

En torno de la imaginación: hermenéutica de una mise en scène

Around the imagination: polyphony and contrasts

María José Rossi *

Fecha de Recepción: 20 de noviembre de 2014

Fecha de Aceptación: 15 de enero de 2015

Resumen: *Hasta bien entrado el siglo XVIII, la imaginación gozó de una especificación estética. Esto implicaba que, como perteneciente al ámbito de la aisthesis, tenía una misión en el conocimiento. Sin embargo, la operación cartesiana de separación de imaginación e intelecto puro —operación que es estética, cognitiva y, en el límite, política— no pasó desapercibida. Desde entonces, los senderos del conocimiento han tendido a bifurcarse, dando lugar a una razón que se contrapone a la imaginación y a un fantasma refractario al concepto. Confinada con el correr del tiempo al dominio del arte, donde también quiso expulsarla Platón, la imaginación debió resignar su pertenencia al reino de la lógica y de la estética. Sin embargo, un análisis atento de las Meditaciones cartesianas nos revelará hasta qué punto un discurso filosófico que se presume libre de fantasías se encuentra íntimamente contaminado por aquello mismo que quiso expulsar, lo que demuestra la imposibilidad de la dicotomía irreductible de imagen y concepto, de imaginación e intelección. La apuesta por uno o por otro lleva irremisiblemente a su contrario, predispone a la razón a trocarse en fantasía, y a la fantasía a diluirse en esqueleto racional. La mise en scène barroca de las meditaciones cartesianas es la demostración palmaria de esta imposibilidad de la razón de sustraerse a su origen sensible.*

Palabras clave:

aisthesis, imaginación, intelecto, barroco, meditaciones cartesianas.

Abstract:

Up until the late 18th century, the imagination enjoyed an aesthetic specificity. This location within the realm of aisthesis implied the imagination had a specific mission in knowledge. However the Cartesian operation of separation of imagination and pure intellect —operation that is aesthetic, cognitive and, in the limit, politics— did not go unnoticed. From then on, the paths of knowledge have tended to fork, giving rise to a reason which is opposed to imagination and to a phantom, antithetic to knowledge. Confined in the realm of art (from where Plato also wanted to banish it), imagination had to forego its place in the realms of logic and aesthetics.

* Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Profesora Adjunta regular e Investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico: majorossi@hotmail.com

A close reading of the Meditations on First Philosophy will nonetheless reveal how a philosophical discourse which believes itself free of fantasies is intimately contaminated by the very thing it wanted to banish, which demonstrates the impossibility of the irreducible dichotomy of image and concept, of imagination and intellectual apprehension. The choice of one or the other leads inexorably to its opposite, predisposes reason to become fantasy, and fantasy to dilute in a rational outline. The baroque mise en scène of the Cartesian Meditations clearly demonstrates how reason cannot dissociate itself from its sensory origin.

Keywords: *aisthesis, imagination, intellect, baroque, Cartesian meditations.*

Introducción

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la imaginación gozó de una especificación estética. Esto implicaba que, como perteneciente al ámbito de la *aisthesis*, tenía una misión en el conocimiento: la de proveer de imágenes a la mente; la de participar, junto con la idea, de la constitución de un saber específicamente humano. Y no es que sólo se limitase a colaborar con él: para el entendimiento receptivo de Aristóteles (el *nous pathetikos*) no habría siquiera idea sin imagen. Hasta Kant, la función de la imaginación conoce diversas trasfiguraciones. La vemos pasar de artífice de fantasmas a fuente de ilusiones necesarias, de indicio infalible del conocimiento a puente de los ámbitos irreductibles de la sensibilidad y el concepto. No es menester poner nombre a los responsables de tales mutaciones, pero si del alma como morada de las imágenes pasamos a las reglas que unifican lo discontinuo y de ahí al esquematismo, sabemos bien a quienes nos estamos refiriendo. Desde tales indicios, la imaginación se encargará de hacer el resto.

Sin embargo, hubo un momento en que pudo *imaginarse* que su especialidad no iba a ser el conocimiento sino el arte; que la imagen tenía que encontrar su lugar, ya no en la mente de los seres pensantes sino en cuadros y pinturas; que debía migrar de la esfera de la estética, como teoría de la percepción, y del de la lógica, territorio de la pura razón, al dominio del arte. Hubo un momento en que quiso exonerársela de todo compromiso con el conocimiento filosófico, en que fue relevada de sus tareas como cómplice indispensable de la pura intelección. Si ese momento es la modernidad en su

fase emergente —pasaje del Renacimiento a la Época Clásica, para mentar el periodo que va del XV al XVII— podríamos coincidir, con Ferraris², en que tal vez esa asignación resulte precipitada y esquemática, demasiado general: precisamente es en esos siglos que se asiste a una recuperación de la imaginación y de la fantasía que incorpora elementos retóricos y sensibles al arte de razonar. Los *Principi di scienza nuova* de Giambattista Vico (1725) son un ejemplo de ello³.

No obstante, la operación cartesiana de separación quirúrgica de imaginación e intelecto —que hasta las *Reglas* (1628) cooperan en relativa armonía— no pasó desapercibida. Desde entonces, los senderos del conocimiento han tendido a bifurcarse, dando lugar a una razón que se opone a la imaginación y a un fantasma refractario al concepto. **Lo que este trabajo explora es la *escena textual* en el que ese acto audaz de separación tuvo lugar.** Pues pese a que el exilio de la imaginación del ámbito del conocimiento no tardará en revelarse insostenible y vano —Hobbes, Vico, Hume, Kant e incluso Hegel y Husserl, todos desde tradiciones y con sesgos muy diferentes, reconocen su potencia productiva o reproductiva, según sea su lugar y su función— dará lugar a un prejuicio concomitante, difícil de erradicar: el que concibe a la imagen como una pintura y al pensamiento como una brisa clara y fluente; o el que hace a la razón un instrumento inescrupuloso y calculador, y a la imaginación una facultad tan ociosa como libre. Porque se la *imaginó* proclive a caer bajo la tiranía despiadada del logos es que quiso destinársele un espacio propio, al amparo de sus propios excesos: el espacio del arte, del juego y del sueño. Pero lo cierto es que, contraviniendo ese prejuicio, la imaginación se cuela por donde quiere e impera allí donde más duele: en la construcción de una inteligencia, de un saber, que nada tiene que ver con insensatez o sinrazón. **Hasta qué punto un discurso filosófico que se presume depurado y libre de toda potencia imaginante se encuentra**

² Ferraris, Mauricio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1996.

³ Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (trad. de J. Carner). México D. F.: FCE, 2006. Véase además Damiani, Alberto, *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico*. Rosario: UNR Editora, 2005, y Schaeffer, John, *Sensus Communis. Vico, rhetoric and the limits of relativism*. Duke University Press, 1999.

íntimamente contaminado, por así decir, por aquello mismo que quiere expulsar, es el interrogante que encabeza este trabajo. Y es que, cada vez que esta contraposición osó enunciarse en favor de alguno de sus términos —ya de la inteligencia, ya de la imaginación— no sólo llevó a efecto la realización de aquello mismo que negó, sino que supo hallar su contrapunto filosófico. La operación platónica de expulsión de los poetas, vicarios de la *phantasia*, encuentra en el *ver* de la Idea su propia refutación inmanente y en el intelecto pasivo de Aristóteles su derrota. Lo mismo puede decirse de Descartes quien, aún declarando que concebimos los cuerpos por la facultad de entender y no “par les sens ou par la faculté d’imaginer”⁴, reintroduce en modo oblicuo los poderes de la imaginación, mostrando indirectamente que en su capacidad de articular planos y de producir pliegues, ella es capaz de colaborar con la razón y anudarse en concepto.

¿Habremos de creer que es por obra de un malabarismo azaroso, de una jugada artera del destino o mejor, de un malicioso genio empeñado en las artes del engaño, que aquel cuya carta de presentación es el *cogito* en su versión más despojada e impasible, conozca al mismo tiempo una inversión tal que de pronto lo hallemos vestido, en bata, frente al fuego? ¿Cómo es que un tipo de discursividad que se pretende ascética se ofrezca en un escenario tan poblado de imágenes y figuras para desplegar su histrionismo? Quizá se extraiga de ello una lección: la de la imposibilidad de la dicotomía irreductible de imagen y concepto, de imaginación e intelección. La apuesta por uno o por otro lleva irremisiblemente a su contrario, predispone a la razón a trocarse en imagen, y a la imagen a diluirse en esqueleto racional. La simple enunciación de la polaridad impulsaría a los contrarios a traspasar uno en otro, como la nada y el ser en devenir. Y en la elección implícita de uno de los términos —donde el elegido desplaza, eclipsa o enarbola su superioridad frente al otro— un binarismo

⁴ Descartes, René, *Méditations métaphysiques*. Traduction de Michelle Beyssade. Paris: Librairie Générale Française, 1990 [incluye el texto latino], p. 81. Los textos en idioma español se citan a pie de página y pertenecen al volumen *Descartes. Obras escogidas*, trad. de E. de Olaso y T. Zwank (en adelante O.E.), Buenos Aires: Charcas, 1980.

ético, e incluso político, a decir de Jameson⁵, que procede por cortes, exclusiones y pronunciamientos, hace sus elecciones o insinúa sus preferencias.

La puesta en escena barroca de las meditaciones cartesianas es la demostración palmaria de esta imposibilidad de la razón de sustraerse a su *origen* sensible. O tal vez habría que decir: a su marca o huella originaria, matriz común de imagen y concepto. Esa *anotación*⁶ sea tal vez el origen perdido de ambas. Como para los fisonomistas lo es la línea a partir de la cual logran componer el rostro de una persona. O como los sonidos y las letras en el jardín de Platón, *notae* escritas en el alma. En tal sentido, la posición de Descartes contrasta con la de Vico, para quien la imaginación es un modo privilegiado y originario de acceso a las cosas: los primeros hombres no fueron “racionales” sino poetas. Pero la mera enunciación de la fórmula nos catapulta al otro extremo. Y así como no nos es posible pensar en un triángulo sin el *recuerdo* de una nariz, tal vez no nos sea posible imaginar el perro de las tres y cuarto si el perro *en sí* no se nos cruzara en el camino.

Este trabajo intentará mostrar cómo los discursos que se empeñan por permanecer inmunes a los poderes de la imaginación, son los que con más fuerza la reintroducen, *pese a ellos*. Dentro la tradición clásica, Platón es un ejemplo de ello. A su contrapunto con Aristóteles nos referiremos someramente en un primer apartado. En cambio, abordaremos con más detalle la reflexión cartesiana sobre la imaginación en las *Meditaciones*. En este caso, la tesis antes planteada intentará ganar su apoyo no sólo a través de lo expresado efectivamente por Descartes, sino en la indagación de

⁵ A este respecto, resulta útil la distinción de Coleridge, puesta de relieve por Jameson, entre imaginación y fantasía, pues enuncia un binarismo al interior del propio binarismo de razón e imaginación. En ambos casos, el primer elemento es claramente “superior” al segundo: mientras que la imaginación tiene capacidad de unificar e idealizar, la fantasía es errabunda, efímera e incoherente, útil para la creación de figuras retóricas. Pero la imaginación, a su vez, no es tan “libre” como la capacidad de la mente de percibir sin auxilio de figuras. Véase: Jameson, Fredric, *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, p. 33 ss.

⁶ Ferraris, op. cit., p. 26.

los pliegues de su discurso, en la exploración del marco que encuadra su exposición. La hermenéutica de una auténtica *mise en scène* pondrá a la vista hasta qué punto el texto cartesiano está atravesado, formal y conceptualmente, por la complicidad involuntaria entre imaginación y concepto. El propósito, en este apartado, es doble: consiste no sólo en mostrar cómo la imaginación se encuentra diseminada a lo largo de las *Meditaciones metafísicas* y del *Discurso del método*, e incluso propuesta como ejercicio metodológico del cogito aún cuando se intente conjurarla, sino que además pretende hacer ver cómo ese recurso hace de Descartes una figura exponencial del barroco⁷, *pese a él*: es el destino de las elecciones forzadas de todo binarismo — elecciones que, en el límite, suscriben una apuesta política: la que se inscribe en la pureza de las formas incontaminadas (ya sea raciales, éticas o de género) o en barrocas y claroscuros concavidades. Lo que este trabajo entiende por barroco formará parte de esa mostración.

Pintores, escribas y fantasmas

Los antiguos no ignoraron los poderes de la imaginación. Reflejo y traducción de la sensación, la *phantasia* no alcanza en el corpus platónico el rango de episteme, por lo que su destino es similar al de la *aisthesis*: permanecer en el ámbito de la ilusión⁸. *La República* es por demás explícita: con el *phántasma* nos hallamos lejos del reino de la verdad, “pues alcanza muy poco de cada cosa”⁹. Este “muy poco” es la apariencia. Sabemos cuánto Platón se esfuerza por conjurar el poder de hechizar y desviar de la verdad de las imágenes¹⁰. La distinción, por su parte, hecha en *El sofista*, entre un arte

⁷ Nos hemos referido en extenso a esta cuestión en Rossi, María José, Fernández Muriano, Nicolás, “Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco”, 2012, en: www.proyectohermeneutica.org.

⁸ Platón, *Teeteto* (trad. de Marcelo Boeri). Buenos Aires: Losada, 2006, 152c.

⁹ Platón, *La República* (ed. bilingüe, trad. de J.M. Pavón y M. Fernández Galiano). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949, 598c.

¹⁰ La condena de la imagen es al propio tiempo la de la *phantasia* o *phántasma*, nociones de escaso uso en el corpus platónico, pero que pueden ser acopladas a las más extendidas de *aisthesis* y *doxa*. Es ante todo su carácter de símil lo que hace que la imagen se contraponga a los entes verdaderos. En la medida

que produce imágenes semejantes (*eidola*) y una técnica fantástica que produce apariencias o simulacros, que apenas alcanzan a ser simple impresión de similitud o imitaciones descuidadas —y que comprenderían las imágenes habladas (*legómena*) o discursos— no invalida lo que es un primer resultado de la operación platónica por excelencia: la de circunscribir al arte, al terreno de la falsedad, todo lo que es producto de la imaginación.

La asociación de *phantasia* y pintura se refuerza en *Filebo*, con el añadido de que ella se da (recurso usual en el corpus platónico) a través de un juego de metáforas que subvierte la pretensión del concepto de operar por sí mismo sin el auxilio de imágenes:

Sócrates- Acepta, entonces, la presencia en nuestra alma de otro artífice al mismo tiempo.

Protarco. -¿Quién? S.- Un pintor que, después del escribiente, pinte en el alma las imágenes de lo dicho. P. -Pero ¿cómo y cuándo? S. -Cuando un hombre, tras haber recibido de la visión o de cualquier otro sentido los objetos de la opinión y de los discursos, mira, de alguna manera, dentro de sí las imágenes de estos objetos.¹¹

El pasaje nos deja advertir que ese *pintor interior* invocado por Platón, cuya tarea sigue a la del escribiente, no es otro que la *phantasia*, encargada de poner en imágenes, o mejor, de ilustrar, las huellas escritas por aquél. Pero, ¿por qué sería necesaria la actividad del pintor, por qué no bastarían las *notae* de los escribas? Destinada a operar en ausencia de los objetos, una vez desvanecido todo rastro de sensación, sólo la *phantasia* o la pintura es capaz de proporcionar placer al alma. Un placer que reside precisamente en el *trabajo* del pintor en cuanto tal, en la pura actividad independiente de cualquier sujeción exterior. Lo

en que puede contener en su interior una imperfección o una deformidad —y convertirse falaz y demoníaca— la imitación es el mal, y es allí donde se cifra el destino del arte en la polis. Véase Marcos, Graciela E., Díaz, María E., (Editoras) *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

¹¹ Platón, *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias*. (trad. de M. A. Durán). Madrid: Gredos, 1992/2002, 39d

que Hegel va a exaltar posteriormente como potencia y dominio de imágenes en la mente, como inteligencia activa que halla en esta actividad su potestad y su más alta libertad, encuentra aquí su enunciación primera¹². Pero además no basta con leer: es necesario ver. No es suficiente la tarea del escriba. Las marcas que deja su trazo deben ser ilustradas para su mejor intelección. Lo que sugiere, además, que las opiniones que pueblan la mente distan de ser meras fotografías: son una elaboración compleja que involucra a más de uno. Pero con escriba o sin él, en el museo del alma sólo el pintor interior, en la medida en que puede presentarnos la imagen, parece estar en condiciones de alcanzarnos esa clase de placer anticipatorio que se liga a todo hecho por venir.

La pintura se invoca para ser denostada. En *La República*, otra vez, Platón utiliza alternativamente las voces de *phainómenon*, *phantasmatos* y *eidolon* para referirse a todo aquello que excede lo real en sí, la verdad (*alétheia*):

–Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente (*phainomenon*) según aparece (*phainetai*), y a ser imitación (*mímesis*) de una apariencia (*phantásmatos*) o de una verdad (*alétheia*)? –De una apariencia (*phantásmatos*), dijo. –Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza muy poco de cada cosa y que esto poco es un mero fantasma (*eídolon*).¹³

Los entes verdaderos se contraponen por igual a fenómenos, apariencias y fantasmas. Ahora bien, si la imitación es el mal, lo cierto es que, gracias a una curiosa ley inmanente a la doctrina platónica, no existe ningún bien que no derive de la imitación. La proscripción de la imitación es, únicamente, la del artista, rival del artesano, así como el sofista lo es del filósofo. Pero como el artesano también colabora en las

¹² Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Trad. de E. Ovejero y Maury. Madrid: Alianza, 1997, §455.

¹³ Platón, Rep. 598b. Nótese que el traductor reserva el término “fantasma” sólo para *eídolon*.

tareas de reflejar lo perfecto, nada impediría afirmar que el mundo sea también una obra de arte que se deja duplicar. Por otra parte, si consideramos que *eidolon* descende directamente del verbo *eido* (ver y saber), cuya voz media es “dejarse ver, mostrarse” —y que en aoristo (*oido*) puede traducirse por “he visto, por tanto sé”— concluiremos que la condición del saber es la visión, y que toda visión depende de un aparecer, de un hacerse visible del *eidos*. Dato curioso: como la parte apetitiva del alma está situada, según podemos leer en *Timeo*¹⁴, en el bajo vientre, el hígado es puesto por los dioses a su lado, para que, por brillante y liso, pueda reflejar los pensamientos y apaciguar sus ardores. La comparación es más que elocuente, pues entonces esa parte del cuerpo resulta ser “como en un espejo que recibe los contornos y hace ver las imágenes”¹⁵. La parte inferior del alma está así en contacto con la verdad al reflejarla, al reflejar las figuras (los contornos) que traerán el alivio de lo verdadero, aunque después, como aclara, “corresponderá al hombre sensato discernir con la facultad de razonar todas las imágenes que han sido vistas”¹⁶.

Saber, finalmente, es haber visto. El conocimiento se encuentra sometido a un modelo visual. Por eso, en la traducción latina, *phantasia* (lo que se muestra) es *imaginatio* o *visio*, trasposición que asume íntegramente la concepción aristotélica de que no hay pensamiento sin imágenes, sin fantasmas (*phantasmata*). Sabemos que la tradición clásica aristotélica reserva a la imaginación un lugar de privilegio: “La imaginación (fantasía), por su parte, se distingue de la sensación y del pensamiento, aunque no se da sin aquella ni la *upolexis* (acto del pensamiento discursivo), sin la imaginación”¹⁷. Contemplativa e impassible, es decir, desprovista de emoción, ella no sólo permite ver las cosas como si fuesen pinturas, sino que además proporciona el ejemplo adecuado, es capaz de mostrarnos el *eidos* sin la *hyle*. En Aristóteles la imaginación ilustra (da el ejemplo adecuado), especifica (deja ver la especie) y retiene lo ausente (idealiza), identificándose con la memoria. Siempre activa, nunca es en potencia, como pueden

¹⁴ Platón *Timeo* (trad. de C. Eggers Lan). Buenos Aires: Colihue, 1999, 70d.

¹⁵ Platón, *Tim.*, 71b.

¹⁶ Platón, *Tim.*, 72a.

¹⁷ Aristóteles, *De anima* (trad. de A. Llanos). Buenos Aires: Leviatán, 1983, 427b, p. 126.

serlo los sentidos: lo es cuando produce una imagen; cuando, de manera voluntaria y asociada a la memoria, la evoca; o cuando, de manera involuntaria, la hace reaparecer, como en los sueños. La imagen tiene además una función indiciaria y de proyección hacia el futuro: quien pueda ver una antorcha en movimiento, es capaz de inferir que el enemigo está cerca y tomar decisiones, como si lo tuviera ante los ojos¹⁸. Sin embargo, así como hay fantasmas útiles y verdaderos, los hay también falsos, pues la imaginación puede ser engañosa: “Sin embargo, la imaginación no puede identificarse con ninguna de las operaciones que son siempre verdaderas como la ciencia y la intelección, pues la imaginación es engañosa”¹⁹. Pero ello sucede cuando la fantasía, que exige la luz como condición de visibilidad, se halla, al igual que la inteligencia, oscurecida por la pasión, la enfermedad o el sueño. “Y puesto que la vista es el sentido por excelencia, la *fantasía* (imaginación) ha extraído si nombre de *faós* (luz) ya que son luz nada puede verse”²⁰.

Filósofos y soñadores

El primer intento moderno por conjurar el poder de la imaginación se produce con Descartes. En efecto, es sobre todo en ese texto fundacional de la modernidad, en las *Meditaciones Metafísicas*, donde se la opone tajantemente a la razón y a la pura intelección. Y si bien otros textos del autor se refieren al tema —como *El Mundo* (1630), escrito que marca la primera restricción de la imaginación a la matemática y la física, el *Discurso del Método* (1637) y las *Pasiones del alma* (1649), en el que reconoce su capacidad para conducir las pasiones— las *Meditaciones* marcan una primera inflexión respecto del tema.

En un extenso estudio dedicado a esta cuestión²¹, Dennis Sepper señala que la aversión de Descartes hacia la imaginación, que hasta la época de las *Reglas* no era

¹⁸ Aristóteles op. cit., p. 144, 431b 2-8.

¹⁹ Aristóteles, op. cit., p. 129, 428a 15

²⁰ Aristóteles, op. cit., p. 130, 429a.

²¹ Sepper, Denise, *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*. University of California Press, 1996.

considerada fuente de error, se da a partir de 1637, cuando en el universo cartesiano se reagrupan en modo diferente los poderes de los sentidos, la imaginación y el intelecto²². Sutilmente asociada a la falsedad y al reino de las vanas ilusiones, como cuando soñamos despiertos, la imaginación es definida en la *Segunda Meditación* como la capacidad de producir la visión de imágenes o figuras: “imaginer n’étant rien d’autre que contempler la figure ou l’image d’une chose corporelle”²³.

Definido el objeto (la corporalidad), nace la sospecha, pues puede suceder, nos dice en lo que sigue, que todas estas imágenes, y en general todas las cosas que se refieren a la naturaleza del cuerpo, “sólo sean sueños o quimeras” (*rêves, insomnia*, según reza el texto latino). La conclusión no se hace esperar: “...je reconnais que rien de ce que je peux comprendre à l’aide de l’imagination n’appartient à cette connaissance que j’ai de moi...”²⁴. Al atribuirle específicamente la contemplación de las cosas corpóreas, de su extensión, figura y movimiento, la imaginación quedó del lado del cuerpo, cuyo deslinde de la mente constituyó el centro de la operación cartesiana. Lo mismo sucede con la fantasía: encargada de retener las imágenes y figuras, emparentada, por ello, a la memoria, se acopla a la imaginación pero desde la pasividad. Activa y pasiva a la vez, la imaginación reproduce pero también inventa, representa cosas que no son, finge, produce combinaciones inéditas entre elementos. Es lo que sucede al pintar y al soñar. La comparación, en la *Primera Meditación*, entre sueño y pintura, imagen onírica y representación pictórica —todas ellas, producto de la imaginación— resulta más que significativa:

²² Véase para el caso la regla XII: “Finalmente es preciso emplear todos los recursos del entendimiento, de la imaginación, de los sentidos y de la memoria, lo mismo para tener una intuición distinta de las proposiciones simples que para comparar convenientemente lo que se busca con lo que se conoce, a fin de descubrirlas, o para encontrar aquellas cosas que deben ser comparadas entre sí, de modo que no se deje de lado ningún recurso de la habilidad humana”. Descartes, René, “Reglas para la dirección del espíritu”, en *Descartes*, O.E., p. 79, en cursiva en el original.

²³ Descartes, René, op. cit., p. 61. [“Puesto que imaginar no es otra cosa que contemplar la figura o la imagen de una cosa corpórea”, O.E., p. 227].

²⁴ Descartes, op. cit., p. 63 [“...reconozco con certeza que nada de cuanto puedo comprender por medio de la imaginación pertenece a ese conocimiento que tengo de mí mismo”, *ibidem*].

Toutefois il faut bien avouer que ce qu'on voit pendant l'assoupissement est comparable à des images peintes qui n'ont pu être inventées qu'à la ressemblance des choses vraies, et qu'ainsi ces choses générales-ci au moins, des yeux, une tête, des mains et tout le reste du corps, existent, et sont des choses vraies, et non imaginaires²⁵.

Llevada al límite de su independencia, la imaginación es combinatoria y mimética²⁶. Si bien es completamente autónoma en las infinitas posibilidades de combinación y variación, está determinada siempre por una idea sensible o inteligible. Deviene así mimesis, copia o representación de una cosa corporal:

Car en vérité les peintres, justement, même quand ils s'appliquent à inventer des sirènes et des satyres aux formes les plus insolites, ne peuvent leur attribuer des natures de part en part nouvelles et ne font que mélanger des parties de divers animaux; ou bien si peut-être ils élaborent quelque chose de si nouveau qu'on n'ait absolument rien vu de semblable et qui soit ainsi entièrement fictif e faux, il reste toutefois que pour le moins les couleurs dont ils le composent doivent être vraies²⁷.

²⁵ Descartes, op. cit., p. 35-37. [“Sin embargo, es preciso por lo menos reconocer que las cosas que se nos representan en el sueño son como cuadros y pinturas que no pueden estar formados sino a semejanza de algo real y verdadero, y que así, por lo menos, estas cosas generales, es decir, los ojos, una cabeza, las manos, todo el resto del cuerpo, no son cosas imaginarias, sino verdaderas y existentes”, O.E., p. 218].

²⁶ Pavesi, Pablo E. “Del cuerpo figurado a la unión amorosa. Servidumbre de la imaginación en Descartes”. *Entre pensar y sentir*. Caudia Jauregui (editora). Buenos Aires: Prometeo, 2010, 51-74.

²⁷ Descartes, op. cit., p. 37 [“Pues, en verdad, aun cuando los pintores se aplican con el mayor artificio a representar sirenas y sátiros mediante formas raras y extraordinarias, no les pueden atribuir, sin embargo, formas y naturalezas enteramente nuevas, sino que lo que hacen es solamente cierta mezcla y composición de miembros de diversos animales; o bien si su imaginación es quizá lo suficientemente extravagante para inventar algo tan nuevo que jamás podamos haber visto nada semejante, y que así su

De este modo, la libre invención, el fingimiento, la pura potencia creativa se combinan aquí con su capacidad mimética, con su servidumbre respecto de los cuerpos: la cosa imaginada pertenece irremediabilmente al campo de lo visible, al ámbito de lo corpóreo. Pensar, en cambio, como se irá develando a lo largo de las *Meditaciones*, es percibir con la mente: “...car, puisque j’ai maintenant reconnu que les corps mêmes sont perçus non pas à proprement parler par les sens ou par la faculté d’imaginer, mais par le seul entendement...”²⁸. A diferencia de la imaginación, que aún en sueños debe rendirse a la contundencia del objeto percibido por los sentidos, lo propio del puro pensamiento es esa capacidad de operar en ausencia de todo objeto. De ahí que, como hija dilecta de la pura intuición, la actividad metafísica trascienda el orden de los cuerpos, sea pensar más allá de esquemas y figuras.

El lector de las *Meditaciones* puede, sin embargo, sucumbir a la perplejidad. El texto parece plagado de falsos rodeos. Pues en varias oportunidades, a lo largo de su recorrido, se nos dice que la imaginación forma parte del pensamiento: “...toutefois la puissance même d’imaginer existe effectivement et fait partie de ma pensée”²⁹. No obstante, el ejemplo de la cera deja en claro cuál es el tipo de *visión* encargado de juzgar con distinción:

N’est-ce pas ce que j’imagine, à savoir que cette cire peut passer d’une figure ronde á une figure carrée, ou de celle-ci à une figure triangulaire? Pas du tout; car je comprends qu’elle est capable d’innombrables changements de ce genre, et pourtant je ne puis, par l’imagination, en

obra represente para nosotros algo puramente imaginado y absolutamente falso, por lo menos los colores, con los que componen, deben ser, sin duda, verdaderos”, O.E., pp. 218-219].

²⁸ Descartes, op. cit., p. 81[“...no concebimos los cuerpos más que por la facultad de entender que existe en nosotros, y no por la imaginación ni los sentidos”, O.E., p. 232. Nótese que la traducción castellana opta por el verbo “concebir”; el original en latín reza: “intellectu percipi”].

²⁹ Descartes, op. cit., p. 65. [“...sin embargo, esta potencia de imaginar no deja de existir realmente en mí, y forma parte de mi pensamiento”, O.E., p. 228].

parcourir d'innombrables; par conséquent cette compréhension ne s'accomplit pas par la faculté d'imaginer³⁰.

Capaz de concebir diferentes apariencias, la imaginación no puede abrazar la variedad infinita de cambios que un cuerpo como la cera es capaz de asumir, del mismo modo que no es capaz de imaginar los mil lados de un quiliágono, como va a observar en la *Sexta Meditación*. Solamente el intelecto es lo suficientemente poderoso como para concebir la unidad de la sustancia a través de sus múltiples apariencias. Y es el mismo intelecto el que concibe la existencia de las infinitas posibilidades que caben a esa unidad, independientemente de lo que puede ser sentido o imaginado. El intelecto trasciende las limitaciones de los sentidos y de la imaginación. Y en esta trascendencia radica su poder. Aun cuando el expediente del genio maligno invocado en la *Segunda Meditación* para poner a prueba la fiabilidad del pensamiento matemático sea un producto de la imaginación, el filósofo insiste finalmente en que el momento de la evidencia debe darse sin la aquiescencia de la imaginación: “Aussi je reconnais que rien de ce que je peux comprendre à l'aide de l'imagination n'appartient à cette connaissance que j'ai de moi et qu'il en faut détourner très scrupuleusement l'esprit pour qu'il perçoive lui-même le plus distinctement possible sa nature”³¹.

Pero lo más importante, quizá, es que la imaginación no sea convocada para la elucidar la esencia de nuestra mente, no sea esencial para pensar el pensamiento. Para el pensar del pensar: “J'ajoute à cela que cette puissance d'imaginer qui est en moi,

³⁰ Descartes, op. cit., p. 71. [“¿Acaso no imagino que esta cera, siendo redonda, es capaz de volverse cuadrada, y de pasar del cuadrado a una figura triangular? No, por cierto, no es esto, puesto que la concibo capaz de recibir una infinidad de cambios semejantes y no podría, sin embargo, recorrer esta infinidad por medio de mi imaginación y, por consiguiente, este concepto que tengo de la cera no se verifica por medio de la facultad de imaginar”, O.E., p. 230].

³¹ Descartes, op.cit., p. 63. [“Y así, reconozco con certeza que nada de cuanto puedo comprender por medio de la imaginación pertenece a ese conocimiento que tengo de mí mismo, y que es preciso recoger y apartar su espíritu de este modo de concebir para que él mismo pueda reconocer muy distintamente su naturaleza.”, O.E., p. 227].

dans la mesure où elle diffère de la puissance intellectuelle de connaître, n'est pas requise pour ma propre essence, c'est-à-dire l'essence de mon esprit"³².

La razón de la perplejidad estriba en la confusión entre *visión* e *imaginación*. Como señalan Martin Jay y otros comentaristas, Descartes es el padre fundador del paradigma visual moderno, la quintaesencia del filósofo visual³³. R. Rorty observa que el intelecto cartesiano inspecciona entidades modeladas a partir de imágenes retinianas³⁴. Nuestras ideas son así examinadas por medio de una mirada [*gaze*] mental e inmutable, característica del paradigma matemático y geométrico al que también pertenecía Platón. De este modo, Descartes “es el fundador de la tradición especulativa de la reflexividad identitaria, donde el sujeto sólo conoce con certeza su imagen especular”³⁵. El tratado *La Dioptrique* es indicio suficiente del interés cartesiano por la visión y los modos de mejorarla técnicamente, lo que explica su entusiasmo por las lentes. La importancia asignada a la luz —que luego veremos formando parte de la escena barroca— junto a las sutiles diferencias entre *lux* (fuente) y *lumen* (transmisión), demuestran que ella resulta indispensable a la visión intelectual de los objetos³⁶.

Pero no es la imaginación, sin duda, la facultad de la *pura* intelección. Perdido todo compromiso con el conocimiento puro, asociada al cuerpo y cómplice de la fantasía, no va a perder ninguno de sus atributos ni dejar de ser una potencia creativa y libre. Pero no será convocada a la región donde tiene lugar el verdadero conocimiento. Capaz de rodar por su cuenta, lejos de la vista del ojo del amo, de la ley y de sus interdictos, va a ser en cambio idónea para las artes de la distorsión y el engaño: “Tout

³² Descartes, op.cit., p. 207 [“Observo...que esta fuerza de imaginar que existe en mí, en cuanto es diferente de la potencia de concebir, no es de ningún modo necesaria a mi naturaleza o a mi esencia, es decir a la esencia de mi espíritu.”, O.E. p. 271].

³³ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007

³⁴ Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

³⁵ Jay, op. cit., p. 61.

³⁶ Jay, op. cit., p. 62-63.

comme un prisonnier qui peut-être jouissant dans le sommeil d'une liberté imaginaire, quand ensuit il commence à soupçonner qu'il dort, craint d'être réveillé et conspire nonchalamment avec ces illusions agréables...³⁷.

Los efectos que se siguen de esta imaginación que se hace soberana y vagabunda parecen bastante obvios: depurado el conocimiento de todo rastro de imaginación, ella va a quedar paulatinamente confinada al reino del arte, lugar que parece reservado a la espontaneidad y al juego, muy lejos de la seriedad que caracteriza al concepto. Al especializarse, la imaginación quedará recluida en el dominio del arte, al tiempo que el arte parece quedar excluido del dominio del conocimiento conceptual. El arte se apropia así de un capital que supo pertenecer a la filosofía cuando todavía la metáfora, el ingenio y el humor —esos sucedáneos de la imaginación— celebraban sus nupcias con el pensamiento.

La escena barroca

Pero conviene seguir de cerca los pormenores de este operativo cartesiano de exclusión de la imaginación y de la fantasía. Bastará para ello con volver a las *Meditaciones*, ese texto fundacional de la modernidad que declara, como hemos visto, que la imaginación es innecesaria para el conocimiento. Porque es precisamente allí, en ese entramado que ejecuta de manera magistral el acto quirúrgico por excelencia de la modernidad racionalista —despojar al concepto de toda huella sensible, mutilar al pensamiento de metáforas— que una luz comienza a deslizarse de manera sutil en el pasillo que dibujan las letras cuando dejan de amontonarse. Es el momento de la certidumbre que se volatiliza apenas comienza la duda. Y el claroscuro se infiltra en el cuadro porque las sombras acechan siempre, y no habría sombra sin luz y viceversa. Es el momento en que el filósofo declara que no hace pie en el fondo, que ha perdido todo soporte firme, o que no sabe si puede estar loco o cuerdo: “et comme si j'étais

³⁷ Descartes, op. cit., p 46. [“Y a semejanza de un esclavo que gozara en sueños de una libertad imaginaria, cuando comienza a sospechar que su libertad no es más que un sueño, teme ser despertado y conspira con sus ilusiones agradables para aprovecharse más largamente de ella...”, O.E., p. 222].

tombé inopinément dans un profond trou d'eau, je suis tellement troublé que je ne puis ni prendre pied dans le fond ni remonter à la nage jusqu'à la surface"³⁸. Ese mismo al que *imaginamos* sentado frente al fuego, cercado por la sombra que el propio fuego construye como su otro, asediado por la duda y el desconcierto: "car peut-être même pourrait-il se faire, si je n'avais plus aucune pensée, que, sur-le-champ, tout entier je cesserais d'être"³⁹. ¿Cómo evitar no ser asaltado por los mismos fantasmas, no revivir la misma incertidumbre, no estremecerse por temores semejantes? ¿Cómo sustraerse al magnetismo de un texto convertido en magistral puesta en escena, en el que la ficción se entremezcla con la realidad, en el que las imágenes se arremolinan junto a los conceptos, y donde la (tal vez única) ilusión óptica sea precisamente la de un pensamiento al que podría accederse sin las coartadas de los sentidos, de la fantasía, de la imaginación?

Por lo pronto, están presentes en las *Meditaciones* muchos de los elementos por el que el barroco del siglo XVII se deja conocer, no sólo en sus construcciones arquitectónicas, sino en la pintura, en la literatura, y por qué no, en la filosofía: en primer lugar, la escenificación y la teatralización, la pose y las torsiones, que en este texto en particular se magnifican a la luz de la descripción espacial del lugar en el que se desarrolla la meditación: "C'est donc le moment aujourd'hui: j'ai delivré mon esprit de tous soucis, je me suis ménagé loisir et tranquillité, je me retire dans la solitude..." [...] "...que maintenant je suis ici, assis près du feu, vêtu d'une robe de chambre, tenant dans le mains cette feuille, et choses semblables"⁴⁰. La liberación de la

³⁸ Descartes, op.cit., p. 49 ["Y como si de repente me hubiese precipitado en aguas muy profundas, me encuentro tan sorprendido que no puedo hacer pie en el fondo, ni nadar para sostenerme en la superficie.", O.E., p. 222].

³⁹ Descartes, op. cit., p. 59 ["...pues quizá podría suceder que si yo dejara de pensar, dejaría al mismo tiempo de ser o de existir.", O.E., p. 226].

⁴⁰ Descartes, p. 29 y p. 33["Ahora pues que mi espíritu está libre de toda clase de cuidados y que me he procurado descanso seguro en una tranquila soledad... estoy aquí, sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo este papel en las manos y otras cosas por el estilo.", O.E., pp. 216-217].

geometría elemental y de todo lo estático, como así también de la simetría y de la antítesis entre espacio interno y externo, tienen su lugar aquí⁴¹.

Gilles Deleuze nos hace saber que el barroco incorpora el infinito y el pliegue como unidad mínima de la materia, dejando de lado el punto y la línea⁴². Ciertamente que la geometría de Descartes adhiere a una concepción del espacio y de la materia formada por unidades discretas. En ese sentido, la matemática y la geometría cartesianas se inscriben aún en el Renacimiento. Pero el espacio narrativo que despliegan las *Meditaciones* anuncia su pertenencia a otro mundo, nos habla de otro momento del espíritu. El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito, la superposición de planos, la puesta en abismo del punto de vista. Este último recurso —que supo trasladarse de la pintura a la literatura y al teatro— tiene su punto de apoyo en la noción de reflectividad: dado que el reflejo mantiene con aquello que refleja una relación de semejanza, la reduplicación de planos al interior del espacio introduce el infinito, poniendo al espectador o al lector al borde del abismo (cuadro adentro del cuadro, escena dentro de la escena, etc.). El procedimiento es puesto en juego en las *Meditaciones* con ocasión del argumento del sueño, el cual, recordemos, es traído a colación a fin de suspender la fiabilidad de los sentidos en relación con los objetos cercanos a nosotros. Descartes nos dice que recuerda haber soñado, reproduce el lugar y la circunstancia del sueño, la habitación, el papel en la mano. Pero pronto advierte que se halla en una situación similar a la que describe. El contenido del sueño es equivalente a lo actual: mundo imaginario y real presentan inquietantes coincidencias. El efecto es de desfondamiento: el sujeto descubre que podría a la vez estar siendo soñado. Y así al infinito. De este modo, los espacios en los que esos sueños transcurren se encabalgan unos con otros y comienzan a proliferar, dando lugar a un plegamiento del espacio narrativo. Un sueño adentro de otro sueño:

⁴¹ Rossi, M.J., Muriano, N., “Cuadros: Estilo lineal y estilo pictórico”. Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco, 2012, www.proyectohermeneutica.org.

⁴² Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Comme si je n'étais pas un homme qui a coutume de dormir la nuit et d'éprouver dans le sommeil toutes ces mêmes choses, ou mêmes quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés quand ils sont éveillés! Et que de fois l'assoupissement de la nuit me persuade que je suis ici, habillé, assis près du feu, toutes choses habituelles, alors que pourtant je suis couché, déshabillé, entre mes draps!⁴³.

La habitación en que se encuentra el cuerpo del filósofo se duplica al superponerse con ese otro lugar donde se encuentra el cuerpo del durmiente. Sólo que éste es un espacio interior, reflejo de aquél. El registro de lo imaginario queda así subordinado al real, o mejor dicho, pendiente de él, hasta el momento en que se descubre que esta presunta realidad contundente puede estar adoleciendo de la misma precariedad que el sueño: ...et que cette stupeur même me confirme presque dans l'opinion que je dors⁴⁴. El movimiento por lo que todo queda teñido de irrealidad es, paradójicamente, resultado del descubrimiento de que habitación y cuerpo soñado parecían, al momento de soñar, tan reales como parecen serlo en estado de vigilia. Y si bien una sutil diferencia va a salvar al soñador de la incertidumbre —la conciencia de que, desde un punto de vista invisible, puede haber otro que lo sueña— no habrá en absoluto indicios firmes que permita discriminar el sueño de la vigilia.

La falta de un criterio firme para delimitar sueño-vigilia se extiende con el barroco a otros binomios de la existencia (vida/muerte, locura/cordura, ficción/realidad). Como observa Cerezo, “el héroe barroco tiene que resolverse en medio de las apariencias

⁴³ Descartes, op. cit., p. 33-35 [“Sin embargo, debo considerar aquí que soy un hombre y que, por consiguiente, tengo la costumbre de dormir y representarme en mis sueños las mismas cosas, o incluso algunas menos verosímiles que aquellos insensatos cuando están despiertos. ¿Cuántas veces me ha ocurrido soñar de noche que estaba en este lugar, vestido, sentado junto al fuego, aunque estuviera completamente desnudo en mi cama?”, O.E., p. 218].

⁴⁴ Descartes, ibídem. [“...y mi asombro es tal que casi llega a convencerme de que duermo”, ibídem.]

que lo cercan, en medio de sus dudas y vacilaciones, acertarse en su verdadero ser”⁴⁵. El binomio ficción-realidad vuelve a invocarse, como en Platón, a propósito de la pintura. Y Descartes es tan taxativo como aquél: si bien de pertenencia subjetiva, sólo los colores parecen sustraerse a la duda y demostrar su realidad, todo lo demás es extravagancia, artificio sin asidero en lo real, producto de una imaginación descabellada:

Car en vérité les peintres, justement, même quand ils s’appliquent à inventer des sirènes et des satyres aux formes les plus insolites, ne peuvent leur attribuer des natures de part en part nouvelles et ne font que mélanger des parties de divers animaux; ou bien si peut-être ils élaborent quelque chose de si nouveau qu’on n’ait absolument rien vu de semblable et qui soit ainsi entièrement fictif et faux, il reste toutefois que pour le moins les couleurs dont ils le composent doivent être vraies⁴⁶.

Apólogo de la simplicidad, Descartes no podía sino denostar a la única facultad responsable de mezclar y componer para dar origen a lo extraordinario, a lo que puede no comprenderse de manera clara y distinta. Que el arte, o más precisamente la pintura, pueda hacernos asomar a un universo absolutamente falso y, por lo mismo, inventado; que pueda alcanzarnos a la orilla de lo fantástico —donde nada es lo que parece— linda con la posibilidad misma de la locura:

⁴⁵ Cerezo Galán, Pedro, “*Homo duplex*. El mixto y sus dobles”. García Casanova, Juan Francisco (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián, Filosofía y Literatura en el Barroco*. Universidad de Granada, 2003, p. 440.

⁴⁶ Descartes, op.cit., p. 37 [“Pues, en verdad, aun cuando los pintores se aplican con el mayor artificio a representar sirenas y sátiros mediante formas raras y extraordinarias, no les pueden atribuir, sin embargo, formas y naturalezas enteramente nuevas, sino que lo que hacen es solamente cierta mezcla y composición de miembros de diversos animales; o bien si su imaginación es quizá suficientemente extravagante para inventar algo tan nuevo que jamás podamos haber visto nada semejante, y que así su obra represente para nosotros algo puramente imaginado y absolutamente falso, por lo menos los colores, con que los componen, deben ser, duda, verdaderos”, O.E, p. 219].

Et ces mains elles-mêmes, et tout ce corps, mon corps, quelle raison pourrait-il y avoir de les nier? Sauf si peut-être je me comparais à je ne sais quels fous dont le cerveau est atteint par des vapeurs atrabillaires si tenaces qu'ils soutiennent fermement qu'ils sont des rois alors qu'ils sont très pauvres, ou qu'ils sont vêtus de pourpre alors qu'ils sont tout nus, ou qui'ils ont une tête en argile, ou que tout entiers ils sont des cruches, ou fais de verre. Mais ce son là des insensés, et moi-même je ne paraîtrais pas moins privé de sens, si je retenais d'eux quelque exemple pour me l'appliquer⁴⁷.

Locos, insanos y dementes

En efecto: sólo los locos podrían confundir lo que resulta tan evidente al sentido común. El énfasis puesto en la caracterización de la locura en las *Meditaciones* habla a las claras de cuánto urge depurar el “buen sentido” de todo rastro de insensatez. Notemos en principio la secuencia de términos que permiten nombrar a quienes la padecen: “insensatos” (el término latino original es *insanis*), “locos” (*amentes*), “extravagantes” (*demens*). Como nos hace saber Foucault⁴⁸, “insanis” son aquellos que creen en quimeras, en inverosimilitudes que forja la imaginación. Víctimas de una ilusión que tiene su causa en la bilis (en el cuerpo), las extravagancias que imaginan (ser reyes, estar vestidos de púrpura, etc.), se acercan a las que crean los pintores cuando hacen uso de la misma facultad. El destino de la imaginación va a quedar así estrechamente ligado al de la locura, exiliada de la fortaleza de la razón. Vinculada a

⁴⁷ Descartes, op.cit., p. 33. [“¿Y cómo podría negar que estas manos y este cuerpo son míos? A menos que me compare con esos insensatos cuyo cerebro está de tal modo turbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis que aseguran constantemente que son reyes, siendo muy pobres, que están vestidos de oro y púrpura, hallándose desnudos, o que imaginan que son cántaros o que tuene cuerpo de vidrio. Pero son locos y yo no sería menos extravagante si me condujera según su ejemplo”, O.E., p. 217].

⁴⁸ Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: FCE, 1998.

la falsedad y al reino de las vanas ilusiones, a la pura fantasía, la imaginación es culpable aquí de invertir el orden de las cosas, de hacer aparecer lo que no es (ser rey cuando se es pobre, etc.). Por su parte, los términos “demens” y “amentes” designan, para Foucault, a todo sujeto incapaz de actos religiosos, civiles y jurídicos, es decir, califican al individuo que no dispone de sus derechos, que no puede prometer, firmar convenios, comprometerse para una acción. No son *sujetos*, en todos los sentidos de la palabra. Notemos que hay un cambio de tono cuando se habla de unos o de otros: los insensatos son presos de sus propias fantasías y quimeras por tener el cerebro nublado de vapor; ellos serían, hasta cierto punto, inofensivos, si no fuese porque podemos ser tentados a seguir “su ejemplo”, seducidos por las fantasmagorías creadas por la imaginación. Ello nos convertiría en locos, en seres estafalarios incapaces de sostener principios. De ellos urge diferenciarse. El sujeto meditante no *debe* ser tenido por loco. Es un no-loco, pues no hay chance —nos está diciendo Descartes— de que la locura pueda ser reveladora de verdad. Es menester separarse de la locura, trazar una línea infranqueable, pues ella implica la imposibilidad misma del pensamiento, su hundimiento o su fracaso.

Es sabido que con el discernimiento de los contornos de la locura y de su presunta peligrosidad para el dominio completo de la razón, comienza la preocupación por aislarla. Si en el siglo XVI se sueña con un asilo, comenta Foucault, cuyas paredes aseguren que el mal vegete sin peligro de difundirse y contaminar lo que aparece como “claro y distinto”, el siglo XVII los hace realidad. Es la época del gran encierro, del surgimiento de los grandes hospitales alejados de toda intención medicinal —no están hechos para curar— pues se han convertido en instancias de orden. Espacios que alojan la sinrazón y la ofrecen como espectáculo para aleccionar a los que quedan fuera, a lo “cuerdos”. Ejemplo negativo que, por circunscrito, no amenaza. Estamos lejos de la nave de los locos, del navío imaginado por el Bosco que transportaba en la antigüedad a posesos y desequilibrados rumbo al exilio. Estamos

lejos de la época en que Meg vagaba libremente por la ciudad⁴⁹. Sin embargo, es precisamente a causa de que la razón va descubriendo su íntima precariedad —y la sensación de su amenaza es cada vez más creciente— que se insiste en confinar todo lo que resulta amenazante a la razón. O bien: es el propio sujeto el que se recluye en sus confines, en una suerte de exilio a la propia interioridad para evitar no sólo la acometida de lo que pueda venir de afuera, de los sentidos, sino para resistir el asalto de los propios fantasmas internos:

Je fermerai maintenant mes yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens; même les images des choses corporelles, toutes, ou bien je les effacerai de ma pensée, ou du moins, parce que cela est presque impossible, je les compterai pour rien, comme vaines et fausses; m'entretenant seulement moi-même et m'examinant plus à fond, je tâcherai de me rendre moi même peu à peu plus connu et plus familier à moi-même.⁵⁰

El empeño por amarrar el discurso a la primera persona obraría como expediente para evitar la locura. Mantener una atenta vigilancia hacia el yo, seguir de cerca sus meandros, no perder de vista el hilo conductor trazado desde el principio: todos esos actos visibilizan el esfuerzo por permanecer en la línea recta de la cordura. La primera persona exaspera los efectos de la teatralización, pues es a través de esa voz inaudible que va modulando los momentos y va preparando en un *in crescendo* el momento

⁴⁹ Nos referimos a *Dulle Griet*, también conocida como *La loca Meg*, pintura de Pieter Brueghel (1562).

⁵⁰ Descartes, op. cit., p. 83 [“Cerraré ahora los ojos, tamaré mis oídos, no emplearé mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o, por lo menos, ya que esto es casi imposible, las consideraré vanas y falsas; y así, ocupándome sólo conmigo mismo, y atendiendo a mi intimidad, procuraré poco a poco conocerme mejor y familiarizarme conmigo mismo”. O.E., p. 233].

final, que se llega a esa pretendida voz desencarnada que es el logos. Apunta Foucault:

Una “meditación” produce, como otros tantos acontecimientos discursivos, enunciados nuevos que llevan con ellos una serie de modificaciones del sujeto enunciante: a través de lo que se dice en la meditación, el sujeto pasa de la oscuridad a la luz, de la impureza a la pureza, de la coacción de las pasiones a la liberación, de la incertidumbre y de los movimientos desordenados a la serenidad de la sabiduría, etc. En la meditación, el sujeto es alterado sin cesar por su propio movimiento: su discurso suscita efectos en el interior de los cuales queda preso; lo expone a riesgos, lo hace pasar por pruebas o tentaciones, produce en él estados y le confiere un estatuto o una calificación que no tenía en el momento inicial. En suma, la meditación implica un sujeto móvil y modificable por el efecto mismo de los acontecimientos discursivos que se producen.⁵¹

El *Discurso del método* confirma, por lo demás, esta sutil inversión por la cual se entroniza el puro pensamiento con los recursos de la imaginación al tiempo que se la desacredita. Construido también en primera persona, los avatares de la vida del filósofo nos llevan con la imaginación a los países por él visitados y a esas otras regiones del pensar como las matemáticas, las letras o la geometría. Pero lo curioso es que el filósofo, con el mismo regocijo con que nos presenta su historia en términos de una *fábula* digna de ser imitada⁵², nos diga, un poco más adelante, que las fábulas

⁵¹ Foucault, Michel, op. cit., p. 357.

⁵² “Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou si vous l’aimez que come una fable...”, *Discours de la méthode*. Paris: Libraire Générale Française, 2000, p. 70). Como señala Óscar Barroso Fernández, el recurso a la fábula aparece en el libro de Descartes *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo*, cuyo interés radica en que nos muestra su concepción del mundo sin *empiria*: “El resultado será un mundo descrito al modo de quien inventa una fábula; mundo imaginado e hipotético. En cuanto que deducido matemáticamente, un mundo no fáctico, sino sólo posible, aunque, paradójicamente, en todo semejante al nuestro”. Barroso Fernández, Óscar “Descartes y el barroco. A

desorientan el espíritu e introducen la confusión: “Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point”⁵³. Aporía, una vez más, barroca. Lo que nos muestra que el acceso al cogito no es inmediato sino oblicuo; que está plagado de falsos accesos, de atajos, de caminos sin salida. Que un laberíntico dar vueltas “en torno de” nos impiden llegar o nos distraen en un inacabado deambular. El propio texto, con sus luces y sus sombras, hace las veces de deambulatorio en cuyo recorrido el filósofo pretende convencernos de lo inmediato, cristalino e intemporal que es el acceso al yo.

O tal vez no haya tal aporía⁵⁴. Quizá esa misma materialización lo que pone en evidencia es que el sujeto no es esa identidad clara y transparente para sí mismo: la sujeción a una narrativa y, en definitiva, a un cuerpo, enuncian la imposibilidad de la razón de prescindir de la carnadura del significante; como si las formulaciones racionales del yo, para funcionar, tuviesen que obedecer a un genio maligno que lo instigase a formular su antagonismo en la exterioridad de su enunciación material. En cambio, la autopoición del cogito como pensamiento puro descansa en la ilusión de su desustancialización, lo que conlleva la degradación de su corporalidad y su reducción a *res extensa*: el cuerpo propio (y también el ajeno) pasa a ser una cosa puesta a su disposición. Pero esa ficción encuentra su reverso en el modo en que los significantes materiales disponen del cogito y lo encadenan a un decurso que contradice su pretensión de ser sujeto puro, o pura expresión, dominio de la idealidad de sentido.

¿Cómo participa el propio Descartes en esa narrativa? Ciertamente la comprobación de la no coincidencia entre su autopoicionamiento como sujeto —en otros términos:

propósito de las partes II y IV del *Discurso del método*”. Universidad de Granada, en *ulises.cepgranada.org*, 2011, p. 8.

⁵³ Descartes, op. cit., p. 73 [Además las fábulas hacen imaginar como posibles muchos acontecimientos que de ningún modo lo son”, O.E., p. 139].

⁵⁴ Como observa Michel de Certeau (en Jay, op. cit., p. 67), Descartes oscila entre el eje autorreferencial (‘je diz’) y el objetivista (‘vous voyez’), tensión que se hace manifiesta en el *Discurso* con el empleo de una doble retórica: la de la demostración (“presentar mi vida como en un cuadro”) y la de la narración (“Pero proponiendo este escrito como una historia, o si les parece mejor, como una fábula”) en la misma página.

de su identidad simbólica— y los modos de su enunciación, podrían haberlo llevado a la demostración de la imposibilidad de una identidad que se precie de pura. Pero esto no es así. Si bien lo que pone en evidencia la forma narrativa es, a decir de Žižek⁵⁵, la realidad de un antagonismo que se reprime —y que por reprimido se cuelga entre la bata y el fuego encendido en la habitación barroca— esa realidad (o ese mensaje) no podría nunca ser audible para Descartes sino sólo para nosotros.

Como hemos intentado probar, en algunos momentos puntuales de su trayectoria, pero no por eso menos decisivos, el pensamiento se ha complacido en trazar dicotomías. De modo tal que toda discusión en torno del valor de la metáfora en la filosofía ha tendido a asumir como fundada y argumentable, sin más, la diferencia entre imagen y concepto. Decir que las metáforas se *introducen* en el discurso filosófico como si se trataran de huéspedes inquietantes es, de hecho, sostener que existe un grado cero del pensamiento, un signo desguarnecido e invisible al que, a lo sumo, se puede “colorear” con imágenes. Sin embargo, como sucede con Platón y también con Descartes, las imágenes se cuelan sin que las llamemos. Aún aquellos los textos que declaradamente quisieron expulsar la fantasía, conjurar las metáforas y trazar un límite infranqueable entre el arte y la filosofía, entre la razón y la imaginación, tuvieron que claudicar ante su fuerza. Similar al destino de todo lo reprimido, su retorno parece inevitable, como lo es el del vagabundeo mecánico de la fantasía, o el de la imaginación, esa potencia aliada de los cuerpos. Por eso, la *decisión* respecto de esos “intrusos”, de esos “huéspedes inquietantes”, como los hemos llamado, termina siendo una política textual. Y una política de la lectura, en definitiva. Sería una tarea a futuro, en deuda con una de las potencias más fuertes del espíritu, la de rastrear su voluntad pertinaz de permanecer en las tradiciones que con más ahínco han intentado sofocarla, en los textos en los que más vivamente se ha visto expulsada, en los meandros de una inteligencia que no *es*, que no sería, que no podría ser descubridora, sin esa capacidad única y original de producir una conexión inmediata entre lo que

⁵⁵ Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI, 2009, p. 20.

está alejado o es discordante. La imaginación: esa maestra de las combinaciones que hemos entregado al arte y que tanto se echa de menos en la filosofía.

Fuentes primarias

Aristóteles, *De anima* (trad. de A. Llanos). Buenos Aires: Leviatán, 1983.

Descartes, René, *Méditations métaphysiques* (trad. de Michelle Beyssade), Paris: Librairie Générale Française, 1990 [acompañado del texto latino].

Descartes, René, *Discours de la méthode*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

Descartes, René, *Descartes. Obras escogidas* (trad. de E. de Olaso y T. Zwank), Buenos Aires: Charcas, 1980.

Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Trad. de E. Ovejero y Maury, Madrid: Alianza, 1997.

Platón, *El sofista* (trad. de A. Tovar). Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras (1977).

Platón, *Timeo* (trad. de C. Eggers Lan). Buenos Aires: Colihue, 1999.

Platón, *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias* (trad. de M. A. Durán). Madrid: Gredos, 1992/2002.

Platón, *La República* (ed. bilingüe, trad. de J.M. Pavón y M. Fernández Galiano). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.

Platón, Teeteto (trad. de Marcelo Boeri). Buenos Aires: Losada.

Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (trad. de J. Carner). México D. F.: FCE, 2006.

Bibliografía secundaria

- Barroso Fernández, Óscar “Descartes y el barroco. A propósito de las partes II y IV del *Discurso del método*”. Universidad de Granada, 201. En ulises.cepgranada.org.
- Cerezo Galán, Pedro, “*Homo duplex*. El mixto y sus dobles”, en García Casanova, Juan Francisco (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián, Filosofía y Literatura en el Barroco*. Universidad de Granada, 2003.
- Damiani, Alberto, *Domesticar a los gigantes. Sentido y praxis en Vico*. Rosario, Santa Fe: UNR Editora, 2005.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Ferraris, Mauricio, *La imaginación*. Madrid: Visor, 1996.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madris, Akal, 2007.
- Marcos, Graciela E., Díaz, María E. (Editoras) *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Pavesi, Pablo E. “Del cuerpo figurado a la unión amorosa. Servidumbre de la imaginación en Descartes”. *Entre pensar y sentir*. Caudía Jauregui (Editora). Buenos Aires, Prometeo, 2010, 51-74.
- Rossi, María José, Fernández Muriano, Nicolás, “Descartes: entre el Renacimiento y el Barroco”, 2012, en www.proyectohermeneutica.org.
- Schaeffer, John, *Sensus Communis. Vico, rethoric and the limits of relativism*. Duke University Press, 1999.
- Sepper, Denise, *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*. University of California Press, 1996.
- Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.