

LA LOCURA DE LAS MUSAS

Estudio fenomenológico sobre la imaginación
y la creación artística de los pacientes con esquizofrenia
del Hospital Víctor Larco Herrera



Rosemary Rizo-Patrón de Lerner / Arturo Rivas Seminario / Luz Ascárate Coronel



INSTITUTO
RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

La locura de las Musas

LA LOCURA DE LAS MUSAS

Estudio fenomenológico sobre la imaginación
y la creación artística de los pacientes con esquizofrenia
del Hospital Víctor Larco Herrera

Rosemary Rizo-Patrón de Lerner

Arturo Rivas Seminario

Luz Ascárate Coronel



INSTITUTO
RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

La locura de las Musas

Estudio fenomenológico sobre la imaginación y la creación artística de los pacientes con esquizofrenia del Hospital Víctor Larco Herrera

© 2013 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

INSTITUTO RIVA-AGÜERO

Jirón Camaná 459, Lima 1 – Perú

Teléfono: (511) 626-6600

Fax: (511) 626-6618

Correo electrónico: ira@pucp.edu.pe

Página Web: <http://ira.pucp.edu.pe/>

© Rosemary Rizo-Patrón de Lerner (dirección y supervisión general)

© Arturo Rivas Seminario

© Luz Ascárate Coronel

Diseño de carátula y diagramación:

Gisella Scheuch

Imagen de carátula:

A. R. C., Cada loco con su tema..., marzo de 1991

Imagen de contracarátula:

M. F., Sin título, 1965

ISBN: 978-9972-832-57-4

Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 280

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de esta obra, por ningún medio físico o electrónico, sin autorización escrita de los autores y, en el caso de las ilustraciones, de la Dirección General del Hospital Nacional Víctor Larco Herrera.

CONTENIDO

Nota preliminar	9
Introducción	
La irracionalidad del arte y la exclusión de la locura	15
Capítulo 1	
Delimitación metodológica en el ámbito de la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl.....	47
Capítulo 2	
La autodeterminación de la imaginación en la conciencia y su rol fundamental para la vivencia estética	65
Capítulo 3	
La imaginación y las condiciones de posibilidad de la creación artística en los pacientes con esquizofrenia del Hospital Víctor Larco Herrera	85
Obras de arte seleccionadas	101
Conclusiones	133
Bibliografía	137

NOTA PRELIMINAR

El presente estudio se dio en el marco de la beca de investigación concedida en el año 2012 por el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La Dirección General del Hospital Víctor Larco Herrera concedió el permiso para realizar el trabajo de campo en el taller de arte del pabellón N° 4 y en la Pinacoteca de su Museo, donde se conservan más de tres mil obras de los pacientes del Hospital desde 1918, incluyendo la importante colección de óleos del taller de psicopatología de la expresión que fuera dirigido por Honorio Delgado. En la Pinacoteca se trabajó con más de doscientas obras de siete pacientes hospitalizados en distintos períodos de años, entre 1965 y 1996, bajo diagnóstico de esquizofrenia. Las obras más antiguas se encontraban inaccesibles por reserva temporal de la institución. El pabellón N° 4 de pacientes permanentes es el único que cuenta con un espacio habilitado como taller de arte. A pesar de ello, durante el tiempo que se realizó la investigación, no hubo ninguna sesión de dicho taller que se abre sólo ocasionalmente para el trabajo de los pacientes. Por otro lado, actualmente, estos no tienen formación artística especializada ni se realiza un seguimiento psicopatológico de las obras producidas. Además, como se trata de un pabellón de enfermos crónicos, no se está afianzando el taller como mecanismo terapéutico para su recuperación.

Lo anterior ha limitado significativamente nuestro trabajo en dicho espacio básicamente a una revisión de las pinturas que allí se encuentran, sobre todo las de dos pacientes cuyas obras, entre otras, están siendo actualmente resguardadas por la curadora. Si bien el planteamiento inicial del proyecto estaba enfocado principalmente en el acervo de obras ya producidas, las que finalmente han sido analizadas, el conocimiento de las dinámicas de trabajo realizadas en años anteriores en el taller, así como el contacto con los pacientes mismos, nos ha confirmado en la importancia de continuar con la habilitación de este espacio de producción artística local, así como en la necesidad de mayores estudios que recojan y procesen las experiencias de estos artistas-pacientes desde diversas disciplinas. En cuanto a la filosofía, estamos más seguros que antes de llevar a cabo esta investigación sobre la importancia de realizar trabajos de campo como el descrito, tanto para la formación filosófica en general, como para los estudios sobre la conciencia y las fuentes protoconscientes de la razón. Afortunadamente, pudimos dialogar con los dos pacientes del taller cuyas pinturas seleccionamos. Aun cuando fueron poco comunicativos respecto de su arte, nos brindaron valiosa información empírica sobre su condición clínica, la percepción que tienen de ellos mismos y su percepción del arte en general. También buscamos entrevistarnos con un médico ahora jubilado que estuvo a cargo del taller y con un artista que enseñó a los pacientes recientemente, pero ambos fueron reticentes a brindar cualquier información. En general, el temor a sanciones administrativas o a denuncias de familiares ha sido una dificultad permanente para el acceso y recojo de información.

El registro fotográfico aquí incluido cuenta con el permiso expreso de la Dirección General y de la Oficina de Apoyo a la Docencia e Investigación. Es preciso señalar que, a pesar de que el presente estudio tiene entre sus objetivos sacar del anonimato a personas que son prejuiciosamente excluidas del mundo del arte y de la

condición misma de artistas, se mantiene en todo momento sus nombres en reserva, identificándolos sólo con sus iniciales, para salvaguardar así el derecho a la privacidad del que gozan, como todo paciente de cualquier hospital o clínica.

Por último pero no menos importante, queremos agradecer a las autoridades del Hospital por su amable disposición para con los investigadores, especialmente a Diana Bustamante, curadora del patrimonio histórico, y a Enrique Bojórquez, director de la Oficina de Apoyo a la Docencia e Investigación. Asimismo a Erika Goya, por su siempre solícito apoyo desde el Instituto Riva-Agüero.

Lima, enero de 2013

El hombre no puede permanecer mucho tiempo
en el estado consciente; debe resurgirse en el
inconsciente, porque allí vive la raíz de su ser.

J. W. VON GOETHE

INTRODUCCIÓN

La irracionalidad del arte
y la exclusión de la locura



Detalle de ilustración de contracarátula

El lenguaje de la psiquiatría, que es monólogo de la razón sobre la locura, sólo ha podido establecerse sobre un silencio tal. No he querido hacer la historia de ese lenguaje; más bien la arqueología de ese silencio.

MICHEL FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica*

El 11 de diciembre de 1942, Séraphine Louis moría olvidada en el hospital psiquiátrico de Villers-sur-Erquery, en Francia, a causa de la hambruna provocada por la ocupación alemana, y era enterrada en la fosa común del cementerio de Clermont-de-l'Oise. Diez años antes, en 1932, la esquizofrenia paranoide que padecía puso término a su creación pictórica, luego de una agudización que le había hecho ir de casa en casa anunciando el inminente fin del mundo y escribir cartas a diversas personas quejándose por las persecuciones de las que creía ser víctima. Hasta ese momento, creyendo que con su arte se purificaba y comunicaba a otros la segunda venida de Cristo, tal como se lo pedían la virgen María y los ángeles, había creado una obra que hoy es considerada entre las más importantes del arte *naïf*. El mismo año de su muerte y sin que ella lo supiese, varios cuadros suyos eran expuestos en París como una maestra de los "*primitifs modernes*", bajo la curaduría de Wilhelm Uhde, un coleccionista alemán, descubridor de Picasso y de Henri Rousseau, que la descubrió a ella en 1912 al preguntar por un cuadro de la casa donde se hospedaba en el pueblo de Senlis. Grande fue su sorpresa al enterarse que la autora era la mujer que trabajaba como empleada doméstica de la burguesía local y que lo atendía a él en ese momento. Uhde la apoyó con la venta de varias de sus pinturas, pero dejó pronto de hacerlo, primero por el estallido de la Gran Guerra (1914), y luego, tras retomar contacto

en 1927, a causa de la Gran Depresión (1930). Entre 1937 y 1938, Uhde, que la daba por muerta desde 1934, expuso varios de sus cuadros en París, Zurich y en el MoMA de Nueva York, con el título “Los maestros populares de la realidad”; y en 1945 organizó en París la primera exposición enteramente dedicada a ella. Según Uhde, Louis se distinguía de otros “primitivos modernos” especialmente porque sus obras eran intensas “confesiones extáticas” de su mundo interior, afectado por su estado psíquico anormal.

A pesar de su dramático tránsito por el mundo, Séraphine Louis tuvo la fortuna de pasar a la posteridad de la historia del arte como una artista de pleno derecho. Contribuyeron a ello el auge del arte moderno—su irreverencia frente a las reglas académicas—, la consolidación de la corriente *naïf*, impulsada también desde la literatura por autores como Rimbaud, Apollinaire y Malraux, el surgimiento de la corriente del *art brut* que resalta la autenticidad expresiva en estados psicopatológicos, y, particularmente, el sostenido trabajo curatorial de Wilhelm Uhde. Sin embargo, lo usual es que los artistas que son pacientes crónicos de hospitales psiquiátricos no tengan ese privilegio. Las causas de esta habitual exclusión en el mundo del arte son varias y no se limitan a cuestiones de poder e institucionalidad, sino que remiten a presupuestos de nuestras concepciones del arte que van más allá también de sus determinaciones culturales o históricas; tales como la posibilidad de su dominio técnico, su carácter representacional, su fundamento en el placer, la posibilidad de abstraerle en un orden formal, la indeterminación objetiva del gusto, la peculiaridad del genio, la posibilidad de atribuirle significación conceptual, su resistencia a la moralidad, su pretendida función terapéutica, su carácter retórico (o sofístico), etc. Todas estas cuestiones responden, como se verá en el curso de la presente investigación, a estructuras esenciales de la conciencia que ciertamente podemos articular en la problemática de la presunta irracionalidad de las

experiencias estéticas. Se verá de inmediato que, en realidad, se ha tratado siempre de una presunción ambivalente: por un lado se le da a dichas experiencias un estatuto de irracionalidad (que las aproxima a los sueños y la locura), mientras que, por el otro, se les juzga exclusivamente desde su significación conceptual y sus vínculos conscientes con la realidad objetiva (ya sea ideal o material). Se naturaliza así el prejuicio de asumir que todo conocimiento –y por ende toda validación del arte– debe darse como adecuación con los criterios últimos de la razón, de la lógica, de la ciencia; esto es, con instancias de conocimiento, reflexión y juicios complejos que son en principio ajenos a la experiencia estética y a la misma actividad judicativa del gusto. Como los procesos intuitivos escapan siempre a las determinaciones de la razón –y por ello mismo la creatividad y el genio no pueden ser condicionados– esta pretensión inevitablemente fracasa. Sucede entonces que, en lugar de cuestionar los criterios racionales de validación, se opta por revestir a la experiencia estética de un manto de irracionalidad. De ese modo, preservando una falsa dicotomía, un hiato inexistente en la conciencia, se cree proteger el ámbito de la razón y sus preciados objetos; entre ellos, especialmente los fundamentos racionales de la moral. Pero el hiato no es tan profundo como aparenta, pues la razón ha tenido desde un inicio y seguirá teniendo la prerrogativa de poder abarcar y someter a aquello que se considera irracional o inconsciente.

Esta ambivalencia forma parte esencial de la historia de la filosofía y es en ella misma donde se encuentra su solución, en la línea que conduce a la fenomenología de Edmund Husserl; sin embargo, es un problema que la antecede en todo sentido. Se trata en primer lugar de una actitud natural, es decir, una actitud cotidiana, muy próxima e influida por las ciencias, que al constituir el mencionado prejuicio tampoco opera de manera plenamente consciente, sino más bien intuitivamente. En consecuencia, para no caer en el mismo

error, la crítica de esta actitud y de sus variantes filosóficas debe observar igualmente lo propio de ese ámbito que denominaremos *protoconsciente*. Es necesario aclarar la elección de este término en lugar de los freudianos de 'inconsciente' y 'preconsciente', así como del husserliano de 'prerreflexivo'. El uso de 'inconsciente' nos devolvería a la ambigüedad que queremos descartar, a saber, que existe un ámbito fuera de la razón al que podemos racionalmente acceder y dominar. No hay nada a lo que podamos referirnos que esté fuera de nuestra conciencia o razón (en sentido amplio); y esto no implica rechazar la objetividad de una realidad exterior, que es el riesgo del inmanentismo de la racionalidad moderna, mas sí una distancia con la facilidad –que en muchos casos es arbitraria– con que los contenidos “inconscientes” pasan al discurso consciente en manos de teorías signitivas como las psicoanalíticas. Por su parte, los otros dos términos suponen que la conciencia y la reflexión son atributos propios del conocimiento conceptual, lógico o predicativo, cuando en realidad se dan primero antes, en el conocimiento *activo* de la *aisthesis*. Justamente en atención a que se trata de un grado previo de la misma conciencia, con sus modos peculiares de conocimiento y de reflexión intuitivas, es que resulta más preciso referirse al mismo como una protoconciencia (una *primera conciencia*) o bien como una conciencia estética.

Hay entonces, en la conciencia estética, una primera reflexividad que, fundamentalmente a través de imágenes, permite empezar a establecer objetividades, a reconocer los límites de la razón –esto es, a determinar criterios de validación– (aun cuando no ha alcanzado desarrollos muy complejos) y a colocar una objetividad última más allá de dichos límites, de modo que el ser se plenifique y no quede en un recurso al infinito. Así pues, aunque Husserl, por la naturaleza de sus investigaciones, desestima la noción cotidiana de imaginación o fantasía para destacar su sentido epistemológico como facultad unificadora del conocimiento, es preciso tener en

cuenta en primer lugar ese sentido cotidiano, en tanto que allí tenemos, todavía no una apercepción del proceso constitutivo de la realidad, lo que sólo puede darse en una instancia posterior (filosófica), pero sí una conciencia que naturaliza rápidamente un orden originario, que objetiva un cosmos que lo subsume todo simbólicamente. No obstante, hay algo que se resiste a ser subsumido porque es lo que sostiene implícitamente todo este proceso de objetivación: la subjetividad trascendental y más precisamente su facultad imaginativa. Como la conciencia todavía no se ha volcado sobre todo este proceso, es natural que establezca a la imaginación entonces como fuente de ilusión, de ficciones, en tanto que no se adecue plenamente a la objetividad que ha sido puesta de antemano. En la interacción de realidad y ficción es donde se inscribe la representación artística, que si satisface tanto a la subjetividad es porque se sirve de las objetividades que ella ha constituido. En cierto sentido y más allá de ser también una concepción culturalmente determinada, es éste el origen del arte en cuanto goce estético¹ que propicia en la conciencia la creencia de que lo ficticio es real.²

¹ Con esto se quiere afirmar también (como destacan siempre los filósofos idealistas) que el goce no es lo primero. Todo sentimiento involucra una actividad racional previa, pero, como demostró Kant en su tercera Crítica, ella no es aún conceptual ni puede ajustarse a fines o reglas determinadas racionalmente. En ese sentido, el sentimiento de placer depende y es generado por una actividad judicativa reflexionante y no determinante. Cf. Kant, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Ávila, 1991, pp. 133-136, § 9.

² En ese sentido, por ejemplo, la definición que Marco Fabio Quintiliano hace de la *phantasia*: "Lo que los griegos llaman *fantasia*, entre nosotros se llama *imaginativa*: y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes, que parece tenerlas a la vista (...). Porque estas representaciones de que hablamos de tal suerte nos siguen en el reposo del alma (como si fueran ciertas esperanzas vanas y, para decirlo así, sueños que tenemos despiertos), que nos parece a veces que vamos de viaje, que estamos en una batalla (...); todo esto tan vivamente, que no parece pasar por la imaginación, sino que realmente lo hacemos. ¿Pues por qué no sacaremos utilidad de este defecto de nuestra imaginación?" (*Instituciones oratorias*, VI, 2, 3, 29ss.)

Ya en las antiguas referencias a las Musas, los griegos reconocían esto en términos de memoria, realidad y verdad. Cuando el poeta canta pidiendo a la Musa que lo ilumine con su memoria, está solicitando asimismo olvidar lo suficiente (abstraerse de) su propia realidad, de modo que pueda ingresar plenamente en la realidad del poema que va a cantar. Lo mismo sucede con el espectador: “¿Lleva un hombre el luto en su corazón novicio ante las preocupaciones, y su alma se consume en la tristeza? Que un cantor, sirviente de las Musas, celebre los grandes hechos de los hombres de antaño o los dioses bienaventurados, habitantes del Olimpo; rápidamente olvidará sus disgustos, de sus pesares no volverá a acordarse”.³

Se ve que también el carácter terapéutico, relacionado con el estado anímico, aparece como un proceso de la conciencia por el cual la imaginación *neutraliza* la realidad cotidiana. Y sin embargo, no deja de haber tampoco conciencia de esa neutralización. La máscara no se confunde plenamente con un rostro real. Precisamente el poder del arte radica en la capacidad de convencimiento de una analogía que, a pesar de ello, no deja de ser tal. El espectador que se angustia por una escena de guerra, sin duda no permanecería en el teatro si no fuese en el fondo consciente de que se trata de una representación.⁴ Lo mismo ocurre con la verdad y el engaño: la verdad del arte se confunde con su capacidad para engañarnos.⁵

³ Hesíodo, *Teogonía*, 98-113.

⁴ Como se verá, en su afán por negarle racionalidad al entusiasmo del rapsodo Ión y de su público, Platón desatenderá intencionadamente este doble registro de realidad y verdad que no puede pasar desapercibido para la aproximación fenomenológica.

⁵ Marcel Detienne ha observado esto mismo pero sin conducirse hacia un análisis epistemológico y estético, sino más bien histórico y filológico de la antigua Grecia. Trasladándolo a nuestro análisis, puede afirmarse que, para Detienne, hay tres niveles de conciencia de la verdad claramente diferenciados: el primero consiste en una “doble *Apaté*” que no permite ser consciente de ningún modo del engaño; el segundo es la analogía, la prevalencia (si no en el personaje, al menos en el texto mismo) de la conciencia de semejanza que hace que verdad (*alethés*) y engaño (*pseudés*) sean

Son las propias Musas las que advierten de esta ambigüedad de su *logos*: “Sabemos decir muchas cosas engañosas, semejantes a realidades, pero también sabemos, cuando así lo deseamos, decir las cosas verídicas (*alethéa*)”.⁶

Como se ha afirmado, la filosofía no sólo no ha sido ajena al tema de la irracionalidad del arte, sino que desde sus inicios se ha servido de él y lo ha acentuado por su originaria disputa con el mito y la poesía. Las explicaciones de la creatividad en relación con una inspiración o asistencia divina, así como la influencia y la función educativa atribuidas al arte, fueron tomadas por Platón como irracionales en dos sentidos: como entusiasmo y como imitación (*mímesis*). En relación con la *mímesis*, los límites de la representación artística consistirían en la ensoñación a la que conduce y en la que, sin intervención de una guía conceptual, permanece inevitablemente. Esto quiere decir, en el marco de los niveles de conocimiento del símil de la línea desarrollado en *República*, que lo que aquí llamamos conciencia estética, el “saber” artístico que es mera cadena de entusiasmo y de opiniones (*dóxai*), es incapaz de constituir criterios claros y calculados para distinguir entre la imagen que únicamente se asemeja a la realidad y la realidad misma. Para Platón eso prueba que todo el arte imitativo no es conocimiento sino don natural, divino (*theia moira*), como el de los adivinos.⁷ La sensibilidad es tan poco digna sin el dominio del intelecto, como ocurre con el arte que fundamentalmente procura placer, que la filosofía no se vuelca reflexivamente sobre

necesariamente complementarios (no hay quien diga la verdad y no engañe también); y el tercero es el nivel racional del *Logos* que ya diferencia y separa radicalmente entre *alethés* y *pseudés*. Cf. Detienne, M., *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México: Sexto Piso, 2004, pp. 134ss.

⁶ Hesíodo, *Teogonía*, 27-28. La cursiva es propia.

⁷ Cf. Platón, *Apología*, 22b-c.

ella⁸, sino que la separa rápidamente del conocimiento. Se juzga a la sensibilidad por su constante indulgencia con el ilusionismo, la confusión y la irracionalidad⁹, pero a la vez se le sume en ello. Así pues, desconociendo las raíces de la claridad conceptual en las oscuras e ilusorias representaciones sensibles, la metafísica de Platón invierte el orden constitutivo de la conciencia y antepone un orden ontológico y meramente ideal; es decir, coloca en primer lugar una realidad suprasensible ya dada que se ajusta a la medida de la capacidad natural de la razón y a la que se puede acceder sólo a través de una *noesis* pura, que supere su dependencia subjetiva a la sensibilidad (*ousía aistheté*) y alcance así las realidades no perceptibles (*anaísthete eíde*).¹⁰ Los prejuicios resultantes son que no es posible describir la naturaleza de la creación artística desde ella misma –por eso Platón preserva su carácter divino¹¹, ya que, según él, ésta no tiene una *techne*– y que, para efectos de la verdad y el bien, tampoco sería relevante hacerlo¹², ya que el arte que se admitiría en un Estado bien gobernado serían solamente

⁸ Ese volver sobre la experiencia se dará recién con Aristóteles, de lo que resultará, como efecto más importante en lo relativo al arte, una revaloración de la retórica que posibilitará asumir la inspiración poética tal como la describe Platón pero sin la valoración negativa que éste hace. Para que la filosofía desarrolle explícitamente el “entendimiento estético” que la poesía implícitamente asume, será necesario esperar hasta Baumgarten y Kant.

⁹ Cf. Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge: Harvard University Press, 1963, p. 25.

¹⁰ Cf. Platón, *Timeo*, 51d.

¹¹ “...la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine” (Platón, *Ión*, 534e).

¹² Pablo Oyarzún afirma por ello que, siguiendo lo que Platón afirma en *República* 599a-b, alguien que tenga verdadero conocimiento de lo que imita, no se afanaría en la fabricación de imágenes, sino en la de las mismas cosas imitadas. (Cf. “La condena del arte. El pequeño combate de *República X*”, en: *Anuario de filosofía jurídica y social*, N° 3, 1985, pp. 151-152.)

simples y claras imitaciones del Bien, desprovistas al mínimo de la confusión y arbitrariedad que son propias de todo arte imitativo.¹³

En las *Nubes* de Aristófanes, el filósofo (o el sofista, pues para el cómico no hay diferencia), con un elaborado juego, ciertamente racional pero fundamentalmente estético (retórico), no sólo convence de que no tiene deuda, sino que incluso convence de que el acreedor es el que le debe en realidad. Así la filosofía encubre su deuda con la *aisthesis*, con la sensibilidad, y la somete más bien a una realidad a la que sólo se puede acceder filosóficamente. La *aisthesis* distorsiona las relaciones reales de las cosas, su orden armónico y objetivo, descubierto y no constituido por la razón, y por eso es despojada (en la teoría) de su poder constitutivo de la propia razón, al tiempo que las relaciones de motivación entre una y otra región terminan oscureciéndose bajo el dominio unívoco de ésta.¹⁴ Habrá que esperar hasta el siglo XVIII para que Kant, en cambio, al considerar que la sensibilidad se dirige teleológicamente al entendimiento y a la razón, sostenga que por ello mismo goza de autonomía frente a toda conceptualización¹⁵, a modo de libre juego formal de las facultades y a partir del cual se produce el goce estético.¹⁶ Por eso –y por moderno que pueda parecer el término– Julio del Valle acertadamente sostiene que, en el fondo,

¹³ Cf. Del Valle, Julio, “La autonomía de las sombras: Platón, los poetas y el arte”, en: Giusti, Miguel (ed.), *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 758ss.

¹⁴ Iris Murdoch afirma en esta línea que “Platón no llega a decir que el artista está en un estado de *eikasía*, pero claramente lo implica, y en verdad toda su crítica del arte extiende e ilumina la concepción de la conciencia atada a las sombras” (*El fuego y el sol: por qué Platón desterró a los artistas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 16). Nosotros preferimos referirnos por eso a la conciencia estética en general, porque es discutible si el artista permanece en *eikasía* o asciende a *pistis*, y porque estamos dirigidos a la epistemología moderna. Lo cierto es que no llega a los niveles de la *episteme* y no tiene un contacto verdadero con la divinidad.

¹⁵ Cf. Kant, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, trad. de José Gaos, Madrid: Alianza, 1991, pp. 48-49, § 10.

¹⁶ Cf. Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit.

Platón se enfrenta a la *autonomía* de las sombras¹⁷, como lo harán en la modernidad post-ilustrada también Schelling, Hegel, Adorno, y otros filósofos y teóricos del arte que asuman una estética idealista.

Platón describe al poeta –y con él a todo artista– como “una cosa leve, alada y sagrada” que “no está en condiciones de poetizar antes de estar lleno de dios, *demente*, y no habite ya más en él la inteligencia (*nous*)”.¹⁸ En esta descripción tiene un lugar central el entusiasmo, particularmente por su carácter extático, de posesión, que está reñido con el pensamiento discursivo (*dianoia*), pero también con la intelección misma de las ideas (*nous*). La *aisthesis*, pues, está privada de razón y de allí que la misma cita nos coloque en la pista de la locura o demencia.¹⁹ Platón utiliza el complejo término de ‘*manía*’ para referirse al estar fuera de sí (*ekstatikoi*), delirando (*manikoi*), llenos de dios (*entheoi*), de los poetas, los rapsodos y el público mismo, que se entusiasman en cadena y deliran, por ejemplo, lamentándose por la pérdida de Héctor sin que éste en realidad haya muerto y sufriendo, por tanto, por un daño irreal. Es el arrebatamiento que lleva a la fantasía y a la presunta imposibilidad de reconocer, al momento de la representación, la realidad, lo que le interesa a Platón destacar como la irracionalidad y demencia del arte²⁰, para luego confrontarla con la conciencia siempre clara, mesurada y permanente de la filosofía.

¹⁷ Cf. Del Valle, J., op. cit., p. 755.

¹⁸ Platón, *Ión*, 534b4-6. La cursiva es propia.

¹⁹ Platón distingue cuatro tipos de locura divina: la *manía*, que es la locura de poetas, coribantes y bacantes, la locura profética, la locura ritual y la locura erótica. Cf. Platón, *Fedro*, 244a-245a1 y 265b. La diferencia, sin embargo, es secundaria y está referida únicamente a que cada una implica la posesión de un dios distinto: las Musas, Apolo, Dionisos, y Afrodita y Eros, respectivamente. En cuanto al estar fuera de sí, desprovisto de sabiduría y verdad, no hay mayor diferencia.

²⁰ Tal como lo hacen en el *Ión*. Cf., especialmente, 535b-e.

Los griegos distinguían normalmente entre la locura divina de poetas o adivinos y la demencia producida por el exceso (*hybris*) o la enfermedad²¹, e incluso fueron creyendo cada vez más en las causas exclusivamente naturales de la última. A pesar de que esta distinción fuese aún un tanto imprecisa, es importante resaltarla porque, ya en un plano secular, racional y científico, como en el tiempo de Platón y mucho más en el nuestro, se tiende a remarcar la diferencia entre la fantasía de la representación artística y la fantasía que es producto de una perturbación mental. También nosotros actuamos como si no tuviesen nada en común y conservamos la sacralidad de la primera como genialidad desafiante para la racionalidad, mientras que a la otra se le encasilla como mediocridad meramente indigente de racionalidad. Por eso mismo consideramos aceptable una cierta “locura” de un artista reconocido (esto es, socialmente controlado), incluso como condición necesaria para su genialidad, a la vez que nos asombra y nos parece extraordinario que tengan una producción artística aquellos a quienes menospreciamos por su estado clínico y recluimos en instituciones de salud mental más por nuestra seguridad que por la suya, y también por motivos de “estética” social.

Ahora bien, el caso es que Platón no sólo no destaca esa distinción, sino que utiliza, para referirse a la irracionalidad de los artistas, un término (*‘manía’*) que se utilizaba también para referirse a la locura que no provenía de ningún favor divino. Lejos de ser casual, ello responde a su deliberada intención de cuestionar que haya en la inspiración artística auténtico contacto con la divinidad.²² Por eso, Sócrates afirma que esa divinidad “arrastra el alma de

²¹ En ese sentido, Herodoto separa a la locura de origen sobrenatural de aquella natural que se debe a una perturbación del cuerpo. Cf. *Historia*, 3.33 (“La locura de Cambises”).

²² De modo similar, Herodoto considera que la locura de origen divino no es benéfica. Cf. ídem.

los hombres *a donde quiere*, enganchándolos en *esta fuerza* a unos con otros".²³ Esa fuerza, que es el goce sensible como entusiasmo, es severamente criticada por Platón como un impulso vil de lo más bajo del alma humana: su especie apetitiva. Esa "divinidad" actúa arbitrariamente y no a la medida del Bien ni dirigiéndose necesariamente hacia éste, como es evidente para la filosofía que tiene que ser.²⁴ A diferencia del *daimon* socrático, que es realmente divino por aspiración noética y no por inspiración poética²⁵, los inspirados por las Musas actúan aconsejados por un mal *daimon*: la ignorancia revestida de sabiduría. Éste y no el socrático es el *daimon* que debía ser rechazado por su impiedad (*asébeia*) y por corromper el carácter de los jóvenes, llevándolos bien a la irracionalidad del goce sensible o bien a engañar a otros a través del mismo.²⁶

Lo anterior sugiere ya que nuestra orientación, de mano de la fenomenología de Husserl, nos hará tener a la creatividad artística y su carácter intuitivo no como un acto de iluminación inmediata, instantánea y ajena a toda mediación racional, sino más bien como un proceso que es racional a su propio modo, que se desarrolla muy rápido pero que necesariamente se da en el marco temporal de la conciencia. Para la conciencia, el presente de la intuición no es nunca un instante puntual, sino siempre una articulación del pasado recién sido, del presente que deja continuamente de ser y del futuro que se proyecta del pasado y está inmediatamente por venir. En ese marco de temporalidad y continuidad de la conciencia es que la irracionalidad del arte –ya sea entendida

²³ Platón, *Ión*, 536a.

²⁴ Se puede ver una clara crítica platónica de este tipo de divinidad en el diálogo *Eutifrón*.

²⁵ Cf. Del Valle, Julio, "La inspiración del poeta y la ficción platónica", en: *Areté. Revista de Filosofía*, Vol. XV, Nº 1, 2003, pp. 83-115.

²⁶ Esa es la disyuntiva en la que Sócrates, al final del diálogo, coloca a Ión.

como inspiración artística, como autonomía absoluta frente a lo conceptual o como meros sentimientos—debe ser cuestionada. Esta consideración temporal, transformada por la fenomenología en análisis genético –trascendental– de la conciencia, de su constitución temporal de sentidos diversos y formas también diversas de validación de esos sentidos, permite superar el abandono de la *aisthesis* a la irracionalidad, así como evitar la transposición de categorías y criterios ya plenamente conscientes y teoréticamente validados que no calzan con ella. De esto se desprende también que, en el afán por describir fidedignamente los procesos involucrados en las experiencias estéticas, nuestro análisis no puede abstraernos de nuestra propia temporalidad e historicidad que son también pre-teoréticas.

Antes de proceder con la exposición de las ventajas de la actitud y el método fenomenológico para abordar las condiciones de la creación artística en los procesos de la protoconciencia, es necesario reconocer, aunque sea sumariamente, el modo como la fenomenología se inscribe en el curso de la filosofía moderna en el que se fue posibilitando la recuperación de la imaginación y de la estética como un tipo peculiar de conocimiento y, más aun, como la base imprescindible de nuestro conocimiento racional.

Si bien con Aristóteles, en el contexto de una valoración más empírica del *nous*, se daba ya importancia al rol de la imaginación para el conocimiento y a partir de él se enaltecía el carácter retórico (entusiástico) del arte, no fue sino hasta el racionalismo moderno que se definió el principio de la autonomía artística y, con él, también del entendimiento estético.²⁷ Las causas estaban

²⁷ Platón fue el primero en distinguir entre percepción sensible (*aisthesis*) e imagen o representación mental (*phantasia*), caracterizando a la primera como una recepción pasiva y a la segunda como una representación activa (Cf. *Teeteto*, 151e-152c). En el

en el acento que se fue poniendo, cada vez más, en la valoración subjetiva del gusto (el sentimiento de placer) y en el interés por las posibilidades técnicas de la creación artística. Así, a partir de la distinción griega entre objetos de los sentidos (*aestheta*) y objetos del intelecto (*noeta*), Alexander Baumgarten llegaría a establecer a la estética como una ciencia del conocimiento sensible, quitándole a la lógica su prerrogativa como único tipo de conocimiento.²⁸ La imaginación había empezado a ser tratada como un tema importante en el marco del humanismo renacentista dos siglos antes, sobre todo con el tratado de Gianfrancesco Pico della Mirandola²⁹, pero su impronta platónica hacía que, considerándola peligrosa y necesariamente supeditada a la razón, no se atendiese a su rol constitutivo de la realidad y de los propios criterios racionales. Descartes, en cambio, sí reparó en ello por su formación dentro de la aristotélica escolástica tardía, para la cual todo conocimiento

tratado *Peri psyché* (*De anima*), Aristóteles parte de esa distinción para, en concordancia con su presupuesto de que no existe un orden inteligible separado de la experiencia, sostener que las magnitudes sensibles sólo pueden ser pensadas por el alma mediante la *phantasia* y sus imágenes (*phantásmata*) que son sensaciones inmateriales (Cf. *De anima*, 431a-432a). Por eso mismo, Aristóteles no pretende desvincularse de las imágenes, por más ilusorias que éstas puedan ser, y aun cuando también crea que la imaginación debe ser controlada por la razón. Para él, el *nous* está en potencia desde la percepción y se actualiza paulatinamente a través de diversos grados de conocimiento, en un proceso de “generalización” que no es de ninguna manera inmediato. Cf. Aristóteles, *Ana-líticos posteriores*, II, 19.

²⁸ Cf. Baumgarten, Alexander, “Reflexiones filosóficas en torno al poema”, en: Baumgarten, A., G. Hamann, M. Mendelssohn y J. J. Winckelmann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba Editorial, 1999.

²⁹ Pico della Mirandola, Gianfrancesco, *De imaginatione* (1501). Opuesto radicalmente a Aristóteles, Pico della Mirandola sostenía, en concordancia con Platón, que la imaginación se aleja de la verdad porque sus productos pueden ser “correctos y equivocados, lúcidos y oscuros, alegres y tristes (...) de acuerdo a causas diversas” (*On the Imagination*, ed. bilingüe de Harry Caplan, New Haven: Cornell, 1930, pp. 48-49), produciendo objetos irreales y “opiniones monstruosas”. Nótese que la monstruosidad refiere también a cierta irracionalidad, así como a una condición anormal. Todavía un siglo después, en 1640, Hobbes sostendrá una crítica similar de los vicios de la imaginación en *De corpore politico*, y ya en la Ilustración se seguirá asociando la amoralidad (o inmoralidad) de la imaginación con la demencia, lo cual está implicado en la reclusión del Marqués de Sade.

humano comienza con la experiencia sensible. El problema era, en consecuencia, cómo garantizar plena certeza en el conocimiento a partir de la incertidumbre propia de los sentidos.³⁰ La solución aristotélica de separar el saber teórico, marcado por la necesidad, del saber práctico, marcado por la contingencia, tenía que ser recusada por Descartes dado el carácter científico con que asumía que debía hacerse la filosofía toda, en aras de la unidad de la razón³¹ y en correspondencia con un único concepto prestablecido de verdad, el de la aritmética y la geometría.³²

A lo largo de la investigación veremos que la fenomenología apuesta igualmente por preservar la unidad última de la conciencia, pero sin desatender las peculiaridades de sus distintos niveles y regiones –lo que implica reconocerle cierta autonomía al arte en la medida en que se le reconozca a la conciencia estética– y prescindiendo de todo concepto de verdad que se coloque como

³⁰ Para Descartes, incluso “es mejor no estudiar nunca que ocuparse de objetos de tal modo difíciles que, no pudiendo distinguir los verdaderos de los falsos, estemos obligados a admitir los dudosos por ciertos, puesto que en ellos no hay tanta esperanza de ampliar la ciencia como peligro de disminuirla” (Descartes, René, *Reglas para la dirección del espíritu*, trad. de Juan Manuel Navarro, Madrid: Alianza, 1984, p. 67, Regla II).

³¹ Como sostiene, por ejemplo, en las *Regulae*: “...creyeron también lo mismo de las ciencias y distinguiéndolas unas de otras por la diversidad de sus objetos, pensaron que cada una debía adquirirse por separado, prescindiendo de todas las demás. En lo que evidentemente se engañaron. Pues no siendo todas las ciencias otra cosa que *la sabiduría humana, que permanece siempre una y la misma*, aunque aplicada a diferentes objetos, (...) todas las otras cosas deben ser apreciadas no tanto por sí mismas cuanto porque aportan algo a ésta” (Ibíd., pp. 62-64, Regla I. La cursiva es propia).

³² “(L)a Aritmética y la Geometría son mucho más ciertas que las demás disciplinas, a saber: porque sólo ellas se ocupan de un objeto de tal modo puro y simple que no suponen absolutamente nada que la experiencia haya mostrado incierto, sino que se asientan totalmente en una serie de consecuencias deducibles por razonamiento” (Ibíd., p. 71, Regla II). Es necesario observar, como hace Navarro, que “en la búsqueda de la verdad de las cosas y el establecimiento de su criterio, *el espíritu pone de antemano los requisitos que habrá de cumplir cualquier cosa*, para que pueda ser objeto del saber. Si es preciso reparar en la Aritmética y en la Geometría no es porque se las instituya como modelos, sino porque ‘sólo ellas se ocupan de un objeto... tal como el que requerimos’” (Ibíd., p. 72n. La cursiva es propia).

antecediendo *sub specie aeternitatis* a la percepción, que es entendida como la intuición originaria y preconceptual desde la que necesariamente parte la ordenada constitución de toda la conciencia. En el caso de Descartes, su preocupación por preservar la unidad del saber pasaba por lo que podemos calificar como un “dualismo metódico” o estratégico, mas no ontológico. La separación de las representaciones mentales frente a las impresiones sensoriales, que encontramos en la primera de las *Meditaciones metafísicas*, es sólo un paso de su método científico –de la duda metódica– en su determinación de una verdad tan indubitable como originaria: la intuición del *ego cogito*; es decir, el fundamento necesario de la autonomía de la razón frente al determinismo instintivo. Por eso no tendrá tampoco mayor dificultad en recuperar después lo que sólo metódicamente puso de lado. En un esclarecedor pasaje de *Las pasiones del alma* escribe Descartes lo siguiente:

Y sólo en la repugnancia que existe entre los movimientos que el cuerpo mediante sus espíritus y el alma mediante su voluntad tiendan al mismo tiempo a excitar en la glándula, consisten todos los combates que acostumbramos imaginar entre la parte inferior del alma que llamamos sensitiva y la superior, que es la razonable, o bien entre los apetitos naturales y la voluntad; *pues no hay en nosotros nada más que un alma, y esta alma no tiene en sí ninguna diversidad de partes: la misma que es a la vez sensitiva y razonable*, y todos sus apetitos son voluntades.³³

Justamente la subsunción de la sensibilidad dentro del entendimiento (bajo la fórmula de que todo apetito es voluntad) permitiría que el segundo pueda sensatamente imponer sus criterios a la

³³ Descartes, René, *Las pasiones del alma*, trad. de José Antonio Martínez y Pilar Andrade, Madrid: Tecnos, 1997, artículo 47. El subrayado y la cursiva son propios. Quizá sea necesario indicar que “repugnancia”, en el léxico de Descartes, significa sólo contradicción.

primera, pero también que, a la larga, por esa misma trasposición de criterios, se dé lugar a un entendimiento estético autónomo. Para ello hará falta aún descartar el prejuicio de oscuridad de la *aisthesis*, que es, como hemos visto, también la atribución de una esencial irracionalidad en ella. Exégesis actuales de Platón reconocen igualmente que no hay en la metafísica platónica propiamente “partes” del alma, sino a lo sumo como mera abstracción, por lo que se suele hablar más bien de *especies*.³⁴ En ese sentido, la diferencia con Descartes consistiría básicamente en que éste, moderno ya, acentuó el carácter subjetivo de la verdad (el llamado *moi-même*) al punto de romper el equilibrio, mantenido hasta Suárez, entre la subjetividad del conocimiento y la esencia objetiva de las cosas.³⁵ Sin embargo, esto mismo le hizo prestar especial atención a la imaginación por el problema de una eventual pérdida de la realidad externa; de lo que no obstante, como veremos en seguida, excluyó a la locura. Al igual que Platón, la razón para Descartes no puede seguir incursionando en la subjetividad, sino que debe salir de ella; el problema es que ya no es evidente la esencia objetiva de las cosas, colocando a toda la tradición filosófica posterior –tanto racionalistas como empiristas– ante el problema del representacionalismo, en el que se inscribiría también la estética.

Es precisamente respecto de la percepción del mundo físico, en la Primera Meditación, que Descartes piensa en la posibilidad de la

³⁴ Cf. Gutiérrez, Raúl, “Algunas consideraciones sobre el símil de la línea”, en: *Areté. Revista de filosofía*, Vol. XXI, Nº 1, 2009, pp. 123-142; Dorter, Kenneth, *The Transformation of Plato's Republic*, Lanham: Rowmann & Littlefield, 2006, p. 115. Gutiérrez observa además que “las ‘partes’, especies o géneros del alma admiten instancias intermedias (443d7: *metaxý*) que más bien parecen indicar una continuidad y no una separación entre ellas” (p. 127).

³⁵ Cf. Suárez, Francisco, *Disputaciones metafísicas*, XLIV, Sec. XI, núm. 69. Cf. también el comentario de J. L. Marion en: Descartes, R., *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, trad. de Jean Luc Marion, La Haye: Martinus Nijhoff, 1977, p. 101.

locura y la rechaza rápidamente, de un modo que Michel Foucault acertadamente ha descrito en estos términos:

...si sus peligros no comprometen el avance ni lo esencial de la verdad, no es porque tal cosa, ni aun el pensamiento de un loco, no pueda ser falsa, sino porque yo, que pienso, no puedo estar loco. Cuando yo creo tener un cuerpo, ¿estoy seguro de sostener una verdad más firme que quien imagina tener un cuerpo de vidrio? Seguramente, pues “son locos, y yo no sería menos extravagante si me guiara por su ejemplo”. No es la permanencia de una verdad la que asegura al pensamiento contra la locura, como le permitiría librarse de un error o salir de un sueño; es una imposibilidad de estar loco, esencial no al objeto del pensamiento, sino al sujeto pensante.³⁶

Foucault fue el primero en destacar el desigual tratamiento cartesiano de sueño y locura.³⁷ La ilusión del sueño puede ser superada en la propia estructura de la verdad porque contiene verdades sencillas y universales que el mismo sueño no puede producir y que permiten que el sujeto pueda seguir meditando, por profunda que fuese la

³⁶ Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, vol. I, pp. 40-41.

³⁷ Derrida le planteó luego algunas objeciones que son importantes porque presuntamente invalidan su proyecto todo de una arqueología de la locura (Cf. Derrida, Jacques, “Cogito e Historia de la locura”, en: *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona: Ánthropos, 1989, pp. 47-89). A nuestro juicio, tales críticas sólo restan peso al interés de Foucault por encontrar en la exclusión cartesiana un giro histórico radical con respecto al anterior silenciamiento de la locura. Más allá de eso, sin embargo, Foucault acierta al criticar que la filosofía cartesiana (y no sólo ella) juzgue a la locura exclusivamente a partir de la certeza clara y distinta de la razón, y que, por lo mismo, termine dejándola de lado sin más. Aunque de manera más elaborada, Derrida comete en el fondo el mismo error cuando asume que un discurso sobre la razón tiene forzosamente que dejar fuera a la sinrazón y que no es posible dejar que la locura “se diga ella misma”. Esto último es precisamente lo que la descripción de la fenomenología pretendería: ir a la locura misma. Desde luego, Derrida conoce bien este sentido fenomenológico, pero le da demasiado peso a la mediación del lenguaje (necesariamente cuerdo) de la propia descripción; esto es, a la ineludible *différance*.

indistinción entre sueño y vigilia. Esas verdades radican en que, incluso si el sueño produce imágenes irreales como unicornios o sirenas, estas representaciones refieren a elementos reales (un cuerpo de caballo, un cuerno, el cuerpo de mujer, la cola de un pez), así como tampoco podría el sueño más fantasioso convencernos de que un triángulo pueda no tener tres ángulos o, finalmente, de que no soy necesariamente algo que piensa (*res cogitans*). La locura no sólo no aporta nada más a la intuición de la verdad del *cogito*, sino que la impide en tanto que la verosimilitud de la duda se diluiría por la condición de anormalidad. Dicho de otro modo, si asumo que estoy loco, anulo de entrada y permanentemente la posibilidad de alcanzar un conocimiento cierto, claro y distinto de la realidad, y por ende no tendría sentido siquiera dudar. El sueño, en cambio, tiene una provisionalidad que es idónea para la duda metódica. Por eso Descartes excluye a la locura: porque supone “que las percepciones en las cuales la certeza se ha de buscar serán aquellas de un perceptor idealmente calificado bajo condiciones externas ideales”.³⁸ Si el único criterio de verdad es la objetividad matemática, que no es originaria como Descartes pretende, sino el resultado de un proceso de formalización complejo, es perfectamente entendible que los “*insensées*”, que tienen afectada esa capacidad, carezcan para él de “*bon sens*”; es decir, de toda facultad de juzgar racionalmente.

Para Descartes, la imaginación no tiene aún un rol trascendental para el entendimiento sino que, en concordancia con la mencionada unidad de la razón, es sólo un complemento sensible de éste. Para captar la esencia de un objeto, sea extenso o meramente

³⁸ Frankfurt, Harry G., *Demons, Dreamers, and Madmen: The Defense of Reason in Descartes's Meditations*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970, p. 39. Traducción propia. Afirma Frankfurt: “Su punto es claramente que soñar es un equivalente no patológico de la locura. Descartes reconoce que no es apropiado para él atacar el testimonio de sus sentidos con la insinuación de que pueda él ser anormal” (p. 40).

conceptual, únicamente es necesaria y más adecuada la representación intelectual, pero la imaginativa “mejora” la captación de lo extenso al hacerla accesible a la finitud de la mente humana, con una captación que es a la vez menos simple y universal, es decir, más confusa. Por ello afirma Descartes que “el cuerpo, es decir, la extensión, las figuras y los movimientos también se pueden conocer por el entendimiento solo, pero mucho mejor por el entendimiento con el auxilio de la imaginación”.³⁹ Asimismo, en la Meditación Sexta, se sirve de la idea de kilígono para sostener que un cuerpo puede ser concebido sin poder “imaginarlo”.⁴⁰ La unidad es posible porque la representación imaginativa implica en sí misma a la representación intelectual; sólo que es necesario separarlas para poder distinguir la exclusiva esencialidad de la segunda para el sujeto que medita (*ego cogito*).

En este punto, no debe resultar extraño que Descartes haya pretendido sacar a la estimación de lo bello –el gusto, que es juicio antes que sentimiento– de la oscuridad y confusión en la que se hallaba confinada a excepción de ciertas exploraciones técnicas. Estableciendo una línea de aproximación que sólo Kant llega a realizar acabadamente, en la que afirmar el carácter subjetivo del gusto no impide afirmar lo universal del mismo, y bajo el presupuesto de una racionalidad cierta porque semejante a las matemáticas, Descartes se enfocó en la medición: el entendimiento (unido quizá a la imaginación⁴¹) puede medir ciertas cualidades del objeto bello tanto como “preferir las olivas a la miel no impide saber que

³⁹ Descartes, René, “Carta a Elizabeth” del 28 de junio de 1643 [A. T., III, 691s.].

⁴⁰ Descartes, René, *Meditaciones acerca de la Filosofía Primera. Seguidas de las objeciones y respuestas*, trad. de Jorge Aurelio Díaz, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 164-167; 336-339.

⁴¹ Llamamos aquí la atención hacia el contraste que habrá con la fórmula kantiana inversa: “la imaginación (quizá unida al entendimiento)...” (Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit., p. 121, § 1).

ésta es más dulce que aquélla".⁴² Pero no ocurre lo mismo con la belleza y el agrado, puesto que, "como los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello ni lo agradable tengan ninguna medida *determinada*".⁴³ La medida está sin duda presente por el hecho mismo de que "en general ni lo bello ni lo agradable significan nada sino una relación de nuestro juicio con el objeto"⁴⁴, pero esta medida es oscura y confusa, y por lo tanto incierta y siempre subjetiva. Conviene observar que, dentro del mismo presupuesto de certeza, esta limitación es para Descartes sólo temporal y la razón podría superarla así como debiera en algún momento superar también la provisionalidad de la moral. Por eso, en lo referido al gusto, él procede con ciertas determinaciones de cuya universalidad no tiene más que una seguridad provisional: la de la memoria como mecanismo fisiológico. Lo que Descartes considera que puede ser universalmente conocido en el ámbito estético son *descripciones* que tienen un carácter antropológico⁴⁵, lo que será ya usual en la época de Kant y que él mismo hace en su período pre-crítico.⁴⁶

⁴² Descartes, René, "Carta a Mersenne" del 4 de marzo de 1630, en: *Obras escogidas*, Buenos Aires: Charcas, 1980, p. 344 [A. T., I, 126].

⁴³ *Ibíd.*, "Carta a Mersenne" del 18 de marzo de 1630. La cursiva es propia.

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ Por ejemplo, que el agrado de los acordes no pueda ser recogido en una fórmula científica en tanto que es el resultado de un mero condicionamiento, del hábito como funcionamiento *inconsciente* de la memoria. Cf. Rodis-Lewis, Geneviève, *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, París: PUF, 1950, pp. 43-61.

⁴⁶ Cf. Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Dulce María Granja, México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Julio del Valle ha observado que el surgimiento de la disciplina estética con Baumgarten está vinculado con la antropología moderna en la que éste se inscribe. Cf. Del Valle, Julio, "El principio de la estética y su relación con el ser humano: Acerca de la dimensión antropológica de la *Estética* de Alexander Baumgarten", en: *Estudios de filosofía* (Universidad de Antioquia), N° 38, 2008, pp. 47-68.

Con Kant se hará evidente que el problema de la autonomía del juicio estético tiene que ver con el modo como se entiende su pretensión de universalidad; para ello es necesario matizar sus diferencias con la tradición metafísica racionalista y con el empirismo, puesto que no se trata de que la primera atribuyese sin más la universalidad sólo a la objetividad conceptual mientras que el segundo, con el mismo presupuesto, simplemente la descartara. Lo que hay en juego en ambas tradiciones es la continuidad de la conciencia que estaba empezando a ser desarrollada. Así como Hume conservará una universalidad en el ámbito de los sentimientos, lo que le aproximará a posteriores proyectos naturalistas⁴⁷, así también en el racionalismo, particularmente con Leibniz, hay cierto manejo

⁴⁷ Cf. Hume, David, "Of the Standard of Taste", en: *Essays: Moral, Political and Literary*, Indianapolis: Liberty Fund, 1987. En esta investigación optamos por un enfoque trascendental de la fenomenología, que haga justicia a la tradición que estamos presentando, y no por una "fenomenología naturalizada"; por eso no nos detenemos en Hume más allá de señalar aquí que la subjetivación cartesiana de la belleza en el juicio de gusto es también su presupuesto: la belleza no es propiedad de las cosas, sino que está vinculada con las impresiones y las emociones, pero lo que llamamos bello responde a un juicio cuya constitución no es subjetiva (diferencia importante con Descartes), sino siempre intersubjetiva; *universal* si se acepta el naturalismo de su filosofía, lo que parece probable, y *general* en tanto que se da de modo compartido entre los individuos como un sentido común, como concordancia general de las inclinaciones. Laura Quintana (Cf. Quintana, L., "De la unanimidad sentimental a la interacción discursiva: Una interpretación de *Sobre la norma del gusto* de David Hume", en: *Ideas y valores*, Vol. 55, Nº 130, 2006, pp. 53-75) sostiene que el último es el punto de vista predominante en Hume, más allá de su causalismo y la fundamentación universal que, según reconoce la autora, él también intenta. Con ello parece que Hume apunta únicamente a cómo se puede lograr una "comunidad ideal de críticos"; no obstante, Quintana se ve obligada a reconocer que eso depende de que se asuman como erradas las otras vías, lo cual no es necesariamente el caso. Además, el problema estaría en dejar de lado a la percepción que no parece agotarse con la norma social del gusto. Es importante recordar que, para Hume, la mente es un conjunto de facultades de las cuales no todas son cognitivas y que la imaginación tiene un rol fundamental en la asociación de ideas pero no tanto en relación con la percepción misma. Cf. Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, trad. de Félix Duque, Madrid: Tecnos, 2005. Con todo, esto último supone una inversión del enfoque cartesiano sobre la imaginación.

de lo que después se denominará inconsciente o preconscious y que nosotros denominamos protoconciencia.⁴⁸

Leibniz criticaba a los cartesianos de su época por “ignorar las percepciones de las que no estamos conscientes”.⁴⁹ Él, en cambio, abordaba a estas “*petites perceptions*” (pequeñas percepciones) como representaciones *claras y confusas*; por ejemplo el sonido de las olas del mar, que se perciben *claramente* como tales aunque no se *distinga* el sonido de cada una en particular. Las *petites perceptions* le permitieron a Leibniz mostrar tácitamente que nuestra percepción, desprovista de la claridad y distinción de la razón, no deja por eso de ser ella misma clara, o, mejor dicho, no deja de tener una racionalidad propia que es clara sin tener que ser consciente o explicativa como Platón le requería a Ión que lo sea. Esto último es lo que hace que, según otro ejemplo de Leibniz, cuando se nos pregunta la hora, de repente nos hagamos conscientes de haber escuchado tres campanadas en el reloj hace poco, a pesar de que, hasta ese momento, no lo teníamos *presente* en la conciencia.⁵⁰ Con Leibniz tenemos un explícito interés por aclarar la continuidad entre lo preconscious y lo consciente; lo que le importaba aún más en la medida en que observó que el uso lógico de conceptos se hunde en la *aisthesis* con ciertos “conceptos primitivos” que usaríamos pre-conceptualmente.⁵¹ Sirviéndose todavía de los criterios

⁴⁸ Es extensa la bibliografía sobre la influencia de Leibniz en Husserl que el lector puede ubicar con facilidad.

⁴⁹ Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, ed. de C. I. Gerhardt, Vol. VI, Hildesheim: Georg Olms, 1966, pp. 608-609 [GP, VI, 608-609 / L 644].

⁵⁰ Es oportuno resaltar la relevancia de la conciencia interna del tiempo, pues estos grados previos de conciencia y de conceptualización, como se verá en la aproximación fenomenológica, guardan estrecha relación con la existencia de un flujo temporal, la duración tripartita del “instante”, la sedimentación de los contenidos de la conciencia en la memoria y su actualización cuando son nuevamente *presentificados*.

⁵¹ Cf. Plaisted, Dennis, “Leibniz’s Argument for Primitive Concepts”, en: *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 41, N° 3, 2003, pp. 329-341. La sedimentación de los

del representacionalismo cartesiano, diferenció así tres tipos de percepciones: en primer lugar, las claras y distintas (*cognitio clara et distincta*) de la ciencia, la lógica y la *mathesis*; en segundo lugar, las claras y confusas (*cognitio clara et confusa*) de la conceptualidad primitiva y las pequeñas percepciones; y, por último, las oscuras (*cognitio obscura*) con las que no se puede realizar ninguna diferenciación pero que están a la base de las otras y que nos remiten nuevamente a quienes han perdido la razón.⁵² Baumgarten dio un paso adicional, decisivo para reforzar la autonomía estética, al buscar establecer una ciencia de la percepción sensible sobre la base de que la conciencia estética no se dirige hacia la simplicidad y universalidad abstracta de la lógica, sino hacia su compleja particularidad concreta.⁵³ Para Kant, sin embargo, esta defensa y dignificación de la sensibilidad no dejaba de estar limitada a una crítica de salón, en lugar de incorporarse, en tanto “estética trascendental”, en la filosofía especulativa y la crítica del conocimiento, como parte constitutiva de una indagación sobre las condiciones del conocimiento científico. Por eso escribió Kant lo siguiente:

Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra “estética” para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado analista Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las

conceptos conscientes en la protoconciencia es tema también del enfoque fenomenológico, desde que asume que la continuidad de la conciencia es bidireccional.

⁵² Cf. Leibniz, Gottfried Wilhelm, “Discurso de metafísica”, en: *Tres textos metafísicos*, ed. y trad. de Rubén Sierra Mejía, Bogotá: Norma, 1992, § 24.

⁵³ Cf. Baumgarten, A., op. cit. En torno al tratamiento de la irracionalidad en la estética y la lógica del siglo XVIII y el modo como se llega a la crítica kantiana del juicio, cf. Bäumler, Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

mencionadas reglas o criterios son de acuerdo con sus fuentes principales, meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer determinadas leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio del gusto. Es éste, por el contrario, el que sirve de verdadera prueba para conocer si aquéllas son correctas. Por ello es aconsejable o bien suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia (con lo que nos acercamos, además, al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy conocida la división del conocimiento en *aistheta kai noeta*), o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa y entender la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico.⁵⁴

Del Valle cuestiona este “*dictum*” kantiano⁵⁵, pero a nuestro juicio no de modo concluyente porque no demuestra que la *Estética* de Baumgarten, más allá de la autonomía que éste le concede a la “verdad poética”⁵⁶, tenga en su fundamento un giro trascendental y un sostenido criticismo como aquél del que parte la estética kantiana. En el pasaje recién citado, Kant es categórico en su rechazo de convertir a la estética en ciencia, reservando esta categoría razonablemente para aquello que implica el uso de conceptos. De lo que se trata, en efecto, no es de trasladar misteriosamente

⁵⁴ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, México: Taurus, 2006, pp. 66-67 [B35-36].

⁵⁵ Cf. Del Valle, Julio, “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la *Estética*”, en: *Areté. Revista de filosofía*, Vol. XXIII, N° 2, 2011, p. 320.

⁵⁶ Esta noción es interesante. Es ciertamente afortunada por cuanto reivindica a la poesía de la degradación en la que le sumía la lógica, pero sutilmente se orienta ya hacia una distinción de la verdad que sólo ella tiene, porque descuida la ambivalencia antes descrita, cuando nos referimos al *logos* de las Musas, como una verdad que siempre miente o como una mentira que necesariamente dice la verdad. No es que la mentira sea propia sólo de su carácter representativo y la verdad de su contenido o significado simbólicamente expresado; es más bien, por llamarlo así, el estatuto ontológico de la *aisthesis* y del arte en general. Cf. *supra*, notas 5 y 6.

la sensibilidad a un estatuto científico por medio de las descripciones simbólicas de la poesía, como pretendía Baumgarten –de allí que considere a este arte como el más elevado⁵⁷, en contraste con la capacidad representativa de la pintura y dejando en cierto modo fuera de alcance a otras formas menos representativas por tener una mayor abstracción, como la música instrumental⁵⁸–, sino de garantizar una mirada de la sensibilidad que no tenga, por filosófica, necesariamente que ser teórica y explicativa, sino fundamentalmente crítica y descriptiva. Por eso Kant no dejaría de considerar a las reglas del gusto como meramente empíricas (como en el pasaje visto) hasta encontrar un camino para desarrollar una “estética trascendental” de manera no dogmática, lo que logra con la distinción entre juicios determinantes (los de la lógica) y juicios reflexionantes (los del gusto), y enfatizando así la autonomía crítica de un juicio de gusto puro, en el libre juego entre imaginación y entendimiento, y en el establecimiento de un sentido común que ahí va a interesarse en *vincular* críticamente con el conocimiento científico.⁵⁹ La autonomía de Baumgarten, en cambio, no se dirige al proceso subjetivo, que es donde se genera todo criterio de verificación, sino que apunta a una diferenciación objetiva que termina aislando a la *aisthesis* y se hace poco operativa para tender los puentes entre estética y lógica; ya sea para ver cómo la segunda se abstrae de la primera, ya sea para ver el influjo de la conceptualización consciente en la protoconciencia (con su sedimentación en la memoria), así como tampoco para

⁵⁷ Y de la misma manera otras consideraciones como que “es más perfecto el poema cuyas representaciones son claras que aquél cuyas representaciones son oscuras” (Baumgarten, A., op. cit., § XIII).

⁵⁸ Kant, en cambio, sí es consciente de esto último y por ello resalta que la música mueve al ánimo de modo más variado (Cf. Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit., p. 235, § 53).

⁵⁹ Sobre la relación entre la autonomía y la intersubjetividad del sentido común, cf. Hanza, Kathia, “La estética de Kant: el arte en el ámbito público”, en: *Revista de Filosofía*, Vol. 64, 2008, pp. 49-63.

discernir la presencia de distintos niveles de conciencia en simultáneo, lo cual es fundamental para comprender la neutralización de la realidad física operada ante la representación artística y que es finalmente en lo que se asienta, como ya hemos dicho antes, su autonomía relativa. En cambio, en la estética de Baumgarten, incluso asumiendo que lo sean de manera general, la claridad y confusión sólo serían atributos de la *cognitio* estética y no las causas de su autonomía.

Ahora bien, aspectos como los recién descritos, que serán desarrollados a partir del enfoque fenomenológico de la conciencia en general y, en particular, de la conciencia de imagen, a decir verdad tampoco se desprenden con facilidad de la estética kantiana. Hemos visto que es precisamente en el modo como se plantea la continuidad donde se da el dogmatismo de la metafísica tradicional respecto de la *aisthesis*; por eso Kant insistía –acaso más de lo necesario– en separar los principios de la sensibilidad y de la razón (entre estos últimos, los de la moral), utilizando para la instancia intermedia del juicio reflexivo formulaciones inevitablemente ambiguas como las de una conformidad a fin sin fin, una conceptualización sin conceptos, o un libre juego de las facultades *como si* se siguiese reglas pero sin ellas.⁶⁰ En Baumgarten, su preocupación por la autonomía estética velaba la continuidad de la conciencia que Leibniz procuró mantener pero desde la lógica. Con Kant ella reaparece aunque de un modo no menos problemático, sobre todo por su cuidado para no afectar su fundamentación racional de la

⁶⁰ Cf. Kant, I., *ibíd.*, §§ 2, 6, 11 y otros. En la fenomenología de Husserl se encuentra también ambigüedad en el uso de ciertos términos, lo que se explica porque se utiliza un lenguaje de conceptos ya constituidos para describir procesos que aún se están constituyendo. Se trata, pues, de una extrapolación necesaria que Husserl explicita cuando corresponde con el uso de comillas.

moral.⁶¹ Lo que se gana sin duda con la estética kantiana es la impronta trascendental que evita que la filosofía le ceda el estudio de la *aisthesis* al naturalismo que deja sin abordar, entre otras cosas, la pretensión de universalidad que los juicios de gusto tienen de facto. Eso, que para un empirista puede ser sólo un prejuicio, para Kant es un elemento constitutivo del gusto, no por una condición psicofísica, sino por el proceder mismo de nuestro conocimiento.

No hay que descuidar la importancia de la moral en todo esto, desde Platón mismo pero ahora con respecto a Kant. Es sabido que éste reconocía deberle a Rousseau su interés por los asuntos morales siempre que a partir de él asumió a la moral y no a la metafísica como el centro de gravedad de toda su filosofía, pero es menos conocido que, aunque en Rousseau parecían triunfar los afectos subjetivos más que la razón –y ciertamente se le criticaba por su sentimentalismo–, Kant lo interpretó de un modo exactamente

⁶¹ Abunda literatura secundaria sobre este punto; generalmente simplificaciones que “denuncian” el rigorismo moral kantiano. Entre los estudios que abordan seriamente la relación, quizá los más sugerentes sean los de Henry E. Allison: *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 206-207; y, *Kant's Theory of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 164-165, 245-246. Allison distingue, en esos pasajes en particular, entre autonomía y autocracia. Dado que la naturaleza humana es el principal terreno donde tiene lugar la lucha moral y donde los fines de la moralidad deben ser realizados, Kant no insistirá en la autonomía de la voluntad, es decir, su legitimidad que le sigue compitiendo únicamente a la razón pura práctica, sino que apela a su *autocracia*; esto es, la capacidad de la voluntad para cumplir eficazmente los fines dictados por las leyes de la libertad en un contexto determinado. Esa capacidad no es enteramente racional, sino que depende en alguna medida del sentido común y de la formación del carácter que constituye, en tanto hábito, “un temple de ánimo por lo menos favorable para el sentimiento moral” (Kant, I., *ibíd.*, p. 209, § 42). Interesa observar algo semejante en el empirismo previo a Kant, por ejemplo en Addison, para el cual el goce sensible ayuda indirectamente a la moral con la prudencia del buen gusto (Cf. Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Visor, 1991); y del mismo modo, en el legado de Kant, especialmente en la educación estética de Schiller que apunta a una “superación estética del deber”, lo cual no es sino el modo como la libertad se introduce y es convertida por lo fenoménico en buen gusto (Cf. Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Ánthropos, 1999, pp. 313-315, Carta XXIII).

opuesto: como alguien cuyo mayor ingenio no radicaba en escribir bien, sino en haber vislumbrado el camino hacia la objetividad de la moral. Por ello afirmaba necesitar “leer y releer a Rousseau hasta que no cautive la belleza de la expresión y pueda analizarlo todo con la razón solamente”⁶², y lo comparaba con Newton en tanto que había establecido “la norma moral objetiva de las inclinaciones y los actos humanos”.⁶³ En ese mismo sentido, en lo referido al lugar de la estética, fue determinante para Kant su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, en el que absolvía la pregunta de la Academia acerca de si el desarrollo de las ciencias y el arte contribuía a la moralidad. La respuesta de Rousseau fue negativa: las ciencias y las artes entorpecen y alejan de la virtud.⁶⁴ Sus contemporáneos, los ilustrados franceses, reaccionaron violentamente pensando que la intención de un Rousseau excesivamente moralista era desprestigiar al arte y las ciencias en cuanto tales, cuando lo sostenido por él era más bien que la moral se debe fundamentar en sus propios principios y no someterse a los de las otras⁶⁵, lo cual sucede si se fundamenta en la “pasión que cree razonar” o en el “entendimiento que delira”.⁶⁶

⁶² Cassirer, Ernst, *Kant, vida y obra*, trad. de W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 110.

⁶³ *Ibíd.*, p. 111.

⁶⁴ Cf. Rousseau, Jean-Jacques, *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Madrid: Tecnos, 1986.

⁶⁵ Puede ser esclarecedora al respecto la respuesta que Rousseau da a las críticas que el rey de Polonia hace a su discurso: “Confiesa por su parte mi adversario que las ciencias se tornan nocivas cuando se abusa de ellas, y que no faltan, en efecto, quienes abusan. Creo que en eso no decimos cosas muy diferentes; yo añado, es verdad, que se abusa mucho, y que se abusa *siempre*, y no me parece que en la respuesta se haya sostenido lo contrario” (Rousseau, Jean-Jacques, *Escritos de combate*, Madrid: Alfaguara, 1979, p. 50. La cursiva es propia). En la clave de lectura de Kant, con ello está diciendo Rousseau que las ciencias no son en absoluto competentes para fundamentar la moral.

⁶⁶ Cf. Rousseau, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid: Tecnos, 1987.

Con Kant se afinó cuidadosamente la continuidad y discreción que –simultáneamente– tiene la conciencia, a la vez que la percepción, como intuición en que se origina todo conocimiento, adquirió un carácter trascendental que sería de la mayor importancia en manos de Husserl. Éste no sólo abandonará ese rezago de irracionalismo que todavía le hace a Kant considerar a la percepción como meramente pasiva, sino que, sobre todo, la apartará del paradigma fisicalista al que la somete la actitud científica y en la que se confunden hechos con esencias (o, en términos de Aristóteles, entre materia y forma, *hýle* y *morphé*). Pero antes de ver con detenimiento el enfoque de la fenomenología sobre la *aisthesis*, es necesario desarrollar su peculiaridad para la delimitación metodológica de nuestra investigación.

CAPÍTULO 1

Delimitación metodológica
en el ámbito de la filosofía fenomenológica
de Edmund Husserl



Esto no es un perfil Psicológico; es un manotazo de ahogado en un mar tormentoso. Lo Psicológico viene después, y se circunscribe a determinadas latitudes.

A. R. C., artista y paciente del Hospital Víctor Larco Herrera

La fenomenología ha de ser entendida como una ciencia rigurosa, un método descriptivo y como un cambio de actitud. Aquello puede ser caracterizado, de acuerdo al tema que será tratado, desde la discusión de Husserl con el “fiscalismo naturalista”, el cual tenía una interpretación reducida del hombre y del mundo al limitarse a interpretarlos desde el paradigma de la ciencia físico-matemática moderna. Todo el proyecto fenomenológico husserliano puede ser visto a la luz del rescate de la dimensión trascendental del hombre, desde el cual pueden ser considerados tanto el ámbito de la libertad como el de la responsabilidad. De este modo, entenderemos este método como aquel que posibilita una descripción de la correlación intencional noético-noemática de la constitución de sentido, desde un análisis estático, así como de las raíces pasivas de dicha constitución, desde un análisis genético. Para que ello sea posible, se requiere pasar de una actitud natural en la que comerciamos con sentidos *constituidos*, mediante una “reducción” del mundo y de dichos sentidos constituidos, a una actitud fenomenológica en la que se hace patente la subjetividad trascendental *constitutiva* de sentido; esto se logrará al efectuar una *epojé* y una reducción trascendental como pautas metodológicas. Creemos no sólo que ciertos prejuicios fiscalistas pueden motivar una lectura reducida del valor y la sugerencia de las obras de los

pacientes del Hospital Larco Herrera, sino también que una descripción fenomenológica de carácter trascendental, como es la que encontramos en el corpus husserliano, nos permitirá iluminar la constitución de los diferentes sentidos que tienen las obras tanto para los mismos pacientes, como para nosotros, desde ámbitos conscientes y protoconscientes de la constitución.

Es necesario dejar en claro que nuestro objetivo no será, de ningún modo, hacer una presentación exegética del desarrollo de la fenomenología de Edmund Husserl. Antes bien, nos serviremos de dicha fenomenología como una herramienta metodológica para el abordaje de la problemática que aquí queremos presentar. Ello debido a que somos conscientes de que la fenomenología husserliana ha tenido una historia y un camino específico en el proceso de maduración del método; historia y camino que, en este caso particular, no ocupan los lugares protagónicos.

1. La crítica fenomenológica al reduccionismo naturalista

La totalidad del proyecto de la fenomenología husserliana puede ser vista a la luz de su discusión con el reduccionismo naturalista. Desde los albores de la fenomenología, en el que Husserl busca legitimar las objetividades lógicas y matemáticas frente a una interpretación que los reduce a ser meras consecuencias de procesos psicológicos, hasta el periodo trascendental en el que se preocupa por la recuperación de una subjetividad constitutiva de sentido, así como en la denuncia del olvido del mundo de la vida causado por el encubrimiento –matematización– de este por parte de la ciencia moderna, Husserl ha apelado a un sentido amplio de cientificidad que, en lugar de reducirse a métodos naturalistas, matematizantes u objetivistas, recupera el profundo sentido de ciencia de la antigüedad griega.

De modo que el pensamiento husserliano se opone radicalmente a todo naturalismo. Es así que tanto en las *Investigaciones Lógicas*, como en *La Filosofía como ciencia estricta*, y en *Ideas I*, podemos encontrar las críticas que Husserl ha dirigido al naturalismo en general. En la *Crisis*, este fisicalismo es síntoma de la crisis de las ciencias y de la humanidad europeas. En este apartado, haremos una breve presentación de dicho naturalismo que tiene lugar en el paradigma fisicalista, para rescatar aquellas implicancias pertinentes para nuestro tema central.

“El naturalismo es una consecuencia del descubrimiento de la naturaleza considerada como unidad del ser espacio-temporal conforme a leyes naturales exactas”⁶⁷, afirma Husserl, y avizora, con ello, la constante propagación del naturalismo a medida que dicha idea es difundida en las ciencias.⁶⁸ El naturalista trata a todo lo que se presenta como si fuera naturaleza, “solo ve naturaleza y, ante todo, naturaleza física”.⁶⁹ Y afirma luego: “todo lo que existe es físico, y como tal pertenece al complejo unitario de la naturaleza física, o bien, aunque sea psíquico, no es más que una variante que depende de lo físico”.⁷⁰ El naturalista, al volcarse así sobre cualquier tipo de objetividades, les da el mismo tratamiento científico positivista. Dice, pues, Husserl que al naturalista “lo anima el deseo de presentar científicamente (es decir de modo obligatorio para todo ser racional) lo que en todas partes es genuina verdad, belleza y bondad auténticas”.⁷¹

⁶⁷ Husserl, Edmund, *La filosofía como ciencia estricta*, Buenos Aires: Nova, 1962 (en adelante, *FCE*), p. 13.

⁶⁸ Cf. *ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

Husserl inicia su crítica a dicho psicologismo al tratar de legitimar los fundamentos de las matemáticas y la lógica. En el primer volumen de las *Investigaciones lógicas*, Husserl presenta duras críticas contra el psicologismo, puesto que esta corriente presenta una interpretación naturalista de la conciencia, de las entidades lógicas y matemáticas (como “hechos” de la vida psíquica). En efecto, en el contexto histórico del nacimiento de la fenomenología, la tendencia positivista dominante afirmaba que “los fundamentos teóricos esenciales de la lógica residen en la psicología, a cuya esfera pertenecen por su contenido teórico las proposiciones que dan a la lógica su sello característico”.⁷² Así, afirma Husserl que “hay unanimidad en que la psicología es una ciencia de hechos y, por tanto, una ciencia de experiencia”.⁷³ Por el contrario, el filósofo señala que los principios lógicos son de una exactitud absoluta; por tanto, darles una base empírica, implicaría alterar su verdadero sentido.⁷⁴ Los principios lógicos ni son causados por leyes naturales, ni sus contenidos son hechos psíquicos, por tanto, es “inadmisiblemente naturalista que las leyes lógicas (tomadas en su pureza) sean leyes de las actividades o los productos psíquicos”.⁷⁵ Es aquí cuando se da cuenta de que los psicólogos no diferencian entre las vivencias subjetivas y sus correlatos: los objetos del conocimiento. Para el psicólogo, las objetividades lógicas (axiomas y leyes) son productos de la vida psíquica. Las objetividades lógicas son tratadas, pues, como “hechos”. Sin embargo, si esto fuera así, aquellos axiomas y leyes perderían su necesidad y es por ello que la lógica no puede depender de la psicología. “Al final de cuentas, el naturalismo se suprime a sí mismo sin advertirlo. Tomemos como índice ejemplar de toda idealidad la lógica

⁷² Husserl, Edmund, *Investigaciones lógicas*, trad. de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1929 (en adelante, *IL*), p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 76.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 84.

formal. En ella, como se sabe, el naturalismo interpreta los principios lógicos-formales, las llamadas leyes del pensamiento, como leyes naturales del pensamiento”.⁷⁶ Esto implica un contrasentido que caracteriza toda teoría escéptica, como denuncia Husserl en las *Investigaciones*. Es preciso decir con Husserl, más bien, en este punto, que “todo conocimiento ‘empieza con la experiencia’, pero no por esto ‘surge’ de la experiencia”.⁷⁷

En *La filosofía como ciencia estricta*, denuncia la presencia del naturalismo positivista en las *ciencias naturales*-formales y en las *ciencias del espíritu* (al respecto mantiene correspondencia con Dilthey) por presentar tendencias escépticas y relativistas. La crítica al naturalismo la dirige Husserl a todos los ámbitos del espíritu humano: “También puede someterse a una crítica semejante la axiología y la doctrina práctica del naturalismo, inclusive la ética, y asimismo la propia praxis naturalista. Pues es inevitable que los contrasentidos teóricos produzcan contrasentidos (desacuerdos evidentes) en la conducta actual, ya sea teórica, axiológica o ética. El filósofo naturalista es, por así decirlo y bien considerarlo, idealista y objetivista en su procedimiento”.⁷⁸

En *Ideas I*, Husserl reconoce que el naturalismo haya nacido de motivos “apreciables”⁷⁹, en tanto buscaba imponer el derecho de la razón autónoma en las cuestiones que se refieren a la verdad. “Juzgar sobre las cosas racional o científicamente quiere decir, empero, guiarse por las ‘cosas mismas’”.⁸⁰ Solo que el empirista

⁷⁶ Husserl, Edmund, *FCE*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷ Husserl, Edmund, *IL*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁸ Husserl, Edmund, *FCE*, *ibid.*

⁷⁹ Cf. Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro I*, trad. de Antonio Ziri6n, <en prensa>, p. 41; en adelante, *Ideas I* (cuando se cita la introducci6n se coloca la paginaci6n de la *Husserliana*; cuando se cita el texto principal, se coloca el par6grafo).

⁸⁰ *Ídem.*

comprende dicha labor a partir de la afirmación de que “que toda ciencia tiene que partir de la ‘experiencia’, que ‘fundar’ su conocimiento mediato en una experiencia inmediata”⁸¹ y decanta en la identificación del concepto de “ciencia en general” con el de “ciencia de experiencia”. Reconocer tal identificación conduce, así, a un escepticismo que “se anula a sí mismo por el contrasentido que entraña”⁸²: la fuente de validez de sus propias tesis generales, incluyendo la que afirma que todo pensar válido se funda en la experiencia, tendría que ser la misma experiencia directa, la cual no da más que individualidades.

En la *Crisis*, la crítica a este naturalismo se da en relación a la “crisis de las ciencias” en la que ha desembocado el éxito de las ciencias positivas a finales de la modernidad. La crisis de una ciencia quiere decir que “su auténtico carácter científico, la forma toda en que plantea su tarea y el método que construye para ella, se han vuelto cuestionables”.⁸³ Esto ha ocurrido debido a que ha tenido lugar “un alejamiento indiferente de las preguntas que son decisivas para una auténtica humanidad”⁸⁴ y ha tenido implicancias en la totalidad de las perspectivas de los seres humanos.⁸⁵ El origen de la crisis que se manifiesta en el naturalismo y positivismo se da por la “matematización” de la naturaleza que tuvo lugar a partir de Galileo y la ciencia experimental moderna adoptada por los filósofos modernos cuyas consecuencias más radicales han dado lugar al éxito del positivismo en el siglo XIX. Una de dichas consecuencias es el encubrimiento del “mundo de la vida” y el olvido del fundamento de las ciencias en ella. Dice Husserl

⁸¹ *Ídem.*

⁸² *Ibid.*, p. 43.

⁸³ Husserl, Edmund, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. de Julia V. Iribarne, Buenos Aires: Prometeo, 2008 (en adelante, *Crisis*), p. 47.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵ Cf. *ídem.*

lo siguiente: “pero ahora es muy importante observar que ya con Galileo se efectuó una sustitución por el mundo de las idealidades, matemáticamente extraído, del único mundo real-efectivo, el mundo dado efectiva y perceptivamente, el experienciado y el experienciable, nuestro mundo de la vida cotidiano”.⁸⁶ Pero, ¿qué es el “mundo de la vida”? Este es “el mundo espacio-temporal de las cosas; así como nosotros lo experimentamos en nuestra vida pre- y extra-científica y más allá de lo experienciado lo sabemos experienciable. (...) todo eso es ahí subjetivo-relativo”.⁸⁷ Sin embargo, es aquello lo que ha sido olvidado por las ciencias modernas.⁸⁸ La filosofía, así mismo, ha pretendido imitar a la ciencia moderna y ha sucumbido así al psicologismo. Los métodos de corte naturalista han terminado por imponer un objetivismo que decanta en el exilio del sujeto. El sentido de cientificidad griega, que buscaba aunar a la totalidad de la experiencia, se encontraba restringido. Preciso es pues, regresar a dicho sentido y es aquí que se patentiza el sentido de la fenomenología trascendental como ciencia rigurosa. Esta ciencia no tiene como fin fundamental el ser exacta ni debe imponer un método único a las demás ciencias o disciplinas en tanto cada una posee una forma particularísima de validez. Lo común a todas ellas se da en tanto están inmersas en el ámbito del sentido de cara a la vida de la subjetividad como constitutiva de sentidos. Es así que llegamos a la fenomenología trascendental como aquella que enfrenta la “crisis” retomando el ideal racional de la humanidad que surge en el mundo griego clásico. Para ello, es necesario, por un lado, regresar al “mundo de la vida”, encubierto por Galileo, por medio de una *epojé* (un poner entre paréntesis) las ciencias objetivas, y, por otro lado, arribar a

⁸⁶ Ibid., pp. 91-92.

⁸⁷ Ibid., p. 180.

⁸⁸ Cf. ídem.

la (inter)subjetividad trascendental, responsable, constitutiva de sentido y validez.

(...) incluso lo real mismo sólo es descubrible sobre la base de un mundo ya abierto. Y tan sólo sobre esta base puede lo real quedar todavía oculto. La pregunta por la “realidad” del “mundo exterior” queda planteada sin que se aclare previamente el fenómeno del mundo en cuanto tal. Fácticamente, el “problema del mundo exterior” se orienta en todo momento por el ente intramundano (las cosas y los objetos). Y de esta manera, tales discusiones conducen hacia una problemática ontológicamente casi inextricable.⁸⁹

2. La mirada fenomenológica a la psicología como filosofía en sentido estricto

Husserl busca retornar al sentido de cientifidad griego: *episteme*, el cual tenía la pretensión de responder a la totalidad de la experiencia. Desde ahí, la fenomenología se presenta como una reflexión sobre la vida del sujeto tomada en su totalidad. Si pensamos en la psicología empírica, la psiquiatría y otras ramas de las ciencias cognitivas, veremos cómo la vida del sujeto ha sido víctima de tratamientos parcelados, meramente positivistas. El sujeto, es restringido, pues, a ser “simple hombre de hechos”, sin embargo, como nos dice el paciente que inspiró el epígrafe, “lo psicológico <si con ello entendemos psicología empírica> viene después, se circunscribe a determinadas latitudes”. Frente a ello, la fenomenología nos permite ampliar los horizontes, observar dichas latitudes:

⁸⁹ Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Madrid: Trotta, 2009, GA 203. En adelante, se citará con las siglas SZ y el número de página correspondiente a la edición de la *Gesamtausgabe* (GA).

Indudablemente que la teoría de la intuición categorial -tal como se plantea en *Investigaciones lógicas*- había permitido liberarse del conocimiento naturalista objetivante que a nivel de psicopatología llevaba a poner una distancia con el paciente y analizar su vida psíquica desde parámetros objetivos-generales previamente establecidos. La fenomenología, en cambio, permitía comprenderlo a través de un conocimiento intuitivo y directo, una aproximación que va más allá del dominio meramente sensorial.⁹⁰

Uno de los fenomenólogos que sería consciente de ello y daría aportes importantes a estas ciencias fue Binswanger, quien “reconocerá que a partir del descubrimiento inmanente a la conciencia, hemos adquirido un saber fenomenológico que nos ha esclarecido el carácter particular de la conciencia (...) de modo incomparablemente más penetrante que todas las conspiraciones o fragmentaciones naturalistas”.⁹¹ Husserl mostró siempre preocupación por la relación entre la fenomenología y la psicología, puesto que la segunda se refería al ámbito inmanente de la conciencia, aunque, lamentablemente, con prejuicios naturalistas. Así, inspiró e incentivó a Jaspers a continuar sus estudios en estos ámbitos.⁹² Recorramos, pues, brevemente, las reflexiones de Husserl, respecto de la fenomenología y la psicología.

En *Ideas I*, leemos:

La fenomenología pura, hacia la cual buscamos aquí el camino, cuya posición singular con respecto a todas las demás ciencias

⁹⁰ Rovaletti, María Lucrecia, “Intencionalidad y psicopatología”, en: *Acta fenomenológica latinoamericana*, Vol. II, Lima; Bogotá: Pontificia Universidad Católica del Perú; San Pablo, 2005, p. 110.

⁹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁹² Cf. Figueroa, Gustavo, “La psicología fenomenológica de Husserl y la psicopatología”, en: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, Vol. 46, N° 3, 2008, pp. 224-237.

caracterizamos, y a la que queremos acreditar como ciencia fundamental de la filosofía, es una ciencia esencialmente nueva, alejada del pensar natural por lo que tiene de peculiar por principio y por ende pugnante por desarrollarse apenas en nuestros días.⁹³

Y luego afirma que lo que hace difícil el comprender su verdadero sentido y su relación con otras ciencias, en especial con la psicología, es que requiere una “nueva forma de actitud completamente cambiada respecto de actitudes naturales de la experiencia y el pensamiento”.⁹⁴ Este cambio de actitud se logrará, como veremos en el siguiente apartado, a partir de la *epojé* y las reducciones. Pero con respecto a la relación entre la fenomenología y la psicología nos dice, aquí, lo siguiente:

La *psicología* es una ciencia de experiencia. Esto implica, dada la significación usual de la palabra experiencia, dos cosas:

1. La psicología es una ciencia de *hechos*, de *matters of fact* en el sentido de D. Hume.
2. La psicología es una ciencia de *realidades*. Los “fenómenos” de que trata como “fenomenología” psicológica son sucesos reales, que en cuanto tales, cuando tienen existencia real, se insertan con los sujetos reales a que pertenecen en el mundo espacio-temporal uno en cuanto la *omnitudo realitatis*.⁹⁵

Por el contrario, la fenomenología no se fundará como ciencia de hechos, sino como ciencia de esencias (eidética).⁹⁶ Para ello, hemos de *reducir* el fenómeno psicológico a la pura esencia. Sin embargo, “entre 1925 y 1928, Husserl dedicó sus lecciones univer-

⁹³ Husserl, Edmund, *Ideas I*, p. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁵ *Ídem*.

⁹⁶ Cf. *ídem*.

sitarias a exponer y desarrollar lo que bautizó como ‘Psicología fenomenológica’ en sentido exacto. Han sido ignoradas hasta hace poco porque se publicaron muchos años después de su muerte y no han sido traducidas hasta hoy”.⁹⁷ Como nos cuenta Gustavo Figueroa, “la Psicología fenomenológica pretende tener una relación con la Psicología empírica como la física pura la tiene con la física. Como psicología pura, su primera tarea es establecer los principios universales y necesarios que van a servir de fundamento de la psicología positiva. Y para cumplir esta meta ha de partir del fenómeno de la intencionalidad de la conciencia”.⁹⁸

De este modo, en la *Crisis*, nos la caracteriza como teniendo su tema específico “en la pura esencialidad-propia de las personas como tales como sujetos de una vida, en sí exclusivamente intencional que debe ser tomada en consideración en particular como alma única, como puramente en un nexo intencional propio”. E, inmediatamente después, afirma “pero toda alma está también en comunidad con otros intencionalmente vinculadas, vale decir, también en un nexo puramente intencional, cerrado interiormente según lo esencialmente-propio, el de la intersubjetividad”.⁹⁹ Asimismo, afirma Husserl que:

lo que aquí como en todas partes nos sale al encuentro de modo admirable, es esta modalidad de los sujetos de poder hacerse doblemente temáticos; tan diferentes como lo son en la doble actitud, no obstante, exhiben propiedades esencialmente correspondientes: por una parte, en un puro referirse interior de las personas a las cosas de que tienen conciencia, cosas que valen intencionalmente para ellas, dentro del mundo que vale intencionalmente para ellas; por otra parte, el estar-en-relación real

⁹⁷ Figueroa, Gustavo, op. cit., p. 229.

⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 229-230.

⁹⁹ Husserl, Edmund, *Crisis*, pp. 275-276.

de las personas como realidades en el mundo real con las cosas de este mundo. La psicología puramente descriptiva tematiza las personas en la pura actitud interna de la *epojé* y eso produce un tema: el alma.¹⁰⁰

De modo que la psicología necesita una *epojé* universal de validez y se preocupará por aquellas “intencionalidades reales que se destacan en la actitud natural, los modos de comportamiento del ser humano en el hacer y el omitir”. Necesario es también aquí una “*epojé* universal del psicólogo”¹⁰¹, pues en tanto quiere ser ciencia universal de la psique, su *epojé* concierne también a la del mismo psicólogo.¹⁰² Estas delimitaciones son importantes en tanto de algún u otro modo nos referiremos al ámbito de la psique, para analizar la imaginación y la fantasía en las obras en cuestión. Veamos pues las pautas metodológicas que nos serán exigidas.

3. Pautas metodológicas

En este apartado, delimitaremos los recursos metodológicos que utilizaremos para la descripción fenomenológica a realizar en el siguiente capítulo. Estas reflexiones buscarán seguir las pautas dadas por Husserl para una psicología fenomenológica; sin embargo, no intentarán ser más que una reflexión de corte filosófico-fenomenológico.

En *Ideas I*, Husserl caracteriza a la *epojé* como el método de la puesta entre paréntesis, del poner fuera de acción, “una puesta entre paréntesis delimitada con precisión”.¹⁰³ Con dicha delimitación se

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 276.

¹⁰¹ *Ídem.*

¹⁰² *Ibíd.*, p. 277.

¹⁰³ Husserl, Edmund, *Ideas I*, § 32.

refiere a que lo que pondremos fuera de acción será la tesis de la actitud natural y todo lo que abarca ópticamente.¹⁰⁴ Esto es, el mundo “que está constantemente ‘para nosotros ahí’, ‘ahí delante’, y que seguirá estándolo incesantemente como ‘realidad’ de que tenemos conciencia”.¹⁰⁵ No obstante, con la *epojé* no debemos entender, de ningún modo, que “negamos el mundo” o que “dudemos de su existencia”, sino, antes bien, que nos cerramos a todo juicio sobre la existencia espacio temporal.¹⁰⁶ Así también, nos dice Husserl, “desconecto todas las ciencias referentes a este mundo natural”¹⁰⁷, y no hacemos “absolutamente ningún uso de lo que es válido en ellas”; de modo que, “las proposiciones que entran en ellas, y aunque sean de una perfecta evidencia, ni una sola hago mía, ni una acepto, ni una me sirve de fundamento. Así también, será preciso, en lo que sigue, dejar entre paréntesis, “desconectar”, la tesis de la actitud natural, “la creencia de que el mundo, puesto ahí delante, existe”. Por otro lado, justificamos, con ello, el no apelar a la psicología empírica o a alguna otra ciencia cognitiva puesto que sus proposiciones no nos servirán de fundamento.

Instalaremos, como exige Husserl del psicólogo, el “observador desinteresado”. De ningún modo tomaremos esta *epojé* como “una crítica, o crítica de sí misma o del extraño” o “de la experiencia, de la posibilidad del conocimiento de verdades en sí para un mundo objetivamente existente; y naturalmente, tampoco debe ser entendida como una *epojé* escéptico-agnóstica”.¹⁰⁸ Más bien, no tomaremos ninguna actitud, ni estaremos de acuerdo ni rechazaremos, como si pudiéramos intervenir respecto de las validaciones de las personas que serán aquí temáticas. De este

¹⁰⁴ Cf. ídem.

¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ Cf. ídem.

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ Husserl, Edmund, *Crisis*, p. 277.

modo, esperamos que, como afirma Husserl, nos sea posible lo que adjudica al “observador desinteresado”, en tanto

le es temáticamente accesible toda vida intencional, tal como vive cada sujeto y cada comunidad de sujetos particular la efectución de acto, el quehacer percipiente y como de costumbre experienciante, las cambiantes opiniones de ser, las opiniones volitivas, etc. Así él tiene en general como su tema más próximo y fundamental la pura vida activa de la persona, por lo tanto, ante todo, la vida de la conciencia en sentido estricto.¹⁰⁹

Así también, afirma Husserl que a partir del “método consciente de la *epojé* universal puede llegar a ser campo temático el puro ser-en-sí y el ser-para-sí de un sujeto en su plena concreción”.¹¹⁰ El psicólogo debe decirse que solo cuando “todo lo extra-psíquico que yo haya desconectado, cuando el mundo vigente en la vida psíquica y el universo de lo puramente psíquico sea para mí un mundo cerrado”¹¹¹, se hará posible la evidencia del ser propio de lo psíquico.

Así mismo, será necesario efectuar una reducción fenomenológica. En este punto, podemos distinguir entre una reducción fenomenológico-psicológica, que consistiría en dejar de lado los correlatos trascendentes de la conciencia y enfocarnos en la conciencia intencional misma (la cual puede ser efectuada sin la *epojé*), y una reducción fenomenológica-trascendental, la cual puede realizarse únicamente habiendo efectuado la *epojé* y nos descubre la vida trascendental de la conciencia, constitutiva de todo sentido y validez, cuyo correlato universal es el mundo. Así,

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 277-278.

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 281-282.

¹¹¹ *Ídem.*

el sujeto-paciente que había sido tomado positivísticamente por las ciencias cognitivas como un simple hombre de hechos, encontrará nuevamente un lugar protagónico a partir de esta reflexión siendo considerado como subjetividad trascendental, resaltándose su papel en tanto constitutivo de sentido.

De este modo, el ser propio de lo psíquico, nos será descubierto, como veremos en el siguiente capítulo, a partir de sus capas activas y pasivas. Terminamos, pues, instanciando aquello a partir de la afirmación de Rovalletti:

Si de las experiencias actuales hacemos ahora un análisis regresivo, somos conducidos a una 'experiencia pre-categorial' (pre-predicativa), que constituye el suelo (*Boden*) donde hunde sus raíces toda predicación. Desde este 'mundo de la vida' (*Lebenswelt*), el yo actual o sujeto constituyente recibe a los objetos, antes de todo saber riguroso, como 'síntesis pasivas'. Por tanto hay que distinguir en Husserl un 'yo actual' en el que se da una conciencia 'explícita' del objeto, y 'un yo inactual' en el que la conciencia del objeto está implícita y es potencial, no tematizada. Este 'yo inactual' es desde el punto de vista genético, el primero en constituirse y acompaña al 'yo actual' en todo momento. Llamado también *self*, es un centro anónimo que polariza a su alrededor la pasividad. Dicho de otro modo, toda vivencia actual (corriente de la vida psíquica), todo acto de captación atenta, siempre se halla circundado por un área de vivencias inactuales. 'La corriente de las vivencia no puede nunca constar de puras actualidades'. El objeto se da siempre bajo perspectivas parciales, que van acompañadas de perfiles imaginarios, recordados, correspondiendo cada uno de ellos a un acto de conciencia distinto".¹¹²

¹¹² Rovalletti, María Lucrecia, op. cit., p. 112.

CAPÍTULO 2

La autodeterminación de la imaginación
en la conciencia y su rol fundamental para
la vivencia estética



El *artista* que “observa” el mundo para alcanzar desde él, para sus fines, “conocimiento” de la naturaleza y del hombre, se comporta respecto a él de modo similar a como lo hace el fenomenólogo. Por lo tanto: *no* como científico natural y psicólogo observador, *no* como observador práctico del hombre, como si fuese una cuestión de conocimiento del hombre y de la naturaleza.

EDMUND HUSSERL, *Carta a Hofmannsthal*

1. Los lineamientos del método

En el *corpus* husserliano, podemos reconocer dos orientaciones propias del método fenomenológico, una estática y otra genética. Estos tipos de análisis no deben ser entendidos como excluyentes, sino, antes bien, como indesligables entre sí, y mutuamente necesarios para una descripción cabal de la vida de la consciencia.¹¹³ En el análisis estático, aquello que se describe es la constitución de sentido (*noema*) del correlato objetivo en las vivencias (*noesis*). Es decir, se efectúa un análisis de la correlación intencional (en donde toda conciencia es “conciencia de”), partiendo del sentido constituido y dirigiéndose hacia la vivencia. Este tipo de análisis presupone una génesis de las vivencias, a la que, si bien no atendemos en una aproximación únicamente estática, podemos volcar la mirada con el fin de describir las estructuras involucradas en la constitución misma de dichas vivencias. Es este tipo de análisis el que se denomina “genético”, en el que se parte de las mismas vivencias intencionales y su temporalidad constituida hacia las

¹¹³ Cf. Husserl, Edmund, “On Static and Genetic Phenomenological Method”, en: *Analyses concerning Passive and Active Synthesis. Lectures on Transcendental Logic*, trad. de Anthony J. Steinbock, Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 2001, pp. 624-648.

estructuras genéticas en las cuales se generan asociativamente. Para ello, es necesario tanto una de-construcción de la constitución de las vivencias y una reconstrucción descriptiva de la misma. Este tipo de análisis se posibilita puesto que “es en cada momento de la conciencia el índice de una intencionalidad noética que le corresponde conforme a su sentido, y por la cual puede preguntarse, la cual puede explicitarse. Todo ello es concretamente accesible a la investigación”.¹¹⁴

Tenemos, así mismo, dos tipos de análisis genéticos: activos y pasivos, atendiendo a que si preguntamos por “aquellos principios de la génesis constituyente que tengan una significación universal, estos principios se dividen con arreglo a dos formas fundamentales, en principios de la génesis activa y de la génesis pasiva”.¹¹⁵ En el primer caso, nos encontramos con el yo en tanto genéticamente constituyente por medio de operaciones de la razón.¹¹⁶ Aquí, actos mancomunados en el ámbito social son constituidos sobre la base de múltiples síntesis, que presuponen una constitución de una subjetividad trascendental previa. A su vez, estas mancomunaciones constituyen objetos que se presentan luego a la conciencia como “productos”. En el segundo caso, tenemos constituciones por medio de génesis pasivas que se encuentran ya presupuestas en las constituciones anteriores. Todo aquello que se da a la aprehensión activa está dado anticipadamente a la experiencia pasiva. Es en este caso, en que la asociación es el principio universal.¹¹⁷

¹¹⁴ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, trad. de José Gaos y Miguel García-Baró, México; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 94-95; en adelante: *Meditaciones cartesianas*.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 133.

¹¹⁶ Cf. *ibíd.*

¹¹⁷ Cf. *ibíd.*, p. 137.

Con la mirada hacia las estructuras pasivas, la fenomenología genética “conduce al análisis de habitualidades originarias de carácter instintivo y, con ello, al problema de la generatividad”.¹¹⁸ Se produce, de este modo, una suerte de descentramiento del yo, en tanto se muestran sentidos, en la vida primitiva de la conciencia, que esta no ha constituido, saliendo a la luz la sedimentación histórica, proto-histórica, intersubjetiva y cultural.

En este capítulo, efectuaremos una exploración fenomenológica de la conciencia, y, teniendo en cuenta que esta emerge de una vida protoconsciente, tomaremos como punto de partida la vida pre-yoica del sujeto, para, a partir de ahí, ir ascendiendo a las estructuras de la conciencia. En cada caso, buscaremos señalar el rol de la imaginación. Finalmente, nos detendremos en la descripción de las vivencias de la valoración estética para el caso específico del arte.

2. Temporalidad, corporalidad e imaginación

En este párrafo, presentaremos el tema del tiempo fenomenológico en sus lineamientos generales para subrayar su posición primordial en la génesis pasiva de la vida de la conciencia. De este modo, accederemos al sentido de síntesis pasiva, la cual también identificaremos en la presentación de la constitución del espacio y la corporalidad. Finalmente, mostraremos la posibilidad de identificar una suerte de *imaginario* primordial en las profundidades de la vida de la conciencia, de la cual emergerían

¹¹⁸ Walton, Roberto J., “Fenomenología y reflexión sobre el tiempo, la historia, la generatividad y la intersubjetividad”, en: *Acta fenomenológica latinoamericana. Vol. IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, p. 326.

las asociaciones genéticas que son condición de posibilidad de los sentidos constituidos.

El análisis de la estructura de la temporalidad es de vital importancia para una descripción de la subjetividad, atendiendo a que la vida de la conciencia es indesligable del horizonte temporal sobre el que se desarrolla y que el tiempo es, para Husserl, la “forma universal de toda génesis egológica”.¹¹⁹ Su importancia, sin embargo, es comparable a la gran dificultad, ya avizorada por el filósofo¹²⁰, que supone un análisis de este tipo. Es necesario señalar el que al haber efectuado ya la reducción fenomenológica y haber accedido al ámbito de la conciencia pura, “la conciencia ha perdido no solo su ‘enlazamiento’ (...) aperceptivo a la realidad material y su inclusión, aunque sólo sea secundaria, en el espacio, sino también su inserción en el tiempo cósmico”.¹²¹ Podemos distinguir, aquí, un tiempo fenomenológico y uno mundano, objetivo, cósmico, puesto que “aquel tiempo que es esencialmente inherente a la vivencia en cuanto tal, con sus modos de darse –los modos del ahora, el antes, el después; los modos, determinados modalmente por ellos, del a la vez, del uno tras otro, etc.–, no se puede medir por la posición del sol, ni por un reloj, ni por un medio físico, ni en general se puede medir”.¹²² Pasaremos, pues, a la descripción, únicamente, de lo concerniente al tiempo fenomenológico.

Toda vivencia posee una duración, o lo que es lo mismo, toda vivencia es una vivencia que dura, así también, es la temporalidad aquello que vincula a una vivencia con otra¹²³, y con ello, permite

¹¹⁹ *Meditaciones cartesianas*, p. 131.

¹²⁰ Cf. *Ideas I*, § 81.

¹²¹ Loc. cit.

¹²² Loc. cit.

¹²³ Loc. cit.

que se inserte en un *continuum* de duraciones.¹²⁴ Estas vivencias son, necesariamente, vivencias de un yo puro, el cual puede dirigir su mirada ya sea a la vivencia en tanto existente o en tanto duración dentro de un tiempo fenomenológico.¹²⁵ También es posible, consiguientemente, que la mirada del yo se dirija al modo de darse temporal mismo.

En este último sentido, podemos distinguir, con Husserl, tres direcciones intencionales del acto que tiene lugar en el momento presente: una impresión originaria, una retención y una protención. En la impresión originaria percibimos un objeto que dura, la cual es seguida de modificaciones de impresión, las cuales toman la forma de retenciones, que mantiene las impresiones previas en la conciencia por más que estas ya no sean. Las retenciones se van encadenando a las nuevas y las previas, mientras que, simultáneamente, se van ensombreciendo a medida que se alejan del punto ahora y se van hundiendo en el pasado.¹²⁶ Por otro lado, en el acto presente se dan también una serie de protenciones, que pueden ser descritas como la anticipación de lo que aun no adviene en una impresión originaria, y que encuentra su plenificación en el presente. De este modo, todo presente es siempre flujo de fases continuas, fluyentes, persistentes y constantes.¹²⁷

Problemas de distinta índole arriban al preguntarnos acerca de la orientación subjetiva de la temporalidad. Si bien la temporalidad se constituye en la conciencia, ¿la conciencia última del tiempo es ella misma temporal? La respuesta a esta pregunta ha tenido matices distintos en el desarrollo de estas descripciones

¹²⁴ Loc. cit.

¹²⁵ Cf. *ibíd.*

¹²⁶ Cf. Husserl, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Madrid: Trotta, 2002, p. 26.

¹²⁷ Cf. *ibíd.*

para Husserl, quien termina por afirmar que la conciencia absoluta última no sería ella misma temporal, identificando, para que esto sea posible, dos intencionalidades en la retención desde donde se constituirían los estratos de la conciencia temporal: una transversal, que constituiría la temporalidad de la conciencia (el curso de las vivencias o tempo-objetos), y otra longitudinal de la retención, por la que se auto-constituiría o auto-aprehendería la propia conciencia constituyente última.¹²⁸ En dichas reflexiones, pues, puede identificarse que la conciencia interna del tiempo incluye niveles pre-temporales que se aparecen a sí mismos desde la intencionalidad longitudinal de la retención.¹²⁹

Así, para Husserl, es de suma importancia señalar que dentro del rubro de las síntesis constitutivas del tiempo, no sólo debemos considerar las síntesis de objetos temporales, sino que el tiempo presente fluyente de la conciencia es un conjunto él mismo de síntesis constitutivas¹³⁰, particularísimas. De este modo, afirma que la forma universal y persistente del tiempo “se edifica en una génesis pasiva constante y absolutamente universal, que alberga en su seno por esencia todo lo nuevo”.¹³¹ Juega aquí un papel imprescindible la motivación, que puede ser descrita como la ley formal de génesis universal “con arreglo a la cual se está constituyendo continuamente en unidad un pasado, un presente y un futuro, en una cierta estructura forma noético-noemática de modos de darse transcurriendo”.¹³²

¹²⁸ Cf. *ibíd.*

¹²⁹ Cf. *ibíd.*

¹³⁰ Cf. Husserl, Edmund, *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis. Lectures On Transcendental Logic*, op. cit., p. 172,

¹³¹ *Meditaciones cartesianas*, p. 137.

¹³² *Ibíd.*, p. 131.

Solo la mirada genética de la fenomenología nos permite comprender a la subjetividad “como una complejión de operaciones sintéticamente coherentes dentro de la unidad de una génesis universal”.¹³³ Pero estas génesis no solo tienen lugar en la constitución temporal, también se dan en el caso del espacio. Si prestamos atención al hecho de que un objeto espacial se manifiesta por un lado, y, por tanto, nunca tenemos la percepción de todos los lados del objeto, nos será manifiesto que la percepción del objeto, en su unidad, entonces, requiera síntesis continuas de los aspectos del objeto que se perciben.¹³⁴ Al respecto, puede decirse del cuerpo que es “el medio de toda percepción, es el órgano de la percepción, concurre necesariamente en toda percepción”.¹³⁵ El cuerpo aprehende, pues, perceptivamente las apariciones de las cosas del mundo circundante a partir de sus órganos sensoriales. Así también, es el cuerpo “el portador del punto de orientación cero, del aquí y ahora, desde el cual el yo puro intuye el espacio y el mundo entero de los sentidos”.¹³⁶ La corporalidad carnal será así fundamento relativo de reposo y movimiento de aquello que aparece a la percepción externa.¹³⁷

Asimismo, Husserl afirma que “el principio universal de la génesis pasiva en que se constituyen todos los objetos previamente dados a la creación activa, lleva el título de asociación”.¹³⁸ La asociación es “un título de intencionalidad”¹³⁹ de un algo de lo que la asociación

¹³³ *Ibíd.*, p. 124.

¹³⁴ Cf. Husserl, Edmund, *Analyses concerning passive and active synthesis*, op. cit., p. 39.

¹³⁵ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. Libro II: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. de Antonio Ziri6n, M6xico: Fondo de Cultura Econ6mica, 2006; en adelante, *Ideas II*, p. 88.

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ Cf. Husserl, Edmund, *La tierra no se mueve*, trad. de Agust6n Serrano de Haro, Madrid: Editorial Complutense, 2006.

¹³⁸ *Meditaciones cartesianas*, p. 137.

¹³⁹ *Loc. cit.*

es una forma primaria.¹⁴⁰ Si bien subsiste en el ego desarrollado, bajo la forma de apercepción, es en el *factum* irracional pre-egoico en el que tiene lugar. Sin embargo, afirma Husserl, “no hay que pasar por alto que un *factum* y su ‘irracionalidad’ son ellos mismos conceptos estructurales dentro del sistema de lo *apriori* concreto”.¹⁴¹

Si nos es claro que los principios de analogías no son dados por el ego racional, aunque puedan subsistir en él, y no forman aun parte de una conciencia posicional¹⁴², podemos afirmar con Annabelle Dufourcq que “esta vida espiritual profunda y originaria puede ser más cabalmente comprendida si la definimos como un imaginario anónimo, como un conjunto de relaciones de parentescos y de diferencias sensibles que instituyen un sentido simbólico abierto, que designan ciertos objetos relativamente estables, pero que solicitan la creación incesante de nuevas imágenes”.¹⁴³ Si nos preguntamos, entonces, por nuestras condiciones de posibilidad de creación en todo arte, nuestra mirada debe dirigirse a las estructuras pasivas de la conciencia que precede a nuestra mirada racional, consciente.

3. Conciencia posicional y conciencia neutralizada

La vida activa de la conciencia está estructurada por la intencionalidad, la temporalidad y el ego puro.¹⁴⁴ Así también, sus vivencias son de tres tipos: cognitivas, valorativas y axiológicas.¹⁴⁵ Las

¹⁴⁰ Cf. *ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 138.

¹⁴² La posicionalidad será explicada en la siguiente sección.

¹⁴³ Dufourcq, Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, New York: Springer, 2011, p. 2. Traducción propia.

¹⁴⁴ *Ideas I*, §§ 33, 81, 84.

¹⁴⁵ Cf. *ibíd.*, § 95.

vivencias cognitivas son, a su vez, de dos tipos: a nivel sensible, tenemos la percepción y sus modalidades, como la imaginación, la conciencia de imagen, el recuerdo, la empatía y la expectativa; a nivel intelectual, las intuiciones eidéticas y categoriales, los juicios y raciocinios. Las vivencias valorativas pueden ser o bien sentimientos y emociones, o bien intuiciones axiológicas fundadas sobre emociones, o bien juicios axiológicos. Las vivencias voluntarias pueden ser decisiones de voluntad, o juicios éticos, normas o máximas, fundados en actos volitivos de base. Nos ocuparemos, en este párrafo, de presentar a las vivencias cognitivas, y centraremos nuestra atención en la distinción de dos modos de la conciencia: la neutralidad y la posicionalidad. Con ello, podemos caracterizar a la fantasía y a una presentificación esencial para el ámbito artístico: la conciencia de imagen. Menester es afirmar que, a pesar de que la imaginación ha sido tomada, muchas veces, como una facultad trascendental mental de corte psicologista, veremos que con las descripciones fenomenológicas, ella misma es un modo de acceso a los objetos y, por tanto, tomando en cuenta la estructura de la intencionalidad, un modo de presencia de los objetos mismos.¹⁴⁶ Pasaremos, pues, a identificar el lugar que ocupa frente a las otras vivencias y su peculiar caracterización. Para tales efectos, nos serviremos de los análisis de *Ideas I*, libro en el que se realizan análisis fenomenológicos estáticos.

La percepción es, para Husserl, la experiencia originariamente dadora. Afirma a este respecto, Husserl, que “tener originariamente dado algo real, ‘percatarse’ de ello y ‘percibirlo’ en una simple intuición, son una sola cosa”.¹⁴⁷ Esta percepción puede ser externa cuando tenemos experiencia originaria de las cosas físicas, e interna, si tenemos experiencia originaria de nuestros propios estados de

¹⁴⁶ Esta es la tesis que defiende Dufourcq en la obra citada.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, § 1.

conciencia.¹⁴⁸ Tenemos, así también, una intuición esencial (*eidética*), que nos da originariamente esencias, ya sea de lo captado en la percepción, pero también en la fantasía.¹⁴⁹ He aquí una primera delimitación de la fantasía en contraposición a la percepción en tanto que no pone la existencia de lo dado, como en el caso de la percepción, en el que hay una posición de existencia. La captación de la esencia por parte de la intuición eidética, sin embargo, no discrimina tales características para efectuarse. Justamente, tanto para Saraiva como para Dufourcq, la gran originalidad de Husserl consistió en colocar a la imaginación al lado de la percepción¹⁵⁰, en este sentido.

En el libro protagónico de este parágrafo, al haber efectuado Husserl una reducción trascendental, puede realizar un análisis de las estructuras intencionales noético-noemáticas. La *noesis* debe ser entendida como toda “vivencia de”, que corresponde a la inmanencia de la conciencia. El *nóema* debe ser entendido como la constitución de sentido que no es parte de la inmanencia de la conciencia, pero que tampoco es el objeto en el mundo al que se dirige la vivencia. Por ejemplo, la percepción, desde aquí, es tomada desde la correlación “percibir” y “percibido”. Ella es una presentación, en tanto presenta al objeto. Husserl presenta a la fantasía como una modalización de la percepción, de la forma de presentificación o *re-presentación*.

Las presentificaciones son aquellas modificaciones de la percepción tales como el recuerdo, la fantasía y la conciencia de imagen, las que “*en su propia esencia se da*, harto notablemente, como *modificación*”

¹⁴⁸ Loc. cit.

¹⁴⁹ Cf. *ibíd.*, § 1.

¹⁵⁰ Cf. Saraiva, María Manuela, *L'imagination selon Husserl*, New York: Springer, 1970, p. 64.

de algo distinto".¹⁵¹ El recuerdo es una presentificación, y es "en su propia esencia, 'modificación de' percepción".¹⁵² Por ejemplo, cuando recordamos algo pasado, presuponemos que esto ha sido percibido en el pasado. Se funda, pues, el recuerdo en una percepción. Al igual que la percepción, el recuerdo es posicional, es decir, pone la existencia de aquello que es recordado, aunque, a diferencia de ella, este funda su correlato sobre una percepción pasada.

Por el contrario, la fantasía, afirma el filósofo, es "la *modificación de neutralidad de la re-presentación 'ponente'*, o sea, del recuerdo en el más amplio sentido pensable".¹⁵³ Como modificación de neutralidad, no pone la existencia, no toma posición, sino neutraliza la posición "como mero colocar entre paréntesis", poner fuera de acción, abstenerse de obrar"¹⁵⁴, o lo que es lo mismo, "pensar en el obrar sin tomar parte".¹⁵⁵ Por su parte, la conciencia de imagen es modificación de neutralidad de la percepción. Esta modificación juega un papel protagónico en la contemplación estética. Nos es lícito evocar, en este punto, un ejemplo bastante famoso, para ilustrar a esto. Dice Husserl,

(...) supongamos que estamos contemplando el grabado de Durero 'El caballero, la muerte y el diablo'. Distinguimos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la *cosa 'grabado'*, esta estampa en el cartapacio. Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figurillas sin color, 'caballero a caballo', 'muerte' y 'diablo'. En la contemplación estética no estamos vueltos a éstas como a *objetos*; estamos vueltos

¹⁵¹ *Ibíd.*, § 99.

¹⁵² *Loc. cit.*

¹⁵³ *Ibíd.*, § 111.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, § 109.

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

a las *realidades* exhibidas 'en la imagen', más precisamente, a las *realidades* 'figuradas', el caballero de carne y hueso, etcétera.¹⁵⁶

El objeto-imagen figurativo, pues, no se presenta ante nosotros como existente ni como no-existente, la posicionalidad de la existencia de la imagen que vemos, el cuadro, es neutralizada, para referirnos a lo que se evoca en ella. Esto ocurre en la contemplación estética de las obras.

Tenemos, hasta aquí, dos tipos de presentificaciones (re-presentaciones), las posicionales, como el recuerdo, y las modificaciones de neutralidad, como la fantasía y la conciencia de imagen. Todas estas modificaciones pueden ser reiteradas unas en otras, en cadenas de presentificaciones fundadas. Por otro lado, en la vida de la conciencia, nos encontramos con otro tipo de modalidades: las dóxicas. Puesto que las vivencias posicionales se fundan en una proto-creencia de la existencia de aquello que ponen, el modo de esta creencia puede aparecer bajo el modo de la "certeza", la cual será la "protoforma 'no modalizada' de los modos de creencia"¹⁵⁷, o bien, puede aparecer en algunas de sus modalidades, tales como la de la "mera suposición", o de la "conjetura", o de la "pregunta", o de la "duda".¹⁵⁸ Correspondientemente, en el lado noemático, sus correlaciones aparecerán como "modalidades de ser", ya sea de lo "probable", "lo posible", "lo cuestionable", "lo dudoso".¹⁵⁹

Así también, nos presenta Husserl otra serie de modificaciones, constituida por la afirmación y la negación, con sus correlatos noemáticos. Afirma Husserl que "noéticamente, la negación es, pues,

¹⁵⁶ Loc. cit.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, § 103.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, § 104.

¹⁵⁹ Loc. cit.

‘modificación’ de alguna ‘posición’ [*Position*]; esto no quiere decir de una afirmación, sino de una ‘posición’ [*Setzung*] en el sentido ampliado de cualquier modalidad de creencia”.¹⁶⁰ En la negación, pues, efectuamos una “tachadura” del carácter posicional. La afirmación, por el contrario, “subraya”, “confirma”, “asiente”, una posición. De igual modo, las modificaciones dóxicas pueden ser reiteradas y fundadas unas en otras consecutivamente, aquello en lo que se fundan, sin embargo, será la proto-doxa, la certeza de la existencia de lo que pone.

Finalmente, presenta Husserl, una modalidad de carácter distinto, la cual es una modificación de neutralidad de tipo particular, la que no puede ser reiterada, como las presentaciones (re-presentaciones) que son modificaciones de neutralidad, sino que es una modificación de golpe y porrazo. Esta modificación puede modificar a todas las modalidades dóxicas de un modo universal, y neutralizará la posicionalidad de las modalidades dóxicas sin cooperar con ellas. Suspende, pues, la certeza en la que se fundan las modalidades dóxicas. Con ella, accedemos a la conciencia neutralizada, en la que el creer, el negar, y todas las otras modalidades, se transforman en un mero pensamiento, como “mero pensar en el obrar” sin obrar realmente.¹⁶¹ Si bien las efectuaciones del método fenomenológico, como la *epojé* y la reducción, nos hacen acceder a esta conciencia neutralizada, veremos que es también la propia de la contemplación estética en el párrafo inmediato.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, § 106.

¹⁶¹ *Cf. ibíd.*, § 109.

4. La vivencia y actitud estética

Podemos afirmar, con Husserl, con respecto a las descripciones de la esfera cognitiva en el párrafo anterior, que

(...) análogas consideraciones son válidas, como uno se convence fácilmente, para la esfera de la emoción y de la voluntad, para vivencias del agrado y desagrado, del valorar en todo sentido, del desear, resolverse, actuar; todas éstas son vivencias que contienen varias y con frecuencia múltiples estratificaciones intencionales, tanto noéticas cuanto, en correspondencia, también noemáticas.¹⁶²

El tipo de vivencia que nos compete, teniendo como fin primordial el dirigir nuestra mirada al caso de la contemplación estética, es el axiológico o valorativo.

Este tipo de vivencias se fundan en la esfera cognitiva, manteniendo su estructura. Es así que “cuando, de esta forma, un percibir, fantasear, juzgar, etc., funda una estrato de valorar que lo recubre por entero, tenemos en el *todo de fundación*, designado, por su nivel más alto, vivencia concreta de valoración, *distintos nóemas o sentidos*”. Dentro de la vivencia del valorar, entonces, nos es lícito y necesario distinguir entre, por un lado, “los objetos, cosas, cualidades, estados de cosas, que en el valorar están ahí como valiosos, o los correspondientes nóemas de las representaciones, juicios, etc., que fundan la conciencia de valor”¹⁶³, todo ello, como parte del estrato cognitivo fundante sobre el que se fundan, el que recubren; y, por otro lado, con respecto a la esfera del valor, tanto “los objetos de valor mismos, los estados de valor mismos,

¹⁶² *Ibíd.*, § 95.

¹⁶³ *Loc. cit.*

o las modificaciones noemáticas que les corresponden¹⁶⁴, como “en general los nóemas completos pertenecientes a la conciencia de valor concreta”.¹⁶⁵

Por otro lado, si bien todo valorar puede ser descrito desde su fundación en una vivencia cognitiva, en *Ideas II*, Husserl caracteriza a la contemplación estética frente a la teórica, con un modo de ser independiente y propio a cada una de ellas. Afirma, así, que “los actos teóricos son los actos propia o explícitamente objetivantes”¹⁶⁶, cuando nos encontramos en la contemplación teórica, requerimos una “actitud peculiarmente captante, ponente”.¹⁶⁷ Esto lo podemos realizar sobre la base de un acto no objetivante, mediante un cambio de actitud. Por otro lado, en la contemplación estética, hay que distinguir entre el estar en una actitud del mero agrado, una actitud del disfrute, no objetivante, como conducta afectiva, y el tener algo por valioso judicativamente, es decir, el predicar sobre el valor. En el primer caso, estaríamos en una actitud meramente estética, en el segundo caso, sin embargo, nos encontramos en la actitud teórica. Del mismo modo, podemos pasar de una actitud teórica a una estética, si el acto dominante no es ya el teórico, como por ejemplo al recibir una noticia alegre, en la cual, si bien, en el orden de la fundación, hay una posición de la existencia de la noticia, aquello que domina es el carácter afectivo de la alegría.

Lo dicho es de suma importancia para una reflexión sobre la contemplación estética, puesto que nos lleva a afirmar que el estar en dicha contemplación exige un dejar de lado la posicionalidad; se exige un cambio de actitud. Para Ferrer Ortega, dicho cambio

¹⁶⁴ Loc. cit.

¹⁶⁵ Loc. cit.

¹⁶⁶ *Ideas II*, p. 45.

¹⁶⁷ Loc. cit.

se logra por medio de la modificación de neutralidad, la cual coloca a la base de la consideración estética: “La consideración estética de una obra de arte presupone una cierta ‘ruptura’ con el mundo de la percepción, esto es, con la operación de la creencia simple o modalizada en el ser de las cosas y del mundo objetivos. Se trata de una ruptura que es efectuada mediante un acto de ‘neutralización’”.¹⁶⁸

Cuando contemplamos, pues, una obra artística en actitud estética, nos sustraemos de la posicionalidad de los objetos que me figuran la obra, y accedemos a una conciencia desde la cual atendemos a realidades neutralizadas evocadas por dichos objetos. La posibilidad de cambiar de actitud y acceder a este tipo de contemplación es una expresión de nuestra libertad. Afirma, pues, Ferrer que “Husserl ha considerado posibilidades del sujeto, arraigadas en la libertad y en el ‘yo puedo’ (*Ich kann*), de sustraerse, de alguna manera, de una búsqueda interminable de una percepción omnilateral de las cosas, y ello con finalidades prácticas o estéticas”.¹⁶⁹ Frente al proceso de la percepción en el que estamos cotidianamente de modo cuasi-pasivo, tenemos la posibilidad de liberarnos de un proceso unilateral de percepción:

De una parte la neutralización (*Neutralisierung*) de la creencia en el ser del objeto real; de otra parte la ‘renuncia’ a ejercer la función meramente ‘perceptiva’ de las imágenes, a saber la reproducción siempre más o menos aproximada del objeto imaginado o tema de la imagen, en favor de un volcarse por entero a la imagen como tal, al puro aparecer del tema en la imagen.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ferrer Ortega, Jesús Guillermo, “Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología husserliana”, en: *Eidos*, Vol. 10, 2009, p. 70.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 54.

¹⁷⁰ *Loc. cit.*

Así, si no nos liberamos de tal proceso unilateral de percepción, podemos afirmar, consecuentemente, que no nos encontramos en actitud estética. Esta actitud estética, si bien define aquella en la que se encuentra el espectador de toda obra artística, define también la actitud en la que se encuentra el creador cuando “conscientemente”, y “con pretensión”¹⁷¹, sabe que realiza una obra de arte. Es así que si nos imaginamos a Durero, pintando el grabado, sabe él que las realidades que busca evocar con sus trazos no son realidades existentes en sí. En este sentido, aquello que es fuente de su creatividad puede ser o una realidad que percibe y que transmuta al carácter neutral en su obra, o también una realidad recordada, o, más aun, una realidad fantaseada. En cualquier caso, aquel acto libre que realiza para producir su obra, remonta sus raíces al imaginario anónimo, pre-racional, asociativo del horizonte pasivo de la vida de la subjetividad.

No hay que olvidar, además, que existe una relación intencional entre sujetos y que la subjetividad trascendental es también intersubjetividad trascendental. De igual modo, en nuestra percepción estética de las obras artísticas, y en la consiguiente producción artística, los sentidos que evocamos hunden sus raíces en estas estructuras intersubjetivas. El mundo del arte, aun más, al estar constituido social y culturalmente, supone una región de sentidos de lo posible, frente a la cual nos encontramos también en actitud natural. En esta región, tanto la actitud teórica como la valorativa tienen lugar. Podemos, así, volcar nuestra mirada al conocimiento intersubjetivo que precede a nuestras experiencias del disfrute estético, y de la creación estética, a los juicios que se

¹⁷¹ Puede que nos encontremos con obras consideradas por muchos como arte y cuyos autores no tuvieron la pretensión de hacer una “obra de arte”; en este caso, la posición del autor en la creación no estaba neutralizada, por ello no sería propiamente una “creación artística”. Sin embargo, aun en estos casos, aquellos que consideran a la obra como arte la consideran así desde el plano del goce meramente estético neutralizado.

han constituido en tanto cada cultura y sociedad determinada, y nos han sido transmitidos históricamente y generativamente. Y, efectivamente, en nuestros juicios de valor, podemos analizar su carácter fundado en tales juicios que los preceden. Sin embargo, en este último caso, nos encontramos en actitud teórica, y el cambio de actitud al del goce estético sigue siendo un acto esencialmente libre, que nos permite entrar a un estado de suspensión.

De lo visto hasta aquí, podemos desprender las siguientes conclusiones: En primer lugar, que ya en la vida pasiva de la conciencia, se puede identificar un cierto imaginario anónimo que precede a la vida de la conciencia activa y la enriquece. Nuestras posibilidades de creación encuentran aquí su origen. En segundo lugar, la imaginación no será, para Husserl, una facultad trascendental mental de corte psicologista, sino, antes bien, un modo de presencia de los objetos mismos, teniendo en cuenta que ese modo de presencia es reducido, en la descripción dada, a la relación intencional noético-noemática. En tercer lugar, la contemplación estética y la creación (con pretensión de que sea tal) del objeto susceptible de producir una contemplación estética supone un acto libre de cambio de actitud, por medio de la cual accedemos a una conciencia neutralizada. Esta se diferencia de la actitud teórica y es posible acceder, desde esta última, a la actitud estética y viceversa.

CAPÍTULO 3

La imaginación y las condiciones
de posibilidad de la creación artística
en los pacientes con esquizofrenia
del Hospital Víctor Larco Herrera



El que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos.

PLATÓN, Fedro

La imaginación ha sido identificada como la facultad sintética de la conciencia en general; tanto en lo que respecta a las síntesis conscientes como a las protoconscientes, y con las síntesis activas como con las pasivas. Por medio de estas síntesis, la percepción, de modo protoconsciente y pre-egológico, empieza a volver reflexivamente sobre sí misma, dando lugar a trasfondos unitarios de las experiencias sobre la base de la conciencia interna del tiempo, mientras que la imaginación misma desarrolla una capacidad representacional que es doblemente intencional: por un lado, el objeto representado como siendo siempre el mismo, que es el lado más objetivo de la representación sobre la base de la subjetividad trascendental y su función constitutiva de *sentido*, y, por el otro, el objeto en tanto que representado, en tanto sentido constituido (*nóema*), que es no sólo su modo de dación particular a cada "instante", sino la *composición* de esos modos de dación "instantáneos" en un todo significativo desde la perspectiva de cada cual, razón por la que una misma pintura puede suscitar reacciones diversas en cada mirada. Este desdoblamiento de la intencionalidad es de suma importancia no sólo porque así supera Husserl el representacionalismo moderno, a partir de la temporalidad de la conciencia y sin tener que aludir a presupuestos necesarios como hacían Kant y Brentano, sino, además, porque esta doble intencionalidad –la capacidad constitutiva de sentido y los

sentidos constituidos o “perspectivas” desde las cuales aparecen las cosas— está también presente en la conciencia de imagen de los esquizofrénicos; por eso pueden, por ejemplo, en un momento posterior, tachar los títulos de sus pinturas para cambiar parcial o totalmente el sentido original (*Ilustraciones 1 y 2*).

La imagen siempre se sostiene sobre una “realidad” de la que es imagen, interpretada según un sentido dado, independientemente de si esa “realidad” o sentido estén luego validados o no de modo “objetivo” con la corroboración sintética que realizan los sujetos constitutivos, unos con otros. La imaginación tiene así una primera certeza de sí que es un primer momento en la constitución de lo que se denomina “realidad objetiva” y que de ningún modo se da independientemente de esta última. El prejuicio de la irracionalidad de la locura (y también de la del entusiasmo artístico) se da precisamente por la creencia de que ésta lleva a un estado de total desconexión con la realidad, lo cual nunca es el caso. Incluso las alucinaciones, por ejemplo, de un paranoico que cree estar siendo perseguido, se basan en percepciones en buena medida reales, pero mentadas a su peculiar modo, con una dación de sentido peculiar a su *perspectiva*. Desde luego que para un paciente las mesas pueden tener cinco y no cuatro patas (*Ilustración 3*) y el sol ser siempre rojo (*Ilustración 4*), pero la falta de precisión, que puede deberse a funciones complejas de constitución de sentido y de validación que suelen perder, como el cálculo matemático, o a la simple arbitrariedad de su voluntad sobre la que pierden control, no invalida sin embargo ni a su percepción ni a su conciencia de imagen, que tienen la misma estructura noética (morfológica intencional e hilética) que un sujeto “normal”. Más aún por cuanto la imagen intuita puede prescindir de detalles o contenidos precisos y mantener toda su fuerza como tal, por decirlo así, en medio de sombras que buscan luego ser simbólicamente representadas y que por ello mueven

a la creación, estética primero, con una indeterminación similar (*Ilustraciones 5, 6, 7 y 8*), y luego conceptual o predicativamente, si lo otro es considerado insuficientemente preciso, lo que incluso se puede ver en los mismos títulos y descripciones que colocan a sus obras o en frases que incluyen en ellas (*Ilustraciones 9, 10 y 11*), dejando siempre cierta incompletud en el ánimo a la vez que cierta plenitud en la medida en que se realiza satisfactoriamente el trasvase. Así pues, las sensaciones o imágenes (elementos psíquicos o *noéticos hyléticos*) fluyen intencionalmente configuradas, tanto en el caso de sujetos sanos como en el de esquizofrénicos.

Hasta aquí queda claro que el esquizofrénico tiene conciencia de la irrealidad de los objetos artísticos que hace aparecer *como si* fuesen reales. Puede por ello dar cuenta de lo que ha querido representar en su pintura afirmando: “He querido hacer un arbusto de retama” (*Ilustración 12*). La expresión “he querido” muestra la doble intencionalidad a la que nos referíamos. Sabe, pues, que no es un arbusto real, sino *su* representación de uno, al que, sin embargo, puede considerar como verdadero incluso de un modo más pleno que si se tratase del arbusto natural precisamente por esa diferenciación; es decir, por el encantamiento o la personificación.¹⁷² Esto nos muestra que hay una clara constitución de sentido del tipo de la “conciencia de imagen”, que se basa en percepciones pero que se desliga de ellas mediante un cierto acto de “neutralización”.

Podemos deducir también, con relativa facilidad, un primer puente en que la ilusión se alimenta de la realidad. Se trata del mismo atributo de realidad que le daba Descartes a las creaciones fantasiosas de los sueños: son siempre nada más que distorsiones

¹⁷² Recuérdese que, para Platón, la *mímesis* tiene también el sentido de personificación. Cf. Grube, George Maximilian Anthony, *El pensamiento de Platón*, Madrid: Gredos, 1973, p. 282. Y en un sentido semejante, nuestro término ‘representación’.

y mezclas de objetos previamente percibidos (lo que supone su posición como reales). Aun cuando se tratase de una planta o un animal inexistentes, la planta y el animal como tales no dejan de ser tomados de la realidad percibida, lo mismo que con cualquier otro objeto poco familiar (*Ilustraciones 13, 14 y 15*), e incluso el paciente aprende a investigar en la realidad para encontrar nuevos elementos que nutran sus fantasías, nuevas o pasadas, así como también para encontrar temáticas para sus obras que en ocasiones asocian muy convenientemente con su propio contexto (*Ilustración 16*). Esto nos lleva a lo que aún no hemos aclarado, a saber: ¿por qué los esquizofrénicos no se pierden en una fantasía completamente irreal como, en nuestra actitud cotidiana hacia ellos, creemos que lo hacen? Las alucinaciones son el material para abordar esta pregunta.

La teoría del conocimiento de la fenomenología, que es en parte heredera del empirismo pero que se dirige también hacia la trascendentalidad racionalista, nos ha hecho partir de la percepción como intuición básica con la que comienza todo conocimiento (aunque no todo conocimiento dependa de ella). En consecuencia, no colocamos a la percepción como una versión correcta de la fantasía, como una imagen adecuada ya con la denominada "realidad objetiva", en cuyo caso se trataría de una intuición no originaria y no habría sino que apelar a la inspiración o a otras teorías oscuras como origen de la misma, con lo que volveríamos a los problemas que la tradición idealista tuvo sobre todo frente a la sensibilidad. Más bien, la fantasía deriva de la percepción de manera "inmediata". Entonces, si, como hemos visto, los esquizofrénicos sí son capaces de distinguir intuitivamente entre percepción e imagen, ¿qué sucede en el caso específico de las alucinaciones, en las que esa distinción parece inexistente? Evidentemente, no es necesaria una condición psicopatológica para tener una alucinación; en estados de cordura pero febriles, en ciertos estados del sueño o en contextos

de penumbra y falta de visibilidad, tenemos la misma condición. Podríamos decir quizá que la distinción persiste, solamente que por el grado de verosimilitud, es decir, porque no encontramos una razón para dudar de ella, creemos que una imagen es una percepción. Es también el caso de los espejismos en los desiertos o en las carreteras, que se disipan una vez alcanzado otro ángulo o la cercanía necesaria. Esa confusión es el gran temor de Platón, que atribuye esa condición a toda *mímesis* artística, e incluso de los estetas idealistas que la atribuyen sólo a ciertas concepciones “ingenuas” (aconceptuales) del arte. Los enfoques physicalistas, incluso algunos dentro de la llamada psicología fenomenológica, suelen apuntar en esa línea cuando sostienen que el sujeto inmerso en la alucinación *exterioriza* sus fantasías, proyecta su imagen hacia el ámbito de la percepción. Con ello dejan sin explicar cómo la conciencia se *transforma* en mundo físico, exterior; si acaso por transubstanciación o algún otro mecanismo misterioso, o si hay que apelar a una *Mens* divina que contiene tanto a nuestras conciencias como a las realidades objetivas, es decir, la tesis de Berkeley que es ciertamente el paroxismo del representacionalismo moderno. No podemos olvidar, pues, que toda imagen es un componente mental (noético), de carácter hilético o sensible (como lo es la sensación en el caso de la percepción), que viene acompañada de un componente mental e intencional morfológico, constitutivo de sentido; y que eso le otorga su carácter representativo en la conciencia, y que le corresponde por tanto su correlato, un *noema* o sentido constituido, que es el “modo de aparición” de la objetividad trascendente a dicha conciencia. En otras palabras, la conciencia no deja nunca de ser tal, ni siquiera en estados psicóticos, y la realidad exterior es un hecho, un *factum* de la conciencia del que es indesligable pero que no deja de ser tampoco mentado como algo ajeno a través de diversos sentidos o unidades noemáticas.

En la alucinación, el monstruo que sacude al mundo desde el subsuelo puede ser para el esquizofrénico algo muy real porque lo *interpreta* como real, y por ello mismo eso causa un efecto cómico en nosotros, pero la base perceptiva de dicha alucinación no deja de ser un objeto exterior a su conciencia; de ningún modo “se le da” como una imagen que él ha exteriorizado. Recién cuando la convierte en representación artística (*Ilustración 17*) dice: “este es un monstruo”, como quien ve un conocido cuadro de Magritte en el que se lee: “esta no es una pipa” y se pregunta qué es entonces. Del mismo modo, en los marcados rasgos del monstruo hay una expresión de lo que previamente su autor se ha representado como un objeto real, pero, recordémoslo, bajo una *perspectiva* que no necesariamente debe coincidir para él con esa “realidad”; la representación artística no deja para él de tener autonomía respecto de la realidad, esto es muy importante, al punto que el enfermo puede permitirse en la representación ironizar sobre la realidad, por ejemplo al caricaturizarla (*Ilustraciones 18 y 19*) o en el mismo título de la obra (*Ilustraciones 20 y 21*). En esa instancia previa que es la alucinación misma, la cuestión no es que el sujeto no pueda distinguir entre su imagen subjetiva y la realidad objetiva, pues de hecho esa posibilidad está prevista en el hecho mismo de que coloque al monstruo en el subsuelo, donde nadie puede verlo, así como Séraphine Louis creía en ángeles con los que sólo ella se comunicaba. El punto es más preciso: en la enfermedad se pierde claridad para distinguir entre el objeto de la imaginación y el objeto de la percepción. En la enfermedad se tiende a interpretar a la imagen fruto de la fantasía como si se tratara de un contenido hilético sensorial. Esto quiere decir que nuestra conciencia de una realidad objetiva (no la realidad misma) se constituye a partir de la discordancia entre ambos objetos y en una cierta distorsión en la interpretación o constitución de sentido del objeto-imagen. Los estados semiconscientes del sueño nos dan más claridad al respecto, pues en ellos pasamos de una plena credibilidad en el

objeto-imagen a una conciencia de que dicho objeto no es real – que estamos soñando– a partir de su discordancia con el objeto de una percepción que la memoria previamente ha fijado como real. Podemos ir más lejos inclusive y afirmar no sólo que el goce estético que es condición del arte, más allá de que éste sea bello o no, requiere de ese estado de “neutralización”, por lo menos de manera breve y por ende no alarmante, sino que todo conocimiento y toda objetivación de la realidad se basa necesariamente en tal estado y en esa contrastación.

El subsuelo del monstruo mencionado o los fondos marinos donde habitan (*Ilustración 22*) los confusos animales que imagina otro paciente con una esquizofrenia más severa, esto es, menos figurativa, nos indican que la intuición de una diferencia básica tiene que ver también con la espacialidad: la conciencia reviste a la fantasía a través de una constitución de sentido algo distorsionada de una espacialidad propia, autónoma, con sus propias reglas de monstruos o dioses; un ámbito sobrenatural, ultrahumano. Es un espacio común a varios objetos, lo que confirma que no es una espacialidad puntual como tampoco lo es el tiempo, pero que tampoco es la espacialidad unitaria y plenamente compartida –de modo intersubjetivo– de la percepción. Esta autonomía se da en tanto que la conciencia del tiempo no es objetiva –su objetivación es el resultado de una constitución intersubjetiva y de una medición posterior–, sino que es inmanente a la propia conciencia. Es este precisamente el sustrato en la conciencia de la autonomía que reclaman la *aisthesis* y el arte. Cuando la esquizofrenia es grave suele tratarse de un espacio confuso y claustrofóbico (*Ilustración 23*), de tendencia “solipsista”; en ocasiones es más bien libre e ilimitado, y con frecuencia es un espacio de congruencia donde se comparte la misma condición solipsista (*Ilustración 24*). Respecto del laberinto, su autor dice estar “perdido-como-muchos-lo-están”. No obstante, el espacio de la representación, aun cuando refleje

dolor o confusión, es siempre un lugar especial, correlativo a otro distinto, ordinario, que es –qué duda cabe– el de su propia realidad percibida. En ese sentido, no sorprende que algunas imágenes sean extáticas o que refieran a la humanidad entera, para lo cual es idónea la abstracción deliberada (*Ilustración 25*). Esa autonomía de la espacialidad de lo representado se observa también con claridad en las naturalezas muertas que, implicando ya una mirada distinta de objetos familiares, suelen dibujar además rompiendo la perspectiva para mostrar así a cada objeto plenamente (*Ilustración 26*), o en las ligeras distorsiones que no requieren realismo ni precisión “fotográfica” (*Ilustraciones 27 y 28*). Eso no significa en absoluto que pierdan el sentido de ubicación ni la perspectiva de la imagen (*Ilustración 29*). La irrealidad no implica irracionalidad ni arbitrariedad, sino, como se ha dicho, autonomía de la *aisthesis*. Sin embargo, es necesario remarcar que, en la unidad de la conciencia, incluso en los momentos alucinatorios, el objeto imaginado es puesto inmediatamente como irreal, así como el objeto de la percepción es puesto como un objeto real. Ambos posicionamientos están siempre presentes y no por contradictorios resultan incompatibles. En el arte, como se sabe, los principios lógicos no funcionan, o al menos no del todo.

Con el esquizofrénico, a pesar de la patología misma, sucede algo análogo a lo que en condiciones normales en las que predomina la conciencia estética: al mismo tiempo somos conscientes de la irrealidad de la imagen que vemos, como de la realidad que ella simula y de la que podemos estar sumamente persuadidos. La diferencia está fundamentalmente en que el esquizofrénico mantiene en menor medida la diferente posicionalidad de percepción e imagen, tiende a identificarlas y le cuesta contrastarlas; tiende a “fundir” elementos sensibles perceptivos y elementos sensibles imaginarios, interpretándolos sin diferenciarlos. Por eso al ámbito de la fantasía no se le pide la misma congruencia que al de

la percepción. Y de ahí también que, mientras que la percepción es con frecuencia decepcionante y dolorosa, el arte le resulte en cambio generalmente placentero, aun cuando sólo pueda crear representaciones muy confusas o de realidades desagradables. Esto último debe conducir a la pregunta por si debe dejársele al esquizofrénico hacer arte sin más o si debe orientársele para que no sea éste un mecanismo que aliente y agrave sus fantasías, que sería lo más probable, sino que le permita reconocer la autonomía estética, las distintas regiones y limitaciones de la conciencia, y sepa moverse según sus necesidades a la realidad por medio de la percepción.¹⁷³

El paciente que refuerza su propia percepción como asidero seguro, le pone una cierta barrera a las alucinaciones que lo invaden y lo colocan en una situación pasiva. No deja de ser curioso, en ese sentido, el modo como los enfermos se controlan y se apegan a la realidad percibida cuando están ante presencias dominantes como la de sus médicos o familiares cercanos, y de pronto cuando estos no están comienzan a tener alucinaciones, en ocasiones sobre ellos. Ese es el caso del paciente que siente una auténtica empatía con su médico cuando éste lo guía en el taller de arte, por lo cual le dedica su obra: “con cariño al venerable doctor” (*Ilustración 30*), para más tarde tachar la dedicatoria que antes le hiciera. Desde luego que el límite entre fantasía y percepción es difuso. Eso permite que, cuando el enfermo pasa al estado donde predomina la percepción y recupera el sentido de sí mismo en tanto existente que había sido provisionalmente neutralizado, unifique la percepción presente de sí mismo con la imagen pasada bajo la misma conciencia de sí. Podríamos aventurar que, en lugar de agravar su estado, el

¹⁷³ No es casual, en la misma línea, que los fanáticos sean integristas y no acepten discriminar regiones, y, por lo tanto, no acepten la autonomía del arte, de la comedia, etc.

ejercicio artístico quizás incluso ayude al paciente esquizofrénico a ejercitarse, por decirlo así, en la “correcta” interpretación de sus contenidos hiléticos, y a ejercitarse en la distinción y contraste entre la simple percepción y la “conciencia de imagen”.

La pregunta que hemos planteado en el caso de los esquizofrénicos no es otra que la que Platón se hacía por el *entusiasmo* artístico: ¿cómo podemos creer en la realidad de una representación que sabemos irreal? No nos referimos a una mera irrealidad por falta de constatación física, como se asume en la actitud natural, ni apelamos a una realidad ideal como en el caso de Platón. Sabemos ahora que el objeto de la imagen es constituido por esencia como irreal en contraste con el de la percepción; pero eso, en realidad, no simplifica mucho el panorama. Parece que la creencia no permanece la misma por una variación tética, eso es razonable, y sin embargo la tesis originaria de irrealidad no es accidental sino constitutiva de la imagen. La variación, por lo tanto, no puede alcanzar al flujo absoluto último (en sentido husserliano, porque no se puede ir más allá) en que el carácter intuitivo de la conciencia es indesligable de la conciencia de esa misma intuitividad. Dicho en términos de la inmediatez del *cogito* cartesiano: puedo hablar sin ser consciente de haber hablado (lo que no significa empero que haya sido absolutamente inconsciente, como sugería Leibniz), pero no puedo pensar en algo sin saber al menos que estoy pensando en ello. Es algo semejante a la imposibilidad de sentir un dolor y no saber que se le tiene.

El esquizofrénico, por lo tanto, no pierde la espontaneidad de su propia conciencia. Su conciencia también tiene la estructura del *a priori* universal de la correlación y sobre esa base se da no sólo la unidad de su conciencia particular, sino, además, la continuidad de la conciencia en general; es decir entre el estado de locura y el de cordura. Mientras que en la psicología y la psiquiatría se parte

de la escisión drástica entre normalidad y anormalidad, presu-poniéndose un hiato infranqueable entre ambas, y por ende se toma a las creaciones artísticas de los esquizofrénicos como obras indigentes de su condición, la consideración fenomenológica de la locura nos lleva más allá de las patologías, hasta observar que en el fondo se trata de las mismas estructuras psíquicas (cognitiva, volitiva y axiológica). En ese sentido, tampoco resultará extraño que el esquizofrénico sea capaz de una creatividad semejante a la del artista cuerdo, con la sola diferencia importante de su afección en la posicionalidad perceptiva, esto es, en el tránsito de dicha posicionalidad que ya hemos descrito.

En suma, la diferencia entre los estados de cordura y de locura, por lo tanto, no es fundamentalmente la que se da en el plano propiamente sensible (*hylético*), el de la imagen, sino en el *noético sensu stricto*, es decir, en el elemento *morfológico intencional*; esto es, en el acto dador de sentido, el acto interpretante que amplía y complejiza más aún la experiencia sensible por medio de la significación conceptual. El problema con el artista esquizofrénico es que la producción de sentidos que da a sus obras (y a su mismo entorno) no obtiene esa riqueza porque no llega a ser compatible, “com-posible”, de un modo satisfactorio con la de quienes están dentro de los parámetros de “normalidad” de la convivencia social. El enfermo no entra, pues, en síntesis de coincidencia intersubjetiva, por lo cual los sentidos (*nóemas*) producidos, el *en tanto qué* de lo que plasman en sus obras de arte, al no tener dicha síntesis de identificación con los *nóemas* de otros sujetos sobre el mismo objeto, pierden la reacción de los otros, incluyendo la retroalimentación que podrían obtener de un público en condiciones normales. Por lo mismo, este artista no concuerda con la constitución normal de lo que finalmente llamamos “realidad objetiva”, que no es sino el fruto de la constitución intersubjetiva de *nóemas* que se van superponiendo de modo coincidente, como si fuesen idénticos

entre los distintos sujetos, y que nos permite entendernos como parte de un "mundo común". En ese sentido, el esquizofrénico está impedido de compartir el mundo y, a pesar de que perciba y responda a la presencia de otros a los que considera sus iguales, se encierra en una constitución de sentido que en cierto modo es solipsista.

Así, se puede entender no sólo que su estado se considere patológico, distinto al normal, sino, además, que la valoración de sus obras como *art brut* haya estado enfocada a la expresión de su "mundo interior" y que no puedan insertarse por sí solos en el mundo del arte porque, a diferencia de los artistas sanos, ellos no están dispuestos a que su creación responda a una determinada situación o a una historia del arte, a las críticas, a los intereses de las galerías o de los consumidores, etc. Si bien por su misma condición de vida en el hospital y por el reconocimiento afectivo inmediato que reciben, aceptan de buen grado vender sus cuadros (por supuesto sin que tengan idea alguna de su valor monetario, al que pueden elevar a mil millones tanto como bajarlo al costo de un refrigerio que allí ellos compran), no piensan en ser reconocidos dentro de un circuito artístico. Su imaginación, por decir, se concentra en lo más inmediato. Hemos visto, pues, que el tema del tiempo es fundamental pero también, y en concordancia con él, como vemos ahora, el de la intersubjetividad. En las condiciones de creación normales, todo lo anterior está presente porque el artista no deja de actuar en concordancia (del lado de las *noesis*) y en coincidencia e identificación (del lado de los *noemas*) con otros sujetos, y esto cruza todos los procesos protoconscientes, desde la percepción, la memoria, la conciencia de imagen, la imaginación, hasta los procesos propiamente conscientes como la misma significación conceptual y la predicación.

Desde luego que la apercepción filosófica sobre los procesos constitutivos de la conciencia, que aquí hemos desarrollado en relación con la creatividad artística, tiene también, por fuerza, que serle ajena al artista esquizofrénico, e incluso al artista y al espectador normales que, en tanto ello es condición del arte, deben, como decía Goethe, retornar al estado inconsciente; es decir, a un estado protoconsciente. Ese es un requisito para la creatividad y es la base de toda nuestra vida consciente, incluyendo desde luego a la filosofía misma que, como es el caso de la fenomenología, no quiere olvidar su enraizamiento en la vida, sobre todo porque ello implica una especial atención a la persona, des-objetivándola, respetando su diferencia y apostando así por vínculos más sólidos de integración y diálogo. Al inicio mismo de la investigación, colocamos como portada una imagen de A. R. C., cuyo extenso título, compuesto ingeniosamente a partir de frases hechas, se constituye en una suerte de manifiesto por la autonomía de las sombras: “Cada loco con su tema, toda repetición es una ofensa, todas las comparaciones son odiosas, *las copias pueden ser más perfectas que los originales, las caracterizaciones mejores que los personajes de la realidad*. Así no hay dos soles iguales, sólo uno más nuevo que otro. No hay nada bajo el sol. Calcos o (pasados), como las paralelas tienden al mismo final”. En efecto, el análisis trascendental que hemos desarrollado implica salir de la actitud estética, pero ello no significa que no tenga su antecedente en ella y que, por lo mismo, pueda ser presentida y expresada de un modo más simbólico que conceptual. Quisiéramos por eso concluir citando en extenso un manuscrito del mismo autor, pues en sus palabras hallamos intuitivamente la intención última que ha dado aliento a nuestro trabajo crítico y trascendental, así como al enriquecedor trabajo de campo que éste requería:

PAZ – AMOR – BIENESTAR

Una aproximación hacia el ¡hombre! Hombre! ¡HOMBRE! con mayúsculas. Seres simples en estados de paz, amor y bienestar. ¿Paz o yugo? ¿Amor o sexo, bienestar o abandono moral? Desgraciadamente como hombre de estos tiempos estoy muy inclinado hacia el método científico, lo que me complica las ideas, pero ante todo debemos relativizarnos, segmentar, circunscribir, no mezclar porque de otra manera nos equivocamos de medio a medio, pero ante todo y en todas las latitudes necesitamos PAZ – AMOR y BIENESTAR. ¿Es esto posible o solamente un ideal?

Esto no es un perfil Psicológico, es un manotazo de ahogado en un mar tormentoso. Lo Psicológico viene después, y se circunscribe a determinadas latitudes. Por supuesto que muchas veces se tiene éxito pero, si tomamos en cuenta que ante todo debemos salir victoriosos, lo anterior siempre complica algo las cosas en la medida que no tengamos una adecuada recepción a nuestro modo de ser. Realmente eso es lo difícil, el hombre debe comunicarse o tener cierto nivel de comunicación, de lo contrario realmente estará complicándose siempre. (A. R. C., diciembre 05 de 1992)

OBRAS DE ARTE SELECCIONADAS



Ilustración 1

H. M. y G., *Navidad* (tachado: "larco herreriana"), 1975.7.16



Ilustración 2

H. M. y G., *Mi pasado* (título original tachado e ilegible), 1975.7.16



Ilustración 3

J. O. S., *Sin título*, 2008.11.9



Ilustración 4
J. O. S., *Sin título*, Sin fecha



Ilustración 5
M. F., *Un elefante*, 1967



Ilustración 6
M. F., *Sin título*, 1967



Ilustración 7
M. F., *Un gato*, 1967



Ilustración 8

A. R. C., *Atmósferas inciertas*, 1991.9.14



Ilustración 9

A. R. C., *La rueda del destino*, 1982



Ilustración 10

A. R. C., *El Kaleidoscopio electrónico*, 1982



Ilustración 11

H. M. y G., *Sin título*, 1979.8.8 (En las distintas frases se lee, de izq. a der.: Lenin; Debo luego puedo –axioma–; Marx est Deus; Non m’hai tradito Signore / d’ogni dolore / son fatto primo nato. Salvatore Quasimodo; Marx = ¡Fiat lux!; La actividad es el camino que lleva al conocimiento. Bernard Shaw; Il Paradiso)



Ilustración 12

M. F., *He querido hacer un arbusto de retama*, 1965



Ilustración 13

H. M. y G., *Flor de todo mi cielo estelar. Muga Drácula*, 1972.7.14



Ilustración 14
J. O. S., *Sin título*, Sin fecha

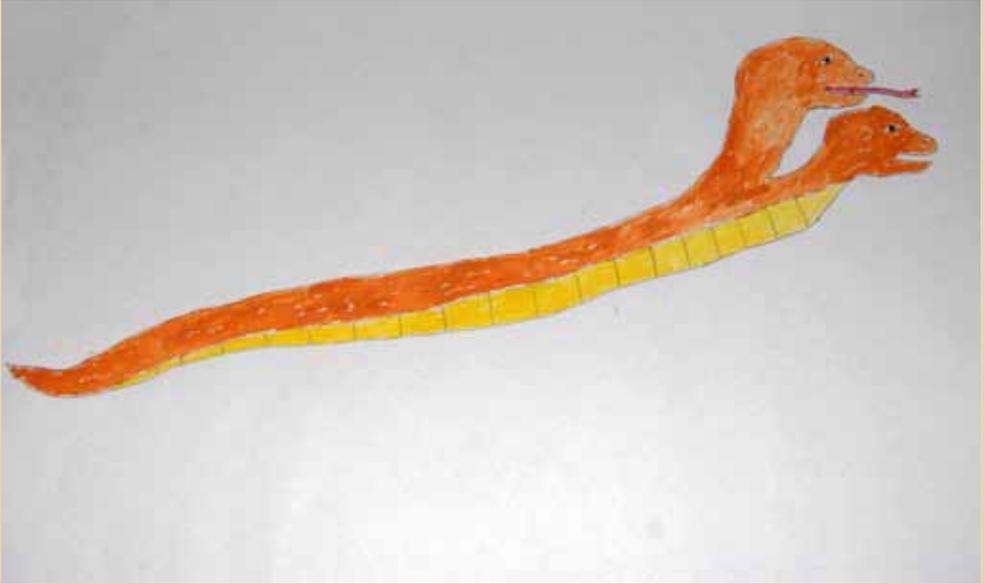


Ilustración 15
L. J. C. C., *Sin título*, 2008.1.30



Ilustración 16

A. R. C., *Fahrenheit 451*. *Asesores de la Alta Dirección*, enero de 1991 (El Hospital cuenta, en efecto, con una Alta Dirección que el autor relaciona con la conocida obra de Bradbury)

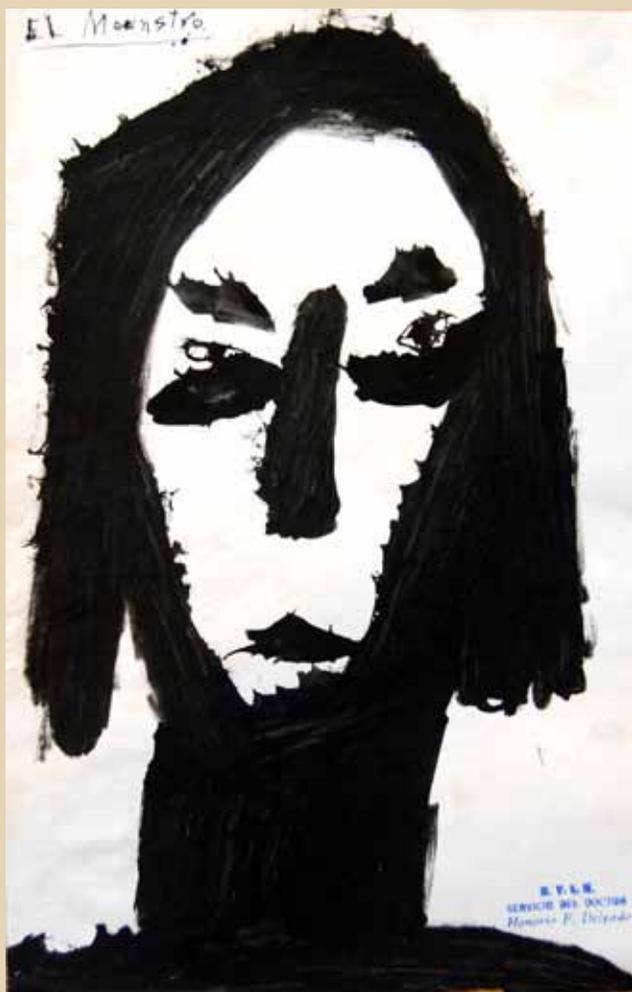


Ilustración 17

G., *El mounstro* (sic), 1967.5.22 (En el reverso se lee: "Este es un mounstruo (sic) de este sitio; vive debajo de la Tierra. Yo converso con el mounstro y me habla un discurso y es muy malo; él ha hecho desaparecer el agua, mantiene barbón a todos. Es muy malo. Él a veces hace temblar la tierra, sacude")

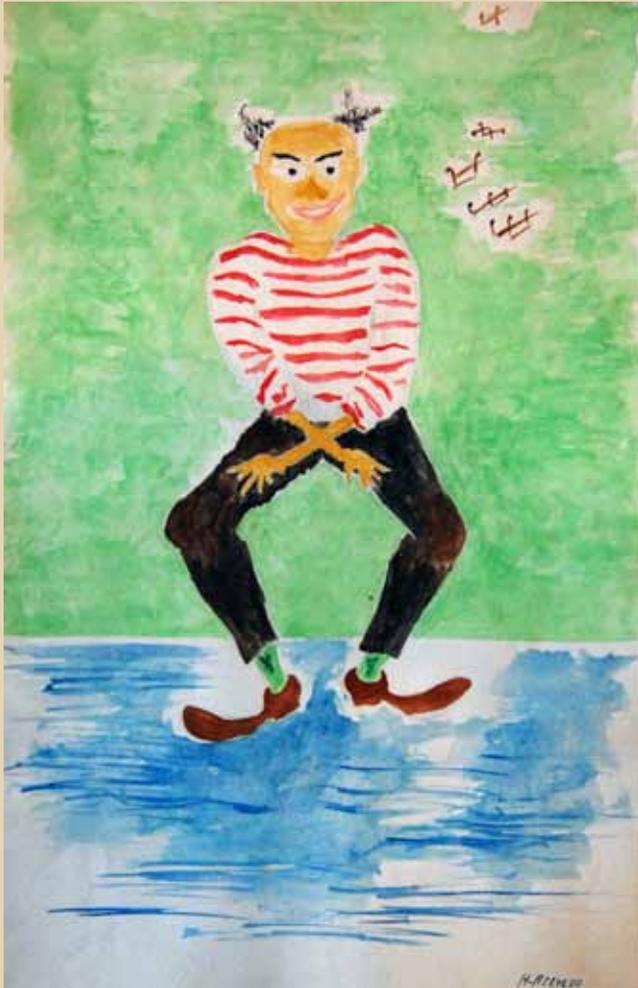


Ilustración 18

H. A., *Caricatura. Un tipo en un paso de baile*, 1966



Ilustración 19

H. A., *Un invitado en un baile embriagado*, 1966



Ilustración 20

A. R. C., *Hagamos como que no vemos a la tía*, agosto de 1991



Ilustración 21

H. M. y G., *Auxilio! mi Sr. Dr.*, 1972.1.3



Ilustración 22

G. P., *Fondo-marino veo todo muy oscuro*, 1992



Ilustración 23

G. P., *Laberinto perdido-como-muchos-lo-están*, 1992



Ilustración 24

G. P., *Algo. Confusión-de-seres compenetrándose en sí mismos*, 1991



Ilustración 25

A. R. C., *Subversión y derechos humanos, problema de la humanidad*, 1991



Ilustración 26

Anónimo, *Las frutas*, Sin fecha (c. 2011)



Ilustración 27
M. F., Plaza [San Martín], 1967



Ilustración 28
M. F., *Sin título*, 1966



Ilustración 29
M. F., *Molino de trigo*, 1965



Ilustración 30

H. M. y G., Título tachado: *Con todo cariño al Venerable Dr. M.*, 1975.8.19 Lima

CONCLUSIONES

El presupuesto de la crítica platónica a la “irracionalidad” del arte era, como hemos visto, la incapacidad para distinguir entre la imagen que únicamente se asemeja a la realidad y la realidad misma. Desde los conceptos operatorios de la fenomenología husserliana y su método trascendental, aplicados al contexto de las obras de los pacientes con esquizofrenia del Hospital Víctor Larco Herrera y centrados en describir el rol la imaginación, hemos establecido las razones por las cuales, atendiendo al orden constitutivo de la conciencia, dicho presupuesto es errado. La fenomenología permite aunar de modo congruente los sentidos diversos de la vida subjetiva; hiato que imperaba en la historia de la filosofía hasta la filosofía de Kant inclusive. De este modo, hemos rescatado la importancia de la imaginación que, enraizándose en el ámbito protoconsciente, se despliega posibilitando la creación y la contemplación artísticas no sólo en los casos normales de la percepción y la conciencia de imagen, sino también en condiciones psicopatológicas, concretamente en la esquizofrenia, observando a su vez las limitaciones que estos últimos tienen de un modo muy preciso.

Racionalidad e imaginación no son, en consecuencia, vistos como polos opuestos; antes bien, como rasgos esenciales y complementarios de la conciencia en general. Los desarrollos husserlianos nos

parecen, en ese sentido, de especial valor para una mirada de la creación artística que sea desprejuiciada y renovadora de sentidos. De acuerdo al momento histórico en el que se encontraba, Husserl supo abandonar los desarrollos kantianos que enclaustraban a la percepción dentro de la mera pasividad, así como responder críticamente a los peligros del paradigma fisicalista dominante en las ciencias hasta nuestros días y frente a los cuales los sentidos de la experiencia estética corren el riesgo de no ser considerados en toda su magnitud.

Por otro lado, si nos es lícito tomar a la totalidad de nuestra nación como una personalidad colectiva, en la cual cada uno de los individuos que la integran son miembros “funcionalmente entretreídos por ‘actos sociales’ de múltiples formas que unen espiritualmente a las personas entre sí”¹⁷⁴, entonces nos es legítimamente posible sostener que los pacientes recluidos permanentemente en hospitales de salud mental deben ser integrados a esta personalidad colectiva. De igual modo, es necesario reconocer el principio teleológico de racionalidad que guía a nuestra cultura y el ideal de auténtica humanidad que reconoce a la renovación constante como principio de autorregulación. Es así que una labor reflexiva que ilumine todos los estratos de la vida social es de carácter indispensable.

Más aún, la emergencia de una labor de desvelamiento de la producción artística excluida de los circuitos artísticos, adquiere un carácter fundamental si reconocemos que ciertos estratos de la sociedad sufren una estructura excluyente de tal raigambre que no sólo imposibilita el desarrollo de una vida plena por parte de sus miembros, sino que encuentra mecanismos de perpetuación en el desconocimiento, la no-escucha y la carencia de mecanismos

¹⁷⁴ Husserl, Edmund, *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Barcelona: Ánthropos, 2002, p. 23.

de aparición pública. Paul Ricœur, quien propone una fenomenología de corte hermenéutico, ha señalado la importancia de estas retóricas de los estratos excluidos para lo que reconoce como “intencionalidad ética”.¹⁷⁵

Creemos, pues, que el tipo de análisis al que apuntamos en esta investigación, puede ser reconocido como una primera apertura de horizontes hacia la escucha de lo que se ha excluido en esta particular colectividad, posibilitando así la mirada reflexiva a una sociedad que se construye hacia un horizonte de pluralidad comprensiva. Finalmente, en momentos en que tales preocupaciones de corte ético y social recién van alcanzando el ir más allá de lo meramente teórico y acceder a planos prácticos, podemos afirmar, con justa razón, que hemos intentado cumplir con la directriz husserliana de perfección racional en el “hacer en cada momento del tiempo lo que en él sea lo mejor posible y, así, hacerse siempre mejor según las posibilidades que el tiempo ofrece”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, México: Siglo XXI, 1996, p. 173.

¹⁷⁶ Husserl, Edmund, *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, op. cit., p. 38.

BIBLIOGRAFÍA

- Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Visor, 1991.
- Allison, Henry E., *Kant's Theory of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Bäumler, Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Baumgarten, A., G. Hamann, M. Mendelssohn y J. J. Winckelmann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- Cassirer, Ernst, *Kant, vida y obra*, trad. de W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Del Valle, Julio, "El principio de la estética y su relación con el ser humano: Acerca de la dimensión antropológica de la *Estética* de Alexander Baumgarten", en: *Estudios de filosofía* (Universidad de Antioquia), Nº 38, 2008, pp. 47-68.
- "La autonomía de las sombras: Platón, los poetas y el arte", en: Giusti, Miguel (ed.), *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 751-762.

- “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la *Estética*”, en: *Areté. Revista de filosofía*, Vol. XXIII, Nº 2, 2011, pp. 303-328.
- “La inspiración del poeta y la ficción platónica”, en: *Areté. Revista de Filosofía*, Vol. XV, Nº 1, 2003, pp. 83-115.
- Derrida, Jacques, “Cogito e Historia de la locura”, en: *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona: Ánthropos, 1989, pp. 47-89.
- Descartes, René, *Las pasiones del alma*, trad. de José Antonio Martínez y Pilar Andrade, Madrid: Tecnos, 1997.
- *Meditaciones acerca de la Filosofía Primera. Seguidas de las objeciones y respuestas*, trad. de Jorge Aurelio Díaz, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- *Obras escogidas*, Buenos Aires: Charcas, 1980.
- *Reglas para la dirección del espíritu*, trad. de Juan Manuel Navarro, Madrid: Alianza, 1984.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México: Sexto Piso, 2004.
- Dorter, Kenneth, *The Transformation of Plato’s Republic*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.
- Dufourcq, Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, New York: Springer, 2011.
- Ferrer Ortega, Jesús Guillermo, “Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología husserliana”, en: *Eidos*, Vol. 10, 2009, pp. 52-91.
- Figueroa, Gustavo, “La psicología fenomenológica de Husserl y la psicopatología”, en: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, Vol. 46, Nº 3, 2008, pp. 224-237.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Frankfurt, Harry G., *Demons, Dreamers, and Madmen: The Defense of Reason in Descartes's Meditations*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
- Grube, George Maximilian Anthony, *El pensamiento de Platón*, Madrid: Gredos, 1973.
- Gutiérrez, Raúl, "Algunas consideraciones sobre el símil de la línea", en: *Areté. Revista de filosofía*, Vol. XXI, Nº 1, 2009, pp. 123-142.
- Hanza, Kathia, "La estética de Kant: el arte en el ámbito público", en: *Revista de Filosofía*, Vol. 64, 2008, pp. 49-63.
- Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Madrid: Trotta, 2009.
- Hume, David, "Of the Standard of Taste", en: *Essays: Moral, Political and Literary*, Indianapolis: Liberty Fund, 1987.
- *Tratado de la naturaleza humana*, trad. de Félix Duque, Madrid: Tecnos, 2005.
- Husserl, Edmund, *Analyses concerning Passive and Active Synthesis. Lectures on Transcendental Logic*, trad. de Anthony J. Steinbock, Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 2001.
- *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro I*, trad. de Antonio Zirión, en prensa.
- *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro II: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. de Antonio Zirión, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- *Investigaciones lógicas*, trad. de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1929.
- *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. de Julia V. Iribarne, Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- *La filosofía como ciencia estricta*, Buenos Aires: Nova, 1962.
- *La tierra no se mueve*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Madrid: Editorial Complutense, 2006.

- *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Madrid: Trotta, 2002.
- *Meditaciones cartesianas*, trad. de José Gaos y Miguel García-Baró, México; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, trad. de Agustín Serrano de Haro, Barcelona: Ánthropos, 2002.
- Kant, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, trad. de José Gaos, Madrid: Alianza, 1991.
- *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, México: Taurus, 2006.
- *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Dulce María Granja, México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, ed. de C. I. Gerhardt, Vol. VI, Hildesheim: Georg Olms, 1966.
- *Tres textos metafísicos*, ed. y trad. de Rubén Sierra Mejía, Bogotá: Norma, 1992.
- Murdoch, Iris, *El fuego y el sol: por qué Platón desterró a los artistas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Oyarzún, Pablo, "La condena del arte. El pequeño combate de República X", en: *Anuario de filosofía jurídica y social*, N° 3, 1985, pp. 141-162.
- Pico della Mirandola, Gianfrancesco, *On the Imagination*, ed. bilingüe de Harry Caplan, New Haven: Cornell, 1930.
- Plaisted, Dennis, "Leibniz's Argument for Primitive Concepts", en: *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 41, N° 3, 2003, pp. 329-341.
- Quintana, Laura, "De la unanimidad sentimental a la interacción discursiva: Una interpretación de *Sobre la norma del gusto* de David Hume", en: *Ideas y valores*, Vol. 55, N° 130, 2006, pp. 53-75.

- Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, México: Siglo XXI, 1996.
- Rodis-Lewis, Geneviève, *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, París: PUF, 1950.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid: Tecnos, 1987.
- *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Madrid: Tecnos, 1986.
- *Escritos de combate*, Madrid: Alfaguara, 1979.
- Rovaletti, María Lucrecia, "Intencionalidad y psicopatología", en: *Acta fenomenológica latinoamericana*, Vol. II, Lima; Bogotá: Pontificia Universidad Católica del Perú; San Pablo, 2005, pp. 107-120.
- Saraiva, María Manuela, *L'imagination selon Husserl*, New York: Springer, 1970.
- Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Ánthropos, 1999.
- Suárez, Francisco, *Disputaciones metafísicas*,
- Walton, Roberto J., "Fenomenología y reflexión sobre el tiempo, la historia, la generatividad y la intersubjetividad", en: *Acta fenomenológica latinoamericana. Vol. IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp. 319-348.



J. G. A., *Pensador*, 1996.7.17



En *La locura de las Musas*, los autores cuestionan la ambivalente comprensión habitual de la creatividad artística que, aun en la tradición filosófica misma, le da un estatuto de irracionalidad subjetiva a la vez que le juzga desde los criterios objetivos de la razón. Es una crítica, por tanto, a la valoración de cierta “locura” en los artistas, incluso como requisito para la genialidad, que por otro lado excluye del arte institucionalizado a las obras de quienes están recluidos en instituciones de salud mental. En el marco de una descripción fenomenológica anti-naturalista, tal como la planteó el filósofo Edmund Husserl, aplicada aquí a las obras de los pacientes con esquizofrenia, se propone un análisis constitutivo de la conciencia humana que permite afirmar el suelo común entre locura y cordura en el ámbito de la imaginación, explicando el porqué de las limitaciones que el artista esquizofrénico tiene en la constitución de una “realidad objetiva”, postulando cómo puede entenderse el rol terapéutico del arte para estos pacientes y, finalmente, observando las prerrogativas de la conciencia estética en general, que no sigue tanto criterios estrictamente racionales, sino más bien intuitivos y “protoconscientes”.