro del tribunal de mi tesis doctoral. Me decía: «debes tener en cuenta que la facultad verdaderamente imaginativa no es la imaginación, es la inteligencia». Suscribo plenamente esta afirmación, y aunque en mis anteriores trabajos la imaginación como potencia o facultad reciba un tratamiento exhaustivo, lo decisivo es el intelecto trabajando en una atmósfera imaginativa. Cuando me refiero a las modalidades de lo imaginario doy por supuesto esta integración y este funcionamiento unitario del psiquismo humano. Cuando la inteligencia se desenvuelve en una atmósfera imaginativa da lugar al signo imaginario, a la metáfora y al símbolo. Pero normalmente asociamos la actividad intelectual a la desplegada en un nivel conceptual y abstracto. Lo que caracterizará este funcionamiento será su implacable rigor lógico, la marcha racional propia del razonamiento discursivo, las inferencias, deducciones y conclusiones. Pero también cabe, y es a este aspecto al que me he abocado, un funcionamiento intelectual en estrecho contacto con la imaginación o un funcionamiento de la inteligencia en una atmósfera imaginativa. En este caso sus productos serán distintos, su comunicación diversa y su lógica más intuitiva, poética y cercana a la fuerza de la percepción y la viveza de la imagen. Al respecto es interesante sobre todo la actividad imaginativa que hace posible el arte y la creación poética.

El enfoque predominante de la imaginación en los sistemas cognoscitivos clásicos —Aristóteles, Tomás de Aquino, Kant— pasan por alto esta modalidad cognoscitiva y centran sus análisis en la imaginación sólo como potencia subsidiaria a un intelecto conceptual, lógico e ideativo. Es por ello que mi interés se ha dirigido a reivindicar esta modalidad cognoscitiva que trabaja con signos imaginarios, imágenes poéticas, metáforas y símbolos.

Formulo ahora de modo algo abrupto la conclusión de esos trabajos que he desarrollado en torno a la imaginación. Creo que todo el sentido de la actividad imaginaria estriba en su potencia inherente para iluminar la realidad y el ser de las cosas. Hay un acceso a la verdad de la condición humana y del ser de las cosas que está simplemente vedada a otras modalidades cognoscitivas. Me resisto a considerar este acceso como meramente imaginario, en su acepción de irrealidad, falsedad, mentira o solamente ficticio. Hay una referencia al mundo y el ser de las cosas que no estoy de acuerdo en llamar, como hace Vargas Llosa —quizás jugando con las palabras— como «la verdad de las mentiras». La realidad siempre nos sobrepasa y nuestras aprehensiones nunca la agotan; el intelecto, desenvolviéndose en la esfera imaginativa, intenta aproximarse y desentrañar ese fondo luminoso e inabarcable. Si bien siempre cabe la posibilidad de que la actividad imaginativa se autonomiche y cree un mundo propio y cerrado, tornándose juego vano y fútil —como la actividad del sueño— el sentido y grandeza de la actividad imaginativa no radica en su autosuficiencia autónoma sino en su capacidad de irrigar las demás potencias psíquicas con el fin de iluminar la realidad y desvelar su misterio. Se trata de una actividad depen-

diente y subordinada, puesta al servicio de la iluminación y penetración de las inagotables riquezas de lo creado.

Dicho esto, estoy en condiciones de hacer una categorización de las modalidades de lo imaginario. Reitero que no pasa de ser un mero bosquejo, algo tosco y anticipado, que espero poder delinear con mayor precisión y rigor en posteriores trabajos. Como ya he dicho, se parte del supuesto de lo notablemente imbricados que se encuentran lo real y lo imaginario. Su entrelazamiento es tan profundo y complejo que sólo un imposible análisis pormenorizado y preciso puede intentar delimitar ambos campos. Entre realidad y ficción se da una dialéctica o una retroalimentación constante. Lo imaginario mezcla en la misma ósmosis lo irreal y lo real, el hecho y la ficción, no sólo para atribuir a la realidad los encantos de lo imaginario, sino también para conferir a la imaginación las virtudes de la realidad. Lo imaginario es el más allá multiforme y multidimensional de nuestras vidas y en el cual éstas se bañan.

Existen cinco modalidades que rápidamente enunció para luego intentar explicitarlas: 1) lo real-imaginario, 2) lo imaginario-real, 3) lo imaginario-imaginario; contrastando con los anteriores, podemos inferir una cuarta modalidad que excluye totalmente lo imaginario ante la plenitud de la realidad o del instante, que denominamos, 4) lo real-real; existe una extraña quinta modalidad que denomino lo imaginario pleno, que concibe que cualquier realización de la plenitud imaginativa ineludiblemente conduce a una degradación y una supresión de esa plenitud imaginativamente alcanzada. Adopto esta tipología en el intento de introducir algo de claridad en el ámbito de lo imaginario y sus complejas relaciones con lo real.

### *1. Lo real-imaginario*

En esta primera modalidad, se quiere poner de manifiesto que nuestra percepción de la realidad se hace más plena, intensa y verdadera, cuando está envuelta y bañada, por así decirlo, por un halo imaginario que hace que el ser resplandezca y brille con toda su verdad ante nuestros ojos. Esta posibilidad está normalmente unida a afectos positivos y a una cierta aptitud contemplativa por parte del sujeto. Esto aparece patente, por ejemplo, en el enamoramiento, como revelación del sentido y de la verdad, que se produce por obra del amor, y que parecen instalar al iniciado en una nueva forma de existir y de estar en el mundo. Hay un fuerte componente imaginativo que irriga o configura nuestra visión de la realidad. Esta adquiere un brillo y un colorido que están ausentes en una mirada indiferente o rutinaria, no solo en lo referente a la percepción de la amada, sino respecto de la totalidad de lo real. La irrigación imaginaria impregna la vida mental y fija la percepción en la persona amada. Este fenómeno de atención, potenciado por la imaginación, no nos aleja de la realidad sino que nos lleva a percibirla en toda su verdad, belleza y esplendor. Esta potenciación cognoscitiva es vista por Ortega y Gasset como un fenómeno patológico de la atención.

«Yo creo —nos dice— que el enamoramiento es un fenómeno de la atención, un estado anómalo de ella, que en el hombre normal se produce. En su iniciación no es más que eso: atención anómalamente detenida en otra persona. Si ésta sabe aprovechar su situación privilegiada y nutre ingeniosamente aquella atención, lo demás se producirá con irremisible mecanismo».<sup>2</sup>

El enamoramiento ha sido considerado como una anticipación imaginativa de una plenitud futura; lo problemático de esa anticipación imaginativa no proviene de que no se conozca a la otra persona, lo que la haría caer víctima de una ilusión imaginaria e irreal acerca de ella, sino la de adoptar una perspectiva por encima del tiempo cuando su encarnación en la realidad exige y requiere ser realizada en el tiempo. De este modo cabe decir que las emociones positivas —en este caso el amor— potencian nuestra visión de la realidad, haciendo ver y valorar aspectos que una mirada rutinaria pasa fácilmente por alto. La fascinación y el encantamiento que produce la persona amada tiene fuertes dosis de halo imaginario, las cuales no pueden ser simplemente tildadas de ilusión, sino más bien de una verdadera percepción de la realidad. Lo ilusorio que tiene el amor en la fase del enamoramiento, no procede de un error de visión, sino la de suponer que la realización de ese ideal —la unificación con otra persona— está ya realizado, es fácil, no ofrece ninguna dificultad y va de suyo. El sentimiento del enamoramiento no es ilusorio o falso, sino que lo que es ilusorio es suponer que la voluntad —que asume dicho proyecto o ideal— considere que no supone ningún esfuerzo. El ideal se forja imaginativamente y anticipadamente por encima del tiempo, pero su realización se hace en el tiempo y debe superar la prueba del tiempo.

Todos los sentimientos van acompañados de un halo imaginario que nos permiten valorar y apreciar la realidad. Los sentimientos nos permiten percibir lo interesante, lo que nos afecta, lo que las cosas son «para mí». Su esencia son el aroma con que colorean nuestra vida. Sólo tras una ascética torsión de la mirada nos puede interesar lo objetivo, lo desinteresado, «lo que las cosas son en sí», su esencia sin olor, sin sustancia, sin sabor. Tuvo que ser una pasión poderosísima la que nos obligó a valorar la objetividad. Los sentimientos son una amalgama subjetiva y objetiva en la que intervienen diversos factores: el estado físico, la marcha de nuestros deseos, proyectos y expectativas, el sistema de creencias y nuestras experiencias anteriores. Todos ellos irrigan lo imaginario y nos hacen ver la realidad desde la perspectiva abierta por los sentimientos. A este respecto se refiere con agudeza el prestigioso psiquiatra chileno Armando Roa, del que tomo esta larga y substanciosa cita:

«La angustia viene, entre otras cosas, del encontrarse con una realidad descascara-da, porque para ver entero algo, ese algo debe llevar imperceptible o perceptible-

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, en *Obras Completas*, ed. Alianza, Madrid, 1973, p. 54. Sobre la ilusión y el encantamiento, *cfr.* también Javier Marías, *Breve tratado de la ilusión*, ed. Alianza, Madrid, 1985.

mente injertado lo imaginario que es —como quien dijera— el doble etéreo de ese algo, lo que le proporciona su carne y su sangre. No basta estar en París para saborearlo, como decía Pierre Janet; es necesario imaginarse simultáneamente con deleite: “Yo estoy en París”. No satisface recibir sensorialmente las manifestaciones cariñosas de la mujer que se ama, es necesario imaginarse lo increíble que es el que sea justamente esa mujer tan soñada como imposible la ahora ahí entregada de cuerpo presente a darnos su amor. Por eso, perdido el amor, la antes amada yace ahí impersonal e inerte, apenas identificable por signos materiales burdos; la imaginación que daba luz a su mirada, a su sonrisa, a su habla, se ha evaporado; la mente ya no es capaz de configurarla graciosamente de nuevo. Igual puede ocurrir con uno mismo, con todo lo creado, con el sentido de la existencia; de ahí la posibilidad del suicidio. Los entes desprovistos del injerto de ese sutil doble imaginario parecen caducos o aburridos. Lo imaginario, cuando es deleitoso, supera en deleite a la realidad desnuda, y si no acude a posarse en ella, la deja pálida y mortecina. Por esa vía de una realidad huérfana de su correlato imaginario que la hacía fosforescente, pudiéramos acercarnos al estado de ánimo que hace patente la fragilidad del ente».<sup>3</sup>

Hemos partido de un axioma relativo al sentido y finalidad de la actividad imaginativa: aprehender la riqueza de lo real. Lo psicológicamente dañino es la actividad imaginativa que rompe los vínculos con el ser y la realidad y tiende a sacarnos de ella, y, con ello, a no ver ni valorar lo real. En este sentido cabe detectar una fuerza centrífuga de la imaginación que lleva a sacar la inteligencia y el corazón de aquello que tenemos entre manos, de aquello que constituye nuestra realidad cotidiana de nuestro trabajo y de los seres que nos rodean. Puede que esto se deba al hecho de que el hombre nunca está contento con lo que tiene entre manos, que ansía y está hecho para otra cosa. Pero cuando permite esto, que el corazón y la cabeza emigre lejos de la realidad que tenemos entre manos, es inevitable que se produzca un desdoblamiento entre el ideal soñado y anhelado y la realidad cotidiana, anodina y trivial. Se desea y sueña con estar en otra parte, en otro lugar, en otra situación; desde luego más gratificante, estimulante y plena. Es frecuente encontrarse con personas que están siempre quejándose de la actividad que desarrollan y añoran otra distinta, sin duda más esplendorosa y brillante. Me decía un amigo con quejumbrosa y resongona cantinela: «¡Lo mío, lo verdaderamente mío, es la literatura!; pero ya ves, aquí me tienes haciendo miserables crónicas periodísticas, vanas, superficiales... pero de algo hay que vivir»; otro, «Oh!, si yo pudiera dedicarme a la pintura —y los ojos se entornan con aire soñador y anhelante— es lo que me gusta y apasiona... pero no puedo y debo dedicarme a hacer estas caricaturas baratas por las que me puedan pagar algo». Hablan con menosprecio de lo que constituye su trabajo —pálida actividad al lado de la literatura y el arte, su verdadera y presunta vocación— y se refieren a su tarea con tono sombrío y carcelario. Han permitido que su vida se

---

<sup>3</sup> Roa, Armando, *¿Qué es la adolescencia?*, ediciones del Colegio, Santiago de Chile, 1979, p. 59.

desdoble entre un ideal soñado y esperanzadoramente acariciado, y un trabajo anodino y sin brillo que se sobrelleva y soporta. Han permitido que su corazón y su cabeza vuelen imaginativamente lejos de la labor que llevan y que constituye su realidad.

Sin embargo sabemos por experiencia que, siempre que ponemos *todo* el corazón y la cabeza en lo que tenemos entre manos, ese trabajo o esa actividad se torna interesante, original, creativa. Si no permitimos que nuestra mente se vaya lejos de lo que tenemos entre manos, y estamos *todo* y *del todo* en lo que hacemos, esa actividad termina por apasionar y gustar, se vuelve personal y creadora. Sabiendo estar del todo implicados en lo que hacemos, no hay trabajo que sea mera fatalidad, quejumbrosa actividad y mecánico quehacer. Ese trabajo se hará bien, con arte y fuego creador. Hay modos de trabajar —de barrer la plaza y hacer el aseo, de dar una clase y asistir a una lección, de prestar un servicio a un cliente, de escuchar a un paciente y construir una casa, de atender, preguntar y sonreír— que denotan arte y poesía, estilo personal y la alegría de lo bien hecho. Quien así está en lo que hace, quien no permite que la imaginación lo saque de la realidad que tiene entre manos, hará bien las cosas. Hay una manera de barrer la basura y poner la mesa con arte, con belleza y estilo, en definitiva, hay una manera de trabajar que refleja nuestro sello personal y nuestro gusto por lo que hacemos. Y sólo si nuestro amigo hace bien esas menospreciadas crónicas periodísticas, con arte y estilo literario, puede confiar que quizás no estará tan lejos el día en el que a futuro pueda dedicarse a la literatura. Y si esas caricaturas y viñetas se hacen a conciencia, con esmero y cariño, no estará lejos el día, quizás, en que pueda abocarse a las aventuras pictóricas con las que sueña.

Pero es un hecho que existe la tendencia a no aceptar las circunstancias concretas que rodean nuestra vida y nuestro trabajo, a salir del sitio en se está, a no aceptar la realidad: y el que trabaja en el campo sueña con las posibilidades de la gran urbe; el que está en la ciudad agobiado por el smog, el estrépito y la agitación, anhela imaginariamente la vida más natural y tranquila del campo; el que es soltero quisiera casarse, y el que está casado piensa en los perdidos privilegios de la soltería; el que está casado con ésta, hubiera preferido estarlo... con esta otra; el que da clases en el colegio sueña con los presuntos horizontes más amplio de la universidad; y el que trabaja en la universidad se queja de las innumerables tareas administrativas, y recurrentemente imagina que para lo que sí se está dotado es para la investigación. Siempre otra cosa, algo distinto de lo que se está, una situación diversa a la que tenemos, y mientras tanto, esa realidad de la que sí disponemos se escapa sin pena ni gloria de entre las manos. La imaginación ha llevado la cabeza y el corazón a otro sitio, a otras condiciones y circunstancias.

Sin embargo, pese a este énfasis que he puesto en amar la realidad concreta, es constitutivo del hombre el estar proyectado al futuro. Nuestro amor a lo concreto y real debe tener en cuenta el horizonte de futuro. Pero el futuro que es objeto de fe y esperanza no decaerá en mero ensueño quimérico en la medida que mantenga su vinculación con la realidad que ocupa nuestras manos. En este sentido es propia de una imaginación sana el no olvidar que trabajamos *en* el presente pero no *para* el

presente. Y Nietzsche planteaba como criterio de acción «que lo porvenir y las cosas más lejanas sean la regla de todos los días presentes». Hay una vulgaridad y una bajeza en una acción que no se concibe más que para lo inmediato, es decir, a fin de cuentas, para nuestra vida. Pero aquí nuevamente el criterio es el mismo: la grandeza de un ideal depende del grado de encarnación en la realidad. No tenerlo en cuenta es caer en la utopía y la vana ensoñación idealista.

Hecha esta salvedad, es decir que amar lo que se tiene entre manos no significa confinarse al momento presente, podemos seguir adelante. La verdadera aprehensión de la realidad requiere esta mediación de lo imaginario para captarla en todo su valor, profundidad y esplendor. La mayor parte de los hombres no vive la realidad, sino una ficción que ellos mismos se inventaron. La realidad para ellos es demasiado árida y mezquina, insignificante y desapasionada. Y ellos, claro está, son grandes leones dorados y rugientes, o al menos lo son ante los ojos de su imaginación.

Siempre me ha llamado la atención la disimetría moral entre el bien y el mal que se da en el plano imaginario. El bien imaginario es soso, aburrido y sin gusto a nada. El mal imaginario, en cambio, siempre tiene un brillo, un colorido y un hechizo que nunca se encuentra en la realidad. Lo decía de modo certero Simone Weil:

«El mal imaginario es romántico, variado; el mal real, triste monótono, desértico, aburrido. El bien imaginario es aburrido, el bien real es siempre nuevo, maravilloso, embriagador. Por lo tanto la “literatura de imaginación” es aburrida o inmoral (o una mezcla de las dos). Escapar a esta alternativa pasando de algún modo, a fuerza de arte, del lado de la realidad, es algo que sólo el genio puede conseguir».<sup>4</sup>

Como puede apreciarse, lo imaginario se desencadena desde los afectos bien a modo de anticipación de una plenitud futura, bien como mediación indispensable para percibir plenamente lo real, o como una tendencia a ir a otra parte, no valorando lo que tenemos entre manos. En todo caso es el infinito surtidor virtual que acompaña a todo lo que es actual, singular, limitado y finito en el tiempo y en el espacio. Da forma a nuestros deseos, nuestras aspiraciones y nuestras necesidades, y también a nuestras angustias y temores.

## 2. Lo imaginario-real

La segunda modalidad la he llamado lo imaginario-real. Aquí no se trata de algo real y percibido que se enriquece con la irrigación imaginaria, sino al contrario, se trata de una construcción netamente imaginativa, una ficción imaginaria que se constituye como tal, y por esta vía artística nos permite acceder a dimensiones profundas de la realidad y de la verdad del ser. A esta dimensión de lo imaginario,

---

<sup>4</sup> Weil, Simone., *La gravedad y la gracia*, trad. al cast. de María Eugenia Valentí, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 123.

presente en el arte, la literatura y la poesía, es a la que se refiere sobre todo mi obra *Imaginación, símbolo y realidad*<sup>5</sup>.

Es hora de hacer justicia a las modalidades simbólicas de conocimiento, refractarios tanto a los modelos cognoscitivos de tipo perceptivo como intelectual, y que encuentran en el estado funcional imaginativo su fundamento y vigor. El trabajo de la inteligencia no orientado hacia la producción del concepto y la actividad de la imaginación no dirigida a elaborar el fantasma, ofrecen la posibilidad de comprender esta modalidad cognoscitiva. El «entendimiento agente» no sólo ilumina fantasmas, sino que igualmente es capaz de iluminar este estado imaginativo que desemboca en la imagen poética, el símbolo y la metáfora. El intelecto y la imaginación tienen un tipo de vida diferente tanto al encadenamiento lógico y causal como a la mera reproducción de lo anteriormente percibido. Son ese pensamiento imaginativo y esa imaginación inteligenciada, que se desarrollan en el solidario estado funcional de signos para la imaginación, los que logran dar cuenta de esa metafísica instantánea, inmediata y «sensible» que nos proporciona el arte, la poesía y la contemplación festiva y luminosa de la realidad. Esta modalidad cognoscitiva no trata de separar, disociar y distanciarse para mejor explicar los elementos constitutivos de la realidad, sino que, al trasponerse al plano sensible de la imaginación, se torna concreta, existencial e intuitiva. Ello significa un predominio de la imagen sobre el concepto, de la analogía sobre el silogismo, de las correspondencias inmediatas sobre la marcha lógica, de lo existencial sobre lo esencial. La no comprensión de esta modalidad de conocimiento, en la que intervienen factores emocionales (que espontáneamente se expresan a través de imágenes), ha obligado a quienes la cultivan a un tipo de actividad marginada del auténtico quehacer intelectual y bajo la constante acusación de irracionalidad y sensibilidad vaporosa e incommunicable. Hay algo de tranquilizador en la mueca de ciertos «filósofos» cuando dicen: «es un poeta», pensando que así restan méritos a su reflexión. Sin duda dicha acusación tiene —sólo en parte— su fundamento cuando la imaginación simbólica se vuelve hermética e impermeable a la claridad inteligible de la dilucidación lógica (aunque su modo de expresión no sea equiparable) y cuando la imaginación corta su religación con lo que le proporciona un sentido a su actividad, a saber, la referencia a la realidad. Pero la genuina actividad imaginativa nos lleva a desvelar el sentido profundo y luminoso de la realidad y no nos conduce al abismo de la nada, de la irrealidad y del enrarecimiento subjetivo. Esta última posibilidad es lo imaginario cerrado que aquí denominamos lo imaginario-imaginario.

Parece claro que el mundo del arte y de la ficción, es un mundo construido, pero no su referencia, que siempre será la realidad. Se parte de lo dado y se lo repite creadora y constructivamente. El hombre, en muchos aspectos, construye desde el conocimiento y la libertad la realidad a través de la ciencia y la técnica, y cuanto más y, sobre todo, con cuánta más libertad, el mundo del arte. En este caso es una construcción que no debe ser aplicada, vale por sí mismo, pero no sólo ante especta-

<sup>5</sup> Peña Vial, Jorge, *Imaginación, símbolo y realidad*, ediciones Universidad Católica, Santiago, 1987.



dores, sino como objeto real en el mundo y refiriéndose en última instancia a aspectos de la realidad de modo más profundo y por vías diversas. Ficción no es mentira, simulación, falsedad. Etimológicamente ficción significa acción de formar, de hacer, de figurar; por lo tanto, formación, composición, creación. Sólo figuradamente «ficción» significa fingimiento. Creo que está superada la vieja tradición científico-positivista, y su estepecho concepto de experiencia y realidad, cuando afirmaba dogmáticamente sus principios empíricos: un trozo de plástico parece una pistola, pero es un juguete; una Venus parece mujer, pero es mármol, una película parece historia, pero es sólo colores. Una película es historia y es color, lo mismo que una Venus es mármol y es mujer. La ficción no engaña a nadie: la mentira sí. «En la ficción —dirá de Garay— no se está ni en la verdad ni en la falsedad, sino precisamente en la ficción. Por eso, la ficción puede ser verdadera o falsa»<sup>6</sup>.

Una novela lograda no es algo falso, alejada de la verdad: en ella se dice algo sobre la vida humana, sobre unos sentimientos, sobre la corporalidad, la vida y la muerte. En la obra de arte se dice la verdad: hay en ella la manifestación de un mundo oculto, que se desvela gracias a la actividad del artista.

El honor y la culpa pueden ser recreados por el poeta porque es propio de la naturaleza del hombre experimentar el honor y sentir la culpa. Puede verse una y otra vez en el teatro de hoy como en la tragedia griega de hace veinte siglos, porque la culpa y el honor están presente en la naturaleza humana y se puede reconocer en cualquier época o lugar. El honor y la culpa que el poeta recrea, no es un honor o una culpa encarnado en una libertad, sino en unos papeles y en unas voces, en unos gestos y unos colores, en unos movimientos y en unos diálogos, en unas músicas y en unas miradas. El honor y la culpa se puede decir con las diferencias de la razón, pero también con las diferencias de los sonidos o con las diferencias de los movimientos. La presencia de la muerte la dice un estudio psicológico, un certificado médico de defunción, una composición de Mozart o un relato como el que hace Tolstoi en *La muerte de Ivan Ilich*. Es creación de un mundo nuevo y ficticio que tiende a desvelar la verdadera naturaleza de la experiencia de la muerte.

A este respecto es oportuno recordar lo que George Steiner dice de modo brillante:

«Creo que la creación del ser por parte del poeta, el artista y, en un modo aun por definir, el compositor, es contra-creación (...) El creador humano está furioso de su venida después; de ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma. Cuanto más intensa, cuanto más maduramente consideradas sean la ficción, la pintura y el proyecto arquitectónico, más evidente sería en su interior el tranquilo fervor de lo secundario; más sensible sería la arremetida del maestro creador hacia una totalidad competidora. El artista mortal engendraría, llevaría a cabo, haría una suma

---

<sup>6</sup> De Garay, Jesús, *Diferencia y libertad*, ed. Rialp, Madrid, 1992, pp. 21-22. Asimismo aborda las diferencias del arte, como decir como juego en pp. 281-300.

articulada del mundo, tal como hizo el innumerable rival, el “otro artesano” (como dijo Picasso), en aquellos seis días. (...) Cualesquiera que sea su aparente novedad, cualesquiera que sean sus técnicas de dislocación, la ficción verbal, la pintura, la escultura son, en última instancia miméticas. El surrealismo, los collages y las tácticas no figurativas con las palabras o la forma son simplemente difraces. Los elementos del mundo, de los componentes de la existencialidad habitada, están ahí... Leemos poemas y novelas, miramos pinturas, porque, aunque a menudo sean de un desconcertante estilo oblicuo o enmascarado, son del mundo o tratan sobre él. Esta residencia dependiente, esta “referencialidad”, incluso cuando los espejos están trucados, reclama y satisface, en última instancia, un profundo impulso hacia el reconocimiento».<sup>7</sup>

La cita era larga, pero del todo merecedora de ser recogida, y a la vez, una invitación a leer su brillante *Presencias reales*.

El verdadero arte nos lleva a una comprensión del ser y la realidad. La referencia, por oblicua, compleja y artificiosa que sea, será la que en última instancia dote de sentido al iluminar de modo nuevo la verdadera naturaleza y condición del hombre. El arte está en una relación activa y eventualmente creadora de realidad, descubre formas de vida y posibilidades narrativas hasta ahora no vividas, y desata fuerzas inertes de la percepción. Somos a la vez instalados en una determinada realidad y «traducidos», puesto que se le presta voz y se le otorga forma a nuestros sueños y fantasmas, a nuestros anhelos y aspiraciones íntimas. Tras ver un cuadro de Cezanne hay un modo nuevo de ver las manzanas, y después de Picasso, se comprende mejor lo que es la gravedad de una silla, invisibles para muchos antes que ellas las pintaran. Cuando la obra no cumple esta función, es sospechosa de que no se trata de verdadero arte sino que es un producto meramente comercial, un mero producto para la gran industria del entretenimiento y del disfrute, algo evasivo y compensatorio que no lleva a una verdadera comprensión de la realidad. No es la obra la que marca nuestra afectividad y pensamientos, transformando nuestra visión de la realidad y el hombre, sino que se hace algo con ella y a partir de ella. No se *recibe* la obra sino que se la *usa*, en aguda distinción introducida por Lewis<sup>8</sup>:

«Toda obra de arte puede ser “recibida” o “usada”. En el primer caso, la forma creada por el artista determina el comportamiento de nuestra sensibilidad, de nuestra imaginación y de otra serie de facultades. En el segundo, esa forma es un mero auxiliar para el ejercicio de nuestras propias actividades (...) “Usar” las obras de arte es inferior a “recibir las” porque en aquel caso el arte no añade nada a nuestra vida y sólo se limita a proporcionarle brillo, asistencia, apoyo o

<sup>7</sup> Steiner, George, *Presencias reales*, trad. al cast. en ediciones Destino, Madrid, 1992.

<sup>8</sup> Lewis, C.S., *Crítica Literaria: un experimento*, trad. al cast. de Ricardo Pochtar, de. Antoni Bosch, Barcelona, 1982.

alivio».<sup>9</sup>

El uso de una obra de arte es una forma inadecuada de relacionarse con ella. Esos usos pueden ser nobles o vulgares. Noble es usar la obra para aumentar nuestra cultura o vocabulario, ilustrar una época histórica, saber más, etc.; vulgar es usarla para despertar fantasías eróticas, facilitar una evasión consoladora o una compensación ilusa e irreal que permita mitigar la dureza de la realidad; o simplemente se la usa para llenar el ocio, facilitar el sueño o leer durante el viaje. Pero sea cual sea el uso, vulgar o noble, no es una actitud adecuada frente al arte. En este caso la obra sirve como desencadenante de actividades subjetivo-imaginativas del sujeto que lo llevan a parajes exóticos, a la compañía de los ricos, las bellas, los grandes y famosos, en un entorno de lujo, placer y amor que le haga olvidar una existencia difícil y poco placentera. Esos «productos», esos «best sellers», con sus típicos y socorridos ingredientes, pertenecen a la categoría de lo que he llamado lo imaginario-imaginario porque no transforman ni transfiguran nuestra visión de la vida y del hombre. Es lo imaginario cerrado sobre sí mismo y caracterizado por ser del todo evasivo de la realidad, del todo irreal, yuxtapuesto y sin contacto con la vida, y por tanto, incapaz de iluminarla ni siquiera de modo indirecto u oblicuo.

Mantener la legitimidad y verdad de una actividad imaginativa como transfiguradora de lo real y que permite comprender dimensiones de la realidad vedadas a otros accesos cognoscitivos, es lo que me lleva a rechazar los sugerentes planteamientos de Vargas Llosa en su ensayo *La verdad de las mentiras*<sup>10</sup>. Vargas Llosa insiste en demasía en el aspecto compensatorio de la ficción más que en la tranfiguración de lo real, en el carácter de mentira más que en la dimensión de verdad. Si bien respecto este último punto habría que introducir un cierto matiz, pues por momentos me parece que Vargas Llosa hace más un efectista juego de palabras que un expreso rechazo de la verdad contenida en las ficciones. Hay una buscada y consciente ambigüedad en el uso que Vargas Llosa hace de las palabras verdad y mentira. Dirá:

«En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una incorformidad, late un deseo».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Lewis, C.S., *ibidem* p. 69.

<sup>10</sup> Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 6.

Si bien ya hemos consignado esa *mística ojalatera* que lleva a no valorar las circunstancias vitales en las cuales nos toca vivir, y lo hemos considerado como un aspecto negativo que impide valorar lo real y produce desdoblamiento psíquicos, me resisto a pensar, tal como lo hace Vargas Llosa, que el cometido de la ficción literaria es la de llevar «una vida distinta de la que viven». Hay mucha verdad y belleza en la que se vive para estar anhelando otra; es esta realidad y esta vida la que nos lleva a conocerla más y mejor. No creo que la ficción cumpla siempre una función compensatoria y evasiva. El aserto de Vargas Llosa no es universal. Es verdad que, por lo ilimitado de nuestros deseos, siempre estaremos anhelando otra cosa, pero la obra literaria lleva a valorar y transfigurar la vida que sí se vive, a descubrir nuevas e inéditas dimensiones de la vida real que nos son puestas de manifiesto a través de esta vía artística e indirecta. Son esos mundos imaginarios, llenos de densidad humana y de verdad, las que se injertan en nuestra vida y nos permiten verla y apreciarla de otro modo. Se vive más, mejor y con mayor amplitud. Sin dejar de ser lo que somos, a través de la lectura, devenimos otras personas, con otro carácter, temperamento, formación y perspectiva de las cosas. Vemos por otros ojos, imaginamos con otras imaginaciones, sentimos con otros corazones y asistimos al espectáculo del mundo y de los conflictos humanos con las gafas del protagonista o la heroína, del rey o el soldado, de la madre generosa o la niña frívola, del tirano o el verdugo. No sólo ampliamos nuestra comprensión de los demás, sino que vemos el mundo y la realidad a través de sus ojos y asumiendo su perspectiva. Somos muchos, y eso es lo extraordinario y no alienante, sin dejar de ser nosotros mismos.

Vargas Llosa es unilateral al reiterar el origen únicamente consolador y compensatorio de la ficción literaria, como una tentativa tendiente a remediar nuestra constitutiva pobreza. Por lo dicho, creo que ocurre exactamente lo contrario a lo que él plantea:

«La ficción —nos dice— es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando los deseos y la imaginación».<sup>12</sup>

Creemos que la ficción no es un mero sucedáneo sino que lo decisivo de ella es su influjo en nuestra vida real; se la empezará a ver de otro modo. Tras una lectura, que merezca el nombre de tal, de *La Metamorfosis* de Kafka, no volveré a mirarme en el espejo del mismo modo que lo hacía antes. El regreso a la realidad no es un empo-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 13. Quizás lo que me diferencia de Vargas Llosa es el aprecio de la verdad del ser y del hombre. En p. 19 añade: «Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que le imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos realmente alcanzar».

brecimiento brutal, sino las más de las veces, un enriquecimiento, una transfiguración, una transformación para el bien o para el mal, un ser y un mirar de otro modo. Sólo merecen ser tomadas en serio las obras que operan en nosotros esa transformación, las que nos abren a nuevas dimensiones de la realidad, o las que la hacen más «habitable» y permiten dar voz a nuestros anhelos y necesidades interiores. El resto pertenece a lo que Steiner ha denominado alguna vez «pornografía de la insignificancia».

La creación artística es posibilidad de vivir más; y lo hace en tanto que abre dimensiones de la realidad en las que no se había reparado y, por tanto, no se habían «vivido». Este es el sentido heideggeriano de expresiones como «el arte redime lo real, lo hace habitable» o cuando decimos que el arte potencia la vida, la amplifica. Se hace habitable o «vivable» el dolor y la lucha, el amor y la muerte. O, utilizando palabras de Jacinto Choza,

«lo que yo viví, Bécquer lo ilumina, lo hace permanentemente habitable, lo reduplica y lo pone a mi disposición “liberándome” de ello. Aquí el arte ha abierto cauces para vivir lúcidamente lo que oscuramente se vivenciaba; ha posibilitado, como decíamos, el paso de la monotonía o de la opacidad a la novedad radiante. El influjo de la literatura en la configuración de las actividades humanas es este precisamente: hacerlas más conscientes, iluminarlas, simplificarlas y darles cauces para su desarrollo».<sup>13</sup>

### 3. Lo imaginario-imaginario

Llamamos lo imaginario-imaginario a aquella modalidad que tiende a confinarse en sí misma, desconectarse de lo real, y constituirse como ámbito autónomo y cerrado. Para Sartre el sueño es la realización perfecta de lo imaginario cerrado, es decir, un imaginario del que ya no se puede salir en absoluto y sobre el cual resulta imposible tomar el menor punto de vista exterior<sup>14</sup>. Participan en menor grado de estas características del sueño, pero igualmente tendientes a configurar mundos irreales e ilusos, la mera literatura de evasión y entretenimiento y el ensueño estéril y artificial. Por lo anteriormente expuesto, en el que hemos insistido en lo que para nosotros es el sentido y finalidad de lo imaginario, consideramos esta modalidad como anómala, evasiva y yuxtapuesta precisamente a aquello capaz de otorgarle su sentido.

---

<sup>13</sup> Choza, Jacinto, «Influjo de la literatura en las actividades humanas», en *La supresión del pudor y otros ensayos*, ed. Eunsa, Pamplona, 1980, p. 67. Más adelante agregaba: «Si el adolescente de que antes hablábamos, con su oscura vivencia del enamoramiento, en vez de contemplarse en Bécquer se contempla en Freud, por ejemplo, sacará una idea bien diversa de “lo que le pasa”, y los cauces iluminados y ofrecidos como posibles itinerarios para su vivir serán igualmente muy distintos» (p. 70).

<sup>14</sup> Cfr.: Sartre, J.P., *Lo imaginario*, trad. al cast. en de. Ibero Americana, Buenos Aires, 1948, pp. 262-263.

Nos inclinamos a ver en el sueño una manifestación imperfecta y primitiva de la facultad imaginativa, al encontrarse desligada de las demás facultades y al carecer de conciencia de sus propias creaciones. Sobrevienen estando dormidos, suspendidos los contactos sensoriales con el medio, el aparato motor paralizado y las facultades superiores ligadas. El durmiente se encuentra aislado en su mundo privado; no ve, pero tiene visiones; no abandona su lecho, pero los sueños lo trasladan a las regiones más distantes; no mantiene una comunicación con los otros, pero conversa con sus personajes. Ignora que es él el creador de sus sueños y el prisionero de su propia creación. Contrariamente a lo que podría parecer, el mundo del sueño se da como un mundo sin libertad. Esta fantasmagoría que hechiza y subyuga al soñador, y acerca de la cual el durmiente nada puede hacer, es, no obstante, íntegramente fruto de su imaginación.

Respecto al ensueño que hemos denominado estéril<sup>15</sup>, todo poeta, pensador, artista o persona dotada de sensatez, sabe que es necesario disciplinar y adiestrar la imaginación. La mera ensoñación imaginativa reduce la capacidad creativa del poeta, entorpece la atención de quien reflexiona y empantana al espíritu en las aguas estancadas de las quimeras. La imaginación disipada es lo contrario de una imaginación creadora: construir un poema o articular una trama es tarea ardua y muy distante de una imaginación que se deja llevar por las olas de ensueños placenteros o por el vórtice de desordenadas imágenes sensuales. Personas distraídas, de mirada perdida, parece que pueblan cada vez más nuestras ciudades. Imbuidos de ensueños son ricos oníricamente, aunque pobres realmente. Están llenos de aventuras sin aventuras, de riquezas sin riquezas, de plenitud en el vacío, de amores fantasmales y de vanas imaginерías.

Ellemire Zolla ha escrito un polémico libro, de contundente erudición, llamado *Historia de la imaginación viciosa*. Centrado en la literatura europea y norteamericana fustiga lo que considera una imaginación degradada. Sus juicios podrán ser excesivos, pero lo que intenta es de sumo interés. Se propone trazar una radical distinción entre el *rêveur*, el hombre que se rinde al ensueño para huir del esfuerzo que supone enfrentar y descifrar la realidad, y el hombre imaginativo que domina y encauza su imaginación, volviéndola creación significativa<sup>16</sup>.

En esta categoría hemos incluido al lector de literatura de mero entretenimiento y disfrute compensatorio y sustitutivo. ¿Qué espera el lector de literatura fácil, la enorme multitud que no aspira a la contemplación de nada durable y puro, sino que sólo a *usar* la obra con fines subjetivos más que a *recibirla*? ¿Qué espera de los relatos impresos o proyectados por los que muestra una avidez tal que, a veces, no puede privarse se ellos, como si se tratase de drogas? No es difícil la respuesta (y aquí radica el por qué me he opuesto a las ideas de Vargas Llosa, pues éste hace radicar el origen

<sup>15</sup> Para una descripción más pormenorizada de los tipos de ensueño (ensueño poético, estéril y artificial) cfr el capítulo «Ensueño e imaginación» de mi trabajo, anteriormente citada (*Imaginación, símbolo y realidad*), pp. 169-189.

<sup>16</sup> Cfr.: Zolla, E., *Storia del fantasticare*, de. Valentino Bompiani; trad. al cast. de Enrique Pezzoni, ed. Monte Avila, Caracas, 1968.

de toda ficción en algo que yo situó en lo imaginario-imaginario, caracterizado por su desvinculación de la realidad). Esta multitud heterogénea, de todas las edades, de todas las profesiones, de todas las clases sociales, quiere tener acceso, aunque sea por el camino de la ilusión, a una vida distinta de la suya. Quiere participar en la pasión y en la aventura. La sociedad ejerce sobre ellos una presión continua y los condena a una existencia «tímida, incompleta y rebelde». Esta presión les prohíbe por igual el éxtasis y la desesperación, les obliga sin cesar a reprimir sus instintos, a sujetar sus impulsos, a calmar sus furores. Y como pocos quieren mirar de frente la realidad, la mayor parte se dejan halagar el corazón por relatos que los trasportan con poco esfuerzo al universo que les falta, y que tan sólo basta leer o ver para tener. Poco importa entonces la plenitud de la frase, la fidelidad de la psicología, la verdad o poesía de las descripciones. Sólo importa lo que ocurrió después, quien se casó con, mató a, violó a, conquistó, robó, ganó... a quien; hechos y peripecias, nada de latas descripciones con pretensiones poéticas. Gustan de que se les hable de un universo más agitado que el suyo, lleno de tempestades, naufragios y arrecifes y en el que el peligro, la valentía y el heroísmo ocupen el lugar de su mediocre y monótona existencia. Delegan sus anhelos al mundo ficticio en el que viven los héroes que leen y las películas que ven. En ellos, con ellos y mediante ellos, sufren, combaten y triunfan, sin alterar para nada su cómoda y trivial existencia. Las desgracias ficticias de sus dobles imaginarios les hacen verter lágrimas reales y exhalar suspiros verdaderos, y se sienten mejor físicamente y casi mejores en lo moral cuando su héroe hace una buena acción o se muestra grande y generoso. De este modo la novela permite participar y representar los peligros y los misterios, las sorpresas y los sueños... y todo inofensivamente y sin riesgo. Enumera las posibilidades de la vida y siempre vuelve a la repetición de los mismos milagros: la victoria de la virtud sobre la perfidia, el arrebato, el azar dichoso que da acceso al lujo y a la riqueza, el triunfo del amor sobre los prejuicios y las sórdidas resistencias, el matrimonio de la secretaria con el banquero o el príncipe, la inocencia oprimida pero luminosa; nada sin grandeza ni sin brillo. Como se ve, toda participación descansa en el par proyección-identificación. Se encauza por estas vías imaginarias e irreales esta sobra de emociones, esta reserva de sentimientos y pasiones, que frecuentemente, han sido reprimidas o rechazadas por sus actuales condiciones de vida, su timidez o su miedo. La falta de familiaridad con la vida y de audacia frente a ella, los lleva a canalizar estos impulsos a estos mundos substitutivos que compensan sus abstenciones.

En todos estos casos lo imaginario los distrae de la severa realidad en lugar de enseñarle a afrontarla virilmente. Centrada ensí misma, la persona está únicamente atenta a sus ásperas desdichas o a su indefinible malestar. La imaginación les permite escoger y expandirse, liberarse, en una palabra, de todo lo que les abruma. Al romper las trabas que los lastiman y sujetan, reciben la rápida y súbita impresión de conocer altamar y de exponerse a las intemperies. Se proyectan con placer en ese mundo inventado y se sienten felices de moverse en él fácilmente. Lo característico de ese mundo estriba en el carecer de resistencias, en la facilidad con que todo se da. Una fantasmagoría seductora se superpone al universo de la existencia real y cotidiana y

consigue envolverla y duplicarla.

#### 4. *Lo real-real*

Por contraste ante las categorías anteriormente señaladas cabe preguntarse si habrá actividad imaginativa ante la plenitud de la realidad. Pareciera que la imaginación es propia del hombre en su condición temporal, ya sea porque permite anticipar una plenitud futura o recordar el instante pleno que ya pasó y se quiere volver a recuperar. El instante, el presente real, puede conectarse con la cuarta dimensión temporal, con lo eterno; no así el pasado y el futuro. Pareciera que en la plenitud del instante no se imagina, se goza, y ese goce es lo más cercano a lo eterno, a aquello que trasciende lo temporal. No creo que imaginemos en la vida bienaventurada: nos bastará y sobrá con la plenitud de lo real.

#### 5. *Lo imaginario pleno; cualquier realización es degradación o decepción*

¿Qué acontece cuando no se quiere dejar pasar ese instante pleno y feliz? Sólo la muerte puede venir en ayuda para eternizar ese instante, y el hombre decide, por propia y libre voluntad, que ése fue el último, se decreta que ya no hay más tiempo: hay un llamado a la muerte. Algo semejante a esto ocurre en el amor cortés o provenzal como han mostrado Denis de Rougemont y otros<sup>17</sup>: si «deja de ser amor lo que se convierte en realidad», la consecución de su objetivo supondría para el amor-pasión su propia muerte. Si el amor es, como esta interpretación pretende, puro *deseo*, sólo puede existir como insatisfecho porque un deseo muere cuando se satisface. La sed refiere al agua, pero sólo puede mantenerse como sed mientras no se beba, puesto que saciar la sed es erradicarla. Paralelamente, el precio de la satisfacción del amor-pasión es su muerte y, en consecuencia, el único modo de *immortalizar* la propia pasión amorosa es la muerte de los amantes. El amor pasional se enfrenta así a una disyuntiva ineludible: o muerte de los amantes o muerte de la pasión.

Es el tema de Edmund Wilson *Axel í Castle* (1931) en el que el conde Axel de Auersburgo vive en austero retiro en un castillo gótico-wagneriano de la Selva Negra, un castillo bajo el cual se oculta un inmenso tesoro. Cuando Sara, una misteriosa intrusa de sangre noble, descubre el tesoro, el conde Axel la sorprende en el acto de hacerlo: luchan con pistolas y puñales, sobreviven con heridas insignificantes y, claro está, se enamoran perdidamente. En ese momento lo tienen todo, incluso el uno al otro. El mundo yace a sus pies. La última escena en la cripta del castillo tiene el título de «La opción suprema»:

---

<sup>17</sup> Cfr.: Rougemont, de Denis., *El amor y occidente*, trad. al cast. de Mónica Pániker, ed. Kairos, Barcelona, 2ª ed. 1981, pp. 44-48.



«Sara: ¡Axel! (Él está pensativo). Axel, ¿estás olvidándome ya? Ahí afuera está el mundo. ¡Salgamos a vivir!

Axel: No. Nuestra existencia está ya satisfecha. Nuestra copa está colmada ¿Qué serán mañana todas las realidades comparadas con los espejismos que acabamos de vivir?».

Es tal la intensidad de la felicidad que acaban de vivir que temen perderla en la distensión temporal: hay que eternizar ese instante pleno, impedir que se escape. Lo imaginario pleno es más bello que lo real; cabe el peligro que la realidad lo profane. «¿Vivir? —se pregunta Axel—. Nuestros criados pueden vivir por nosotros». Sara y Axel se envenenan sin consumir su pasión, afirmando con ello la primacía de lo imaginario sobre la realidad.

Emily Dickenson en su famoso poema *The Charm* dice «No sea que lo Real/descante tu alma (...) No sea que el Encuentro —mate un deseo/ Que la imagen —colma—».

Estas dos últimas modalidades son extremas y menos habituales. O estamos frente a la plenitud de lo real que excluye lo imaginario, o se absolutiza lo imaginario que excluye cualquier encarnación en lo real.

Hemos reiterado que el sentido y la finalidad de lo imaginario es hacernos vislumbrar la inagotable plenitud y riqueza de lo real, que brillen con esplendor la verdad y el ser de las cosas. El hombre ha sido definido por Zubiri como un animal de realidades; sólo él, y esta es una tesis básica en Antropología, puede salir de la centralidad que caracteriza a todo viviente y abrirse a lo que las cosas son en sí mismas. Por ello no debe extrañar que haya enfatizado el valor de lo real-imaginario y lo imaginario-real, cuando este último es expresión del arte y la creación poética, y haya mantenido cierta reticencia ante lo imaginario-imaginario y lo imaginario pleno, por ser modalidades en que la actividad imaginativa se cierra sobre sí misma, se autonomiza y se desvincula de lo real. Estoy consciente de que la categorización realizada no ha sido una neutra descripción de las distintas modalidades de lo imaginario, sino que en esta tipología iba incluida una axiología de lo imaginario. Creemos que no sólo existe una *mística* de lo imaginario, con todos sus delirios fantasiosos y sus borracheras irracionales, una *estética* de lo imaginario con sus primores y refinamientos, sino que toda mística o estética contiene ineludiblemente una *ética* de lo imaginario.

\* \* \*

Jorge Peña Vial  
 Instituto de Filosofía  
 Universidad de los Andes  
 C/San Carlos de Apoquindo 2200  
 Las Condes, Santiago-Chile