

La ética y la imaginación*

IRIS MURDOCH

La palabra *imaginación* no puede designar una sola facultad. El análisis, incluso en su fase inicial, revela formas buenas y malas de imaginar, creativas y mecánicas, conscientes e inconscientes. Platón y Kant consideraron el área (cubierta por nuestro actual concepto de lenguaje cotidiano no clarificado) con cautela. Kant (en la *Crítica de la razón pura*) establece la imaginación como mediadora entre la percepción sensorial y los conceptos, algo entre sensación y pensamiento. El conocimiento del mundo fenomenológico se hace posible gracias a la imaginación que actúa como una fuerza de síntesis espontánea al operar en la barrera trascendental de la conciencia. Ésta ayuda al entendimiento conceptual aportando «esquemas» que permiten a la mente asir, o «representar» los objetos empíricos.

Se dice de la imaginación que es «espontánea» para así distinguirla de otras funciones mentales más «automáticas». (La imaginación es «vivaz»). Quizá podamos concebir figuradamente su espontaneidad trascendental o inconsciente mediante una analogía. A un nivel consciente podemos tratar de dar sentido a la idea, extendiendo y modificando la concepción de una barrera o red (o conjunto de «esquemas») en términos de familiar o ajeno, de conceptos empíricos y (ahora) de lenguaje como umbral experiencial hasta cierto punto manipulable de forma consciente. La imaginación provee fusión esencial, también creación gratuita. En un extremo de la escala está la actividad inconsciente necesaria para experimentar un mundo, en el otro la capacidad de invención libre de las mentes excepcionales. Podemos concebirlo como una escala de grados de libertad, donde, por supuesto, no todo lo que es espontáneo es libre (la digestión es espontánea). La ley moral también se describe como espontánea y libre. El ejercicio de la razón, idealmente automático, es experimentado por nosotros como una fuerza creativa de libertad que actúa contra las barreras irracionales. Idealmente nuestra habilidad para conformarnos a leyes racionales no conoce límites. Pero para Kant la moral se basa fundamentalmente en la razón, no en la imaginación. Generalmente diríamos que el juicio racional ha de implicar, por ejemplo, la habilidad de imaginar varias situaciones. Desde un punto de vista estrictamente kantiano del concepto esto sería una *façon de parler*, tendente a contaminar la pureza de la idea de razón. La imaginación es una cuestión mixta, en su uso básico trascendental «sabe» tanto de la mente como de los sentidos. Es una sensibilidad inteligente que puede tantear en la oscuridad y trabajar a ambos lados de la barrera. Casi se podría decir que «imaginación» es el nombre del problema trascendental; o que está

* Ensayo publicado bajo el título «Ethics and Imagination» en *The Irish Theological Quarterly*, nº 52, marzo 1986, pp. 81-95. Una versión un poco diversa y titulada «Imagination» se encuentra en *Metaphysics as a Guide to Morals*, Londres, Chatto and Windus, 1992, pp. 308-348.

usada como una manta oportuna con la que cubrirlo. Kant *tuvo que* inventar la idea. Por lo menos se puede decir que agita conciencias para avanzar hacia la dirección correcta. En cualquier caso, es un concepto demasiado ambiguo, demasiado parecido a una especie de sentimiento, incluso a una emoción, para que Kant permita que esté cerca de la esencia de la moral. De igual manera, la emoción mixta del respeto por la ley moral, el gozo de ser libre para ser justo mezclado con el dolor del deseo frustrado, no es la base sino un síntoma del juicio moral, un resultado o acompañamiento del mismo. El sentimiento similar de «lo sublime», el miedo al poder, la violencia y la multiplicidad de la naturaleza, combinado con un retorno a la fuerza independiente del yo racional y libre, no es estrictamente estético ni moral sino, de nuevo, un síntoma alentador de nuestra naturaleza mixta. Podemos conectar la imaginación con esos sentimientos fronterizos que pueden ser reconocidos como presentes en nuestro disfrute del arte. La belleza es símbolo de la moralidad, como dice Kant, porque la imaginación libre en cooperación con el ordenado entendimiento regulador, cuando al contemplar crea y sostiene los objetos bellos, es *como* la actividad libre de la voluntad moral en obediencia a las leyes de la razón cuando «construimos» una situación moral y su solución. La imaginación así pues está separada de la moral, pero tiene una elevada función en el arte, especialmente allá donde el arte alcanza el nivel del genio; donde la mente humana se aventura a ampliar los límites del pensamiento pensando a ambos lados del límite. La idea de semejante capacidad excepcional y casi divina puede parecer inapropiada desde una consideración estrictamente moral. Como agentes morales no estamos llamados a ser genios originales sino hombres buenos.

En la *Crítica del juicio*, Kant, con cautela al principio, exhibe los poderes casi divinos de la imaginación estética, de la cual se puede decir como mucho que ejerce una especie de rol espiritual; y aquí uno está ciertamente en «peligro» de atribuir a la imaginación una función moral principal. La imaginación es un ejercicio de la libertad. Si *vemos* piedras y hojarasca *construimos* cuadros en nuestras mentes. En nuestra experiencia de la belleza en el arte o en la naturaleza, la imaginación es libre de discernir formas sin concepto, juega y juguetea con el entendimiento sin estar gobernada por los conceptos empíricos. Está afuera en el límite de las cosas. La experiencia de la belleza es a menudo inefable, la creación artística inexplicable; Kant mostraría poca paciencia con un agente moral que no pudiera decir nada para justificar su elección, que meramente hiciera referencia a un sentimiento. Más le vale a la moral no creerse más allá del límite de las cosas, pues puede verse contaminada por la religiosidad estética. La religión no trata de un pintoresco «más allá» imaginado. Kant busca separar la moral no sólo del arte, sino también de la religión (tradicional y sobrenatural), y reconstruir la religión desde el punto de vista moral (muchos pensadores ahora quieren hacer lo mismo). La moral se ocupa de lo que se espera que un hombre normal pueda hacer y de lo que *puede* hacer en el cuadro metafísico ampliado de Kant. La imaginación, en su juego libre, es una facultad especulativa más independiente y puede que sea así porque lo que hace, en su discernimiento de lo bello, no importa en un cierto sentido. Lo bueno obliga, lo bello no. Lo bello se tiene que entender parcialmente por contraste con lo sublime, que no es una experiencia estética sino una experiencia quasi-moral. La belleza requiere una forma limitada, hablamos de las obras individuales de arte y de la naturaleza (árboles, pinturas) como bellas. Lo sublime es una experiencia de la ausencia de forma y límite, combinada con un pensamiento de, o deseo de, límite. Kant expresa esta distinción diciendo que «la belleza pre-

senta un concepto indeterminado del entendimiento, lo sublima un concepto indeterminado de la razón» (*Crítica del juicio*, libro II, parte I). Tenemos una experiencia intelectual de lo sublime (lo sublime matemático) cuando consideramos conceptos científicos o matemáticos de tal magnitud que exceden el alcance de los sentidos (la emoción inspirada por la física moderna). Tenemos una experiencia más sensual (lo sublime dinámico) cuando contemplamos maravillas de la naturaleza sin forma y sin fin, cataratas, montañas, cielos estrellados. En la naturaleza encontramos ambas, tanto sublimidad como belleza. Su inmensidad y su confusión pura nos acongojan (lo sublime es un temor a la contingencia), pero también gustamos de las hojas y las flores (Kant evidentemente amaba las flores, especialmente los tulipanes). Este placer se parece al que sentimos frente a una obra de arte. Lo sublime es una experiencia, no un acto virtuoso, es un signo alentador que apunta al poder de la razón. Es una experiencia espiritual (elevada), no una experiencia estética (inferior), es una aprensión (acongojante, terrorífica) de la razón enfrentada a la contingencia, despojada del poder mediador, formador y tranquilizante de la imaginación capaz de crear objetos. Es una experiencia más pura (comparemos en Platón con el efecto edificante del estudio matemático y el efecto desmoralizante del arte). Lo «sublime» nos muestra el destino humano como una tarea solitaria y peligrosa, la prueba que cada hombre se pone mientras conjura la fuerza racional en su propio seno. No hay nada en común excepto la idea vacía de conformidad a la ley universal. Nada está hecho. La imaginación trabaja junto al entendimiento para encontrar o crear formas. Es un juego de la mente en el que placenteras formas no conceptualizadas son discernidas mediante una *sensus communis* intuitivo. Kant expresa la peculiaridad de la experiencia estética como un sentimiento de «finalidad sin fin»¹. Hay una forma definida, que sugiere una voluntad formadora, pero lo que aparece como bello carece de propósito y no es clasificable bajo conceptos empíricos. Es una entidad formal que es gratuita, «a cambio de nada», y nos deleitamos en ella como tal. Esta definición estricta e iluminadora no es necesariamente fácil de aplicar a la vasta área de nuestras experiencias de la belleza, donde toda clase de conocimiento «externo» parece jugar un papel insoluble.

Podemos reconocer la idea de «pasar» de una atención ordinaria a una contemplación estética. El poder de síntesis de la imaginación opera de una forma especial aquí para producir el objeto bello y único (sin propósito, inclasificable). Dios (la naturaleza) sin embargo crea árboles y flores y nosotros respondemos a ellos con actos de atención. Cuando los seres humanos producen obras de arte surgen cuestiones de mérito que emborronan el cuadro. Una imaginación «ordinaria» produce arte «ordinario», una imaginación «superior» produce arte «superior» o «arte bello». A este poder superior en su máxima expresión, Kant le da el nombre de genio (*Crítica del juicio*, «Analítica de lo sublime», § 46). El genio o la alta inspiración es un poder imaginativo espontáneo que permite al artista crear nuevas formas originales y únicas. «El arte bello es el arte del genio. El genio es el talento (dote nata) que da reglas al arte». Tanto el conocimiento empírico como el juicio moral dependen de reglas dadas por el entendimiento y la razón respectivamente. El objeto artístico también ha de concordar con unas reglas, es decir, tener forma, pero aquí, en la creación de buen arte, las reglas no son reglas generales sino reglas inventadas en y para la fabricación del

1 La autora refiere aquí dos expresiones para traducir «Zweckmässigkeit ohne zweck»: «purposeness without purpose» y «finality without end» [N. del T.].

objeto singular en sí. El objeto afirma y establece su propio método de verificación. Exigimos verdad del arte y las grandes obras de arte refinan y expanden nuestra concepción y entendimiento de la verdad. El genio inventa reglas y el buen arte conforme avanza hacia este nivel puede ser parcialmente juzgado en términos de dicha habilidad. El arte malo o mediocre se nota claramente que obedece a «reglas generales» o fórmulas familiares (cómo escribir un thriller de éxito, etc.). Todo arte responde a la tradición, la alta invención también puede hacer uso de reglas preformadas, el énfasis de Kant en la invención pura apunta hacia el movimiento romántico. Podemos comparar aquí el lugar concedido al genio en la teoría estructuralista, donde el artista original, filósofo, científico, como inventor de lenguaje y significados, está exento de las reglas lingüísticas generales y preformadas mediante las cuales «el lenguaje habla el hombre». El estructuralismo, presentado a veces como «científico», es en su tendencia general, un sistema de valoración estética. El genio de Kant es una facultad espontánea cuyo propietario no puede explicar y cuyos productos no ofrecen reglas generales para los imitadores. «La naturaleza en el individuo (y por virtud de la armonía de sus facultades) debe dar la regla al arte». Hay una «completa oposición entre el genio y el espíritu de la imitación». El producto resultante, la obra de arte, deleita mediante la sensación de obediencia a las reglas del entendimiento, pero sin la sujeción de los conceptos empíricos. La imaginación produce algo único que tiene la forma de «un objeto artístico en general», alguna clase de objeto. ¿Qué clase? Esta clase. Una obra de arte es esencial y definitivamente limitada (un punto de vista cuestionado de variadas maneras en el siglo xx). En el arte la imaginación opera libremente de acuerdo a sus propias leyes para producir belleza, y de esta forma la belleza simboliza la moral, que es la razón actuando libremente de acuerdo a una noción general de ley (armonía racional) para producir juicios prácticos en casos particulares. La habilidad de la imaginación para inventar, a partir del caos del mundo cotidiano, el orden único del objeto artístico, debe ser distinguida del discernimiento más alto y obligatorio de los principios universales racionales de acción entre la confusión contingente de la actividad práctica. Los genios no son necesariamente hombres buenos. Se nos *exige* ser hombres buenos, no genios. La belleza es sólo una imagen de la moral, no trata sobre la acción en el mundo, y la imaginación que no puede establecer sus leyes es una facultad inferior, la compañera del entendimiento, no la de la razón. La exaltación que hace Kant de la imaginación espontáneamente creativa como un arte bello, extiende felizmente o remeda su caracterización del arte, hecha con anterioridad en la *Critica del juicio*, generalmente en términos formalmente más estrechos como la producción de objetos sin concepto, y la experiencia de la belleza en el arte o en la naturaleza como la aprensión de formas puras, sin clasificar. Cualquier aprensión de la belleza implica una síntesis imaginativa individual, como cuando atendemos a la forma de una concha o de una hoja, o identificamos el patrón de un papel de pared. Pero la belleza más grandiosa del arte bello implica, tanto para el artista como para el cliente, una imaginación creativa de un orden mayor capaz de inventar o apreciar leyes, categorías y modos de visión mucho más complejas, más intelectuales, encarnadas y no separables de los objetos mismos (¿cómo se hace esto? así). Nuestro placer estético no botánico de una hoja o de una obra de arte modestamente simple es una ocasión única, nuestra «creación» de una entidad única. Pero los productos del genio están pensados con mayor intensidad, son más sustantivos, y sus reglas y formación son más profundas. La distinción que hace Kant como guía para la crítica

artística es, por descontado, difícilmente clarificable. Algunas obras de arte son extremadamente complicadas, y otras exhiben una simplicidad elocuente. El gran arte puede ser no sofisticado. También puede ser altamente tradicional. Las reflexiones que hace Kant sobre el genio responden a la necesidad de ver el arte como capaz de comprometerse con un entendimiento intelectual del mundo. El artista re-forma «lenguajes» pre-existentes, a menudo de gran complejidad, como cuando un pintor aprecia de forma profunda las tradiciones a las que pertenece y, sin embargo, las altera radicalmente. La teoría artística ha de tener en cuenta la tragedia, la poesía. «La poesía (que debe su origen casi totalmente al genio, es la menos dispuesta a ser conducida por preceptos o ejemplos) ostenta el mayor rango entre las artes. Expande la mente dando libertad a la imaginación» (*Análítica de lo sublime*, libro II, § 53). Esta visión romántica del poder creativo del poeta puramente inventivo y especialmente profético, predominante en el siglo XIX, es revivida y celebrada por Heidegger, y (como ya he dicho anteriormente) por los estructuralistas: la gente corriente son citas de «códigos», pero el *Dichter* crea códigos. La «imaginación» de Hume es una red de códigos y hábitos asociativos, tanto en el conocimiento empírico como en la moral. Como tal, es fundamental para la «naturaleza humana» que de otra forma perecería en el caos. Kant nos dice que «la imaginación (como una facultad productiva de la cognición) es un agente poderoso para crear, como si dijéramos, una segunda naturaleza a partir del material proporcionado por la naturaleza real... Con esto quiere decir que obtenemos un sentimiento de nuestra libertad a partir de la ley de asociación (que se asocia al empleo empírico de la imaginación)».

Kant habla de la imaginación como creadora de una «segunda naturaleza» (un ser nuevo). Esta idea puede llegar muy lejos, más lejos de lo que su autor quizá pretendía. Si dejamos al arte salir fuera del pequeño rincón denotado por el «arte bello» y el «genio», entonces puede que queramos mantener que el mundo a nuestro alrededor está siendo modificado constantemente o presentado (hecho o inventado) por una facultad espontánea creativa, *libre*, que no es la de la razón pensada como un «haz de luz» que ilumina situaciones puramente empíricas que no han sido evaluadas de otra manera. La imaginación, si es que cuestionamos el concepto, difícilmente puede ser tomada por moralmente neutral. Cuando nos concentramos y tratamos de ser «totalmente racionales» respecto a una situación, ya la hemos, reflexiva o irreflexivamente, imaginado de cierta forma. Nuestras imaginaciones más profundas que estructuran el mundo en el que los «juicios morales» tienen lugar son ya evaluaciones. La percepción misma es un modo de evaluación. Cualquier recuento moral debe al menos preparar un problema. Kant celebra la imaginación y también la teme. Teme que el juicio moral degenera en juicio estético, y si planteamos así la cuestión, no resulta difícil simpatizar con él. Hay «formas de imaginar» buenas y malas. En el juicio moral (de Kant) esta facultad no debe tener papel alguno. Una vez más podemos visualizar un verdadero intento de *examinar* un cuadro imaginario hasta el punto de que al menos la «imaginación» parezca quedar excluida. El concepto mismo está en juego. Podría decirse que la moral kantiana opera con un solo concepto: el de la obediencia armoniosa a la ley racional universal, un concepto que es no-empírico, trascendental, espiritual, perteneciente al «otro mundo» de la realidad y la libertad. Estrictamente hablando, *cómo* trabaja exactamente la observación racional sobre los datos fenoménicos problemáticos (las situaciones de los seres que son tanto fenoménicos como nouménicos) «no puede ser dicho», pues la razón debe ser supuesta como una facultad no explicable en otros términos. La razón puede ser supuestamente

«expresada» mediante un habla razonada o razonable que no es susceptible de ser analizada en los términos de cualquier otro concepto. Pero el ejercicio moral de la razón es práctico y el acto de la elección es, por así decirlo, silencioso, como la moral misma, y su «contenido» en razón (distinto del deseo egoísta) no puede ser valorado por nosotros. El trascendental que no puede «ser nombrado» en el *Tractatus* es de un estilo diferente. Wittgenstein parece considerar como sospechoso en sí mismo y muy probablemente distinto de lo que aparenta ser el «hablar de» decisiones morales, ya sean «racionales», «filosóficas» u «ordinarias». Más allá de la simplicidad tolerable del «¿Por qué lo hiciste?», «Porque lo prometí», acechan toda clase de prevaricaciones desastrosas y no clarificadas. La actividad moral «se muestra a sí misma» y es esencialmente solitaria y silenciosa. En ambos casos (el de Kant y el de Wittgenstein) el cuadro metafísico resulta esclarecedor, pero es probable que se sienta como intolerable. Tenemos que «hablar» y nuestra habla será principalmente «imaginativa» (todos somos artistas). *Cómo* vemos nuestra situación ya es en sí una actividad moral, y una que, para bien o para mal, está «hecha» por un proceso lingüístico. Aquí la negación del papel exclusivo de la «razón» no conduce necesariamente al relativismo moral. La cuestión es, por plantearla pintorescamente, que la «barrera trascendental» es una franja enorme, amplia y variada, (se parece a un transformador como los pulmones en el hecho de que es casi como una esponja) altamente penetrable por la actividad creativa de los individuos, (aunque, por supuesto, somos «hijos de nuestro tiempo» culturalmente marcados, etc.) y esta creatividad es el área en el que el concepto de imaginación debe situarse y definirse.

Los griegos clásicos no tenían una palabra para nuestro concepto moderno, porque no corresponde ni a *phantasia* ni a *doxa*. Platón hace referencia más de una vez a la creatividad inconsciente y no racional de los poetas que no saben cómo hacen ni pueden explicar qué han hecho. Que el gran artista creativo tiene sentimientos encontrados sobre tales dones peligrosos. Para él el progreso moral es un movimiento desde las sombras, las ilusiones, las meras imágenes, a las realidades, y está bien enterado, (aquí Freud está en deuda) de la tendencia a la fantasía mentirosa de la mente humana y de que sería difícil exagerar nuestra capacidad para la fabricación egoísta. Es cierto que la mente está asaltada y poblada por vida de sueño egoísta. Platón usa la palabra *eikasia*, mejor traducida aquí como «fantasía», para indicar el más bajo, corrupto e ignorante estado humano, la condición más baja en la Caverna. También usa la palabra *phantasia* en este sentido. La *doxa* u opinión infundada, es la siguiente forma más baja de aprehensión. Estos son los estados mentales de la gente que carece de sentido crítico, de sentido de la realidad, que creen en lo fácil e inmediato, que juzgan basándose en apariencias, que aceptan sin pensar convenciones y costumbres, que tienen cómodos valores prefabricados, que hacen lo que dice el sacerdote, etcétera. Platón conecta la estupidez bruta y la falta de sentido moral con la inhabilidad de reflexionar sobre lo que parece ser el caso. El arte meramente reproductivo y sin inspiración (uno podría decir, *mimesis* sin *anamnesis*) estaría pues en lo más bajo de la escala: el caso del pintor en el libro X de la *República* que es inferior al carpintero, quien al menos posee algunos rudimentos matemáticos. De acuerdo con el *Sofista* (§ 266c), un cuadro es un sueño artificial creado para la gente despierta. Platón puede que no estuviera interesado en el arte visual y sí mucho en la poesía y en la música. Uno puede quizá tomar ese pasaje de la *República* (§ 597) sobre un pintor como ejemplo del arte que es malo por irreflexivo. La hostilidad general de Platón hacia el arte también incluye su sospecha hacia la literatura sofisticada y

hacia la música que surge de o excita pasiones irracionales o indignas. El poeta visto como loco inspirado creador de fantasías es una figura peligrosa (considérese aquí la conjura de Heidegger del poeta «profético»).

El *Sofista* se ocupa fundamentalmente de cómo es posible la existencia de la falsedad, cómo pueden las proposiciones falsas tener sentido. Platón resuelve este problema explicando cómo el ser y el no-ser no son mutuamente excluyentes, sino que se unen mediante el lenguaje en una tela entretejida (*symploke*). En el *Tractatus* el concepto de espacio «lógico» proporciona la misma respuesta. Los estructuralistas también rinden homenaje a ese diálogo. La definición del «sofista» como mentiroso sofisticado implica una discusión elaborada de los diferentes niveles de «fantaseo». La reflexión profunda sobre la naturaleza del lenguaje sugiere abundantes problemas referentes a las verdades y las ficciones. El perfeccionamiento moral, tal y como aprendemos en la *República*, implica la destrucción progresiva de las imágenes falsas. La creación y aprehensión de imágenes siempre es una actividad imperfecta, a pesar de que algunas imágenes son más elevadas que otras, esto es, más cercanas a la realidad. Las imágenes no deberían ser lugares de descanso sino señales que apuntan a una verdad más elevada. La implicación parece ser que las actividades mentales de mayor altura, como las matemáticas y el misticismo, carecen de imágenes. El geómetra no está hablando de círculos dibujados en la arena ni de imágenes mentales. Los conceptos matemáticos son una lengua de signos y Platón sitúa los objetos matemáticos muy arriba en la escala del conocimiento, pero no en la cima. Los griegos estaban impresionados e inspirados por su propio y rápido progreso en las matemáticas, sobre todo en la geometría, y probablemente veían esto como un ejemplar de entendimiento. La mitología teológica, las historias sobre dioses, la creación de mitos, etcétera, pertenecen al campo de la creación de imágenes y están en un nivel inferior que la realidad y la verdadera religión: un punto de vista que se ha mantenido siempre en Occidente. El mismo uso que hace Platón del mito centra la atención sobre el papel puramente auxiliar de dichas imágenes. La filosofía moral de Platón trata sobre la desmitologización. Platón en sus años de madurez y el autor de la *Carta VII* bien podrían estar de acuerdo en que las enseñanzas morales y religiosas de los diálogos centrales serían susceptibles de ser consideradas, por aquellos capaces de entenderlas, como escaleras de mano desechables tras su uso. Platón, en su mismo trabajo multiforme, mezcla constantemente la ética, la religión y la teoría del conocimiento de forma que cualquier intento de resumir sus «verdaderas creencias» o una «doctrina central» resultará demasiado abstracto. Está, además, la cuestión del retorno a la Caverna. La afirmación de una realidad a todos los niveles que ha de pertenecer a una preocupación social y política. No podemos saber «qué pensaba realmente» Platón (sin duda, miembro iniciado de una religión misteriosa) sobre los estados de conciencia más elevados espiritualmente. Es muy difícil entender «qué pasa» en las almas de la gente muy religiosa, incluso cuando la tenemos frente a nosotros y tratan de decírnoslo. Hay mucho que no puede ser expresado y sólo puede ser experimentado o sabido tras mucho entrenamiento, como se dice sobre la filosofía en la *Carta VII*. También es difícil *imaginar* formas de vida que estén muy por encima del propio nivel moral como son moralmente requeridas. No ejercen ningún magnetismo y no pueden ser vistas excepto en términos de privación sin sentido. En la jerarquía de la *dianoia de la República* está presente la condición que hace un mayor uso de las imágenes, y la condición más elevada recibe el nombre de *noesis*. Si uno quiere hablar aquí de «imaginación sin imágenes» es posible que

uno pinte un estado de atención apasionada pero sin movimiento. La visión beatífica. De semejantes cosas, nos dice Dante, uno no tiene ni el conocimiento ni el poder para hablar de ellas, *perché, appressando sè al suo disire, nostro intelletto si profunda tanto, che dietro la memoria non può ire* (*Paradiso* I. 7-9). El intelecto *profundiza* de tal modo mientras se aproxima a su deseado fin que la memoria no puede desandar sus propios pasos. Las últimas líneas del *Paradiso* expresan tanto el gozo como el desamparo de esta condición en la que finalmente el alma renuncia a su deseo y a su voluntad y se rinde al movimiento armonioso del amor. Esta es la apoteosis de la imaginación donde palabras e imágenes fracasan y el concepto, que implica alguna clase de lucha o separación, llega a su fin. La imaginación elevada es apasionadamente creativa. Un pensador pre-Socrático (Pherecydes) remarcó el hecho de que Zeus se convirtió en Eros para así crear el mundo. La visión de Dante de Dios como Amor es de una armonía perfecta a la que el alma se entrega como a un motor inmóvil. En Platón las Formas inmóviles inspiran el amor creativo del espíritu que está activo a un nivel inferior. En el *Sofista* (§ 265c) Platón plantea un Dios (mítico) cuya inteligencia creativa crea el mundo, y con ello muestra preferencia por este mito (teleológico) explicativo en vez de por la noción de producción de la naturaleza. Comparemos en el *Menón* la imagen de la virtud como un don procedente de Dios más que como algo aprendido o natural. Aquí también el campo de la naturaleza tiñe el campo de la moral. Eros, el Dios místico de Platón, es un incansable artista imaginativo y creativo, visto en el *Timeo* como el Demiurgo, el espíritu que mirando con amor hacia una realidad más elevada, crea, a partir de material imperfecto, un mundo imperfecto, como su mejor imagen de una perfección que ve pero no puede expresar. La virtud es dinámica y creativa, una atención apasionada dirigida hacia lo que es bueno. Posiblemente, Platón celebre la imaginación de forma más gráfica como *anamnesis* en el *Menón*, una fuerza que trabaja en una barrera de oscuridad, recuperando verdades que de alguna forma conocemos, pero que hemos «olvidado» en nuestra egoísta vida de fantasía.

Así, parece que Platón, como Kant, ofrece dos visiones de la imaginación. En Platón, el nivel más inferior o modesto, que para Kant es meramente mecánico y poco creativo, es visto como la producción de las ilusiones base. Platón, proveedor de elucidaciones mediante imagen y mito, también reconoce la imaginación elevada como un espíritu creativo y tenaz que intenta expresar y encarnar lo que es perfectamente bueno, pero esencialmente «por encima del ser», un cuadro que permite de forma implícita una redención del arte. La vida espiritual es una larga destrucción disciplinada de falsas imágenes y falsos bienes, hasta que (en cierto sentido) la mente imaginativa consigue quedarse sin imágenes, esto es, una desmitologización final de la pasión religiosa, tal y como fue expresada por místicos como Eckhart y San Juan de la Cruz. La moral más «democrática» de Kant prevé un logro cotidiano más modesto renovado continuamente bajo los conceptos de la razón y el deber, donde la imaginación puede ser vista como un deseo evasivo que ablanda. El artista imaginativo hábil, no obstante, puede producir placeres inofensivos y, fuera de los límites de la capacidad humana, el genio ejerce una fuerza creativa a la que se le puede tolerar un cierto parecido al valor moral.

Estas distinciones filosóficas se pueden entender, difícil pero apropiadamente, en términos de diferentes estados de conciencia, equivalentes a la jerarquía platónica de formas de conocimiento con diferentes objetos. Podemos entender una escala o serie donde por un lado están las fantasías neuróticas, y por el otro la imaginación creativa, que culmina en el

genio. También podemos reconocer usos «automáticos» de la imaginación, y los puntos en los que falla una imaginación (buena) seria y fuerte, como en la física, o en las situaciones morales y religiosas. Podemos así, «visualizar» la distinción que hace Platón entre *dianoia* y *noesis* sin que pretendamos «pensar ambos lados de la barrera». Para marcar las distancias implicadas necesitamos, por motivos de discusión, dos palabras para dos conceptos: una distinción entre *fantasía* egoísta e *imaginación* creativa, buscadora de la verdad y liberada. ¿Es posible que no haya un fervor fantasioso de actividad creativa altamente malvado? Una búsqueda de candidatos tenderá, creo, a reforzar la utilidad de la distinción entre la «fantasía» como mecánica, egoísta y mentirosa, y la «imaginación» como sincera y libre. El papel de la «fantasía personal» en el «arte elevado» (por ejemplo) es un tema que plantea interesantes problemas. Esta pareja de «fantasía» (*fantasy*) e «imaginación» (*imagination*) no es la misma que la pareja de Coleridge «fantasía» (*fancy*) e «imaginación» (*imagination*); Coleridge, considero, contrasta la fantasía (*fancy*), entendida como un cambiar de sitio las piezas dadas, con la imaginación, una fusión creativa. Fantasía (*fancy*): como si un narrador se dispusiera a crear un personaje fundiendo sin más características separadas de distintas personas que conoce (la ciencia ficción es principalmente el producto de la fantasía [*fancy*]). Mientras que yo quiero ver el contraste más positivamente en términos de dos facultades activas, la una generando mecánicamente imágenes falsas, obsesivas y banales (el ego como una fuerza omnipotente) y, la otra, explorando creativa y libremente el mundo con un deseo dirigido a la expresión y el esclarecimiento (y celebración en el arte y la religión) de lo que es verdadero y profundo. «Profundo» aquí invoca el sentido en el que cualquier búsqueda y expresión seria de la verdad avanza hacia cuestiones fundamentales, como cuando un problema político nos remite a una visión de la naturaleza humana. La «verdad» es algo que podemos reconocer en el buen arte cuando éste nos conduce a un entendimiento más justo, más claro y más detallado de la naturaleza humana, o del mundo natural que se agolpa sobre nuestros sentidos. El buen arte «explica» la verdad misma *manifestando* conexiones conceptuales profundas. La verdad es clarificación, justicia, compasión. Esta enseñanza de las relaciones internas es una imagen de la metafísica. El arte en juego puede ser también un metafísico que expresa un gozo espontáneo frente a la conexión de las cosas, o también frente a su absurda desconexión. El trabajo de la imaginación en el arte puede verse como el símbolo de su operación en otra parte; esto es posible expresarlo también diciendo que existe un cierto arte en el movimiento ordenador, separador y conector de la mente en otras áreas, en la ciencia y en la erudición, en la moral y en la política, donde la actividad organizadora se funde con la habilidad de visualizar lo que es bastante otro; en especial, por supuesto, de ver y hacer, realizar para uno mismo la existencia y el ser de *otra gente*. La imaginación en la política; imaginar y clasificar las consecuencias de las distintas políticas, visualizar cómo es para la gente el estar en diversas situaciones (por ejemplo, desempleado), relacionar ideas axiomáticas (sobre los derechos, por ejemplo) con consideraciones pragmáticas y utilitarias.

El concepto de imaginación es, pensándolo bien, un concepto esencial, no sólo porque quizá puede fortificar o clarificar el sentido en el que «todos somos artistas». Todos somos reyes del mundo en el que habitamos, para bien o para mal, *nuestro propio mundo*. Por otra parte, este es un concepto tan ubicuo que corre el peligro de parecer hueco. Quizá, habiendo quedado claro su argumento, deberíamos dismantellarlo en piezas más pequeñas. Creo que necesitamos la palabra conocida para designar algo (bueno por definición) que adquiere

sustancia en contraste con la fantasía (mala por definición). La mente humana tiende en gran parte y de forma natural a la fantasía. La vanidad (un motor humano primordial) se compone de fantasía. Las fantasías vengativas o neuróticas, fantasías eróticas o culpables o aterradoras pueden encarcelar la mente, impidiendo nuevas comprensiones, nuevos intereses y afectos, posibilidades de acción virtuosa y fructífera. Si consideramos la estrecha monotonía de esta vida de fantasía a la que somos tan adictos, la expresión «falta de imaginación» parece apropiada (comparemos, tal y como San Agustín observó, la increíble inventiva de algunos sueños). «Abandona esas fantasías de revancha». Y la pena también tiene sus propias fantasías. «Para ya de revivir esa horrible escena una y otra vez». Puede que sea difícil. Lo que ocurre como un proceso curativo, de forma misteriosa en casos extremos, puede verse con mayor claridad en situaciones ordinarias donde la imaginación se presenta como un restablecimiento de la libertad, como cognición, la habilidad esforzada para ver lo que uno tiene delante más claramente, más justamente y para responder a los buenos deseos y apegos que han permanecido eclipsados. Este esfuerzo puede ser comparado con el de «componer» una obra de arte compleja y «mantener» la atención sobre la misma; este es un esfuerzo similar tanto para el buen artista como para el buen cliente (enseñar arte es enseñar moral, y por supuesto, enseñar es enseñar moral). «Sé más compasivo, imagina su situación, míralo desde su punto de vista». Consejos bastante cotidianos. La imaginación aquí es una disciplina moral de la mente que podría, por ejemplo, prevenir que las desgracias amarguen, insensibilicen o aturdan a la gente. ¿Por qué no llamarlo coraje? (uno busca esclarecimiento cambiando conceptos de sitio). Por supuesto que también es coraje. El coraje es imaginativo, la imaginación, valiente. Pero el concepto de imaginación es otro lado de la figura. El coraje sugiere firmeza y voluntad, la habilidad para actuar. La imaginación sugiere la naturaleza indagadora, asociativa, buscadora de luz, semifigurativa del trabajo mental, que prepara y forma la conciencia para la acción. En un contexto de reflexión, uno elabora una distinción y define un concepto para ver, por decirlo así, más allá. De algún modo esto es una escalera especulativa de usar y tirar, de algún modo estos son movimientos instintivos que tienen lugar en el lenguaje cotidiano (un buen lenguaje proporciona instrumentos de reflexión para todos). Como filósofos y como agentes morales decidimos qué conceptos necesitamos, y así, tendemos la mano a estas herramientas. ¿Qué haces con tu mente cuando estás en una prisión? ¿O cuando estás afligido o sufres una injusticia irremediable, o estás paralizado por una culpa terrible? Lo que puedas hacer al respecto dependerá en gran parte de lo que estuvieras haciendo al respecto anteriormente. La misteriosa fuerza imaginativa del artista, la creación *ex nihilo*, la espera atenta a la respuesta de la fuerza inconsciente, no está alejada de la imaginación moral, es como, o es, oración. Aquí, podemos *experimentar* la fuerza y el movimiento de la imaginación en la espera consciente y en periodos de atención.

El tradicional y aún influyente dualismo entre hecho y valor, intelecto y voluntad, puede ser revisado provechosamente en el contexto de la presente discusión. Alguno de los seguidores de Kant al enfatizar la «pureza» de la voluntad moral, al separarla de la determinación factual (el argumento del hecho al valor), han convertido la voluntad universal racional kantiana en una voluntad individual no racional. El argumento final, no muy alejado de la más cruda visión existencialista del asunto, sería: basta de palabras, límitate a apuntar o a saltar. Esta visión dramática y poco realista omite la detallada y continua actividad pictórica conceptual mediante la cual (para bien y para mal) hacemos y rehacemos el «mundo» en el que se mue-

ven nuestros deseos y reflexiones, y del que surgen nuestras acciones. Una consideración del lugar de la imaginación en la moralidad también deja clara la necesidad de una teoría de la conciencia. La imaginación tiene que ver con los sentidos, con visualizar y entender, la imaginación agita deseos. A un nivel más explícitamente reflexivo, en una discusión cotidiana sobre moral así como en metafísica, desplegamos una compleja red de valores densamente entrelazada en torno a un centro intuitivo de «bondad». Imaginamos jerarquías y círculos concéntricos, nos vemos forzados por la experiencia a hacer distinciones, a elaborar «panoramas» morales así como vocabulario moral. Los actos morales no pueden descansar y no descansan sobre decisiones aisladas y de «voluntad» arbitraria. Hacemos lo que somos. Podemos cambiar lo que somos, pero no podemos hacerlo ni rápida ni fácilmente, tal es la profundidad y densidad de lo que necesita cambiarse. Una parte de dicho cambio corresponde a la habilidad para entender (en la práctica) en qué consisten las virtudes y cómo se relacionan entre sí. A un niño se le dice que diga la verdad, la *verdad* es importante. Al crecer, el niño elabora su propia concepción de lo que la *sinceridad* implica (esta es una de las partes más importantes y centrales de cualquier evolución moral). De nuevo, el espectador (el teórico) se ve inclinado a decir que el mundo moral del egoísmo es estrecho, mientras que el hombre bueno goza de uno más amplio y más complejo; y añadir también que, en cierto sentido, el mundo del hombre bondadoso es un mundo simple: simple en el sentido de que él ve lo que es correcto sin necesidad de una reflexión o duda prolongada, principalmente porque al vivir sin egoísmo, ve la vida en su totalidad. Tiene menos tentaciones. Lo que la evolución moral «descubre» puede ser explicado en términos de un vocabulario formal de las virtudes, cuyo lenguaje creo que podemos entender fácilmente. Contrastamos lo menos esencial, lo menos puro con lo más esencial y lo más puro, reflexiva e instintivamente *ordenamos* nuestras cogniciones morales. La verdad está muy cercana a lo bueno, más que, por ejemplo, la generosidad. La «generosidad», tal y como la vemos habitualmente, necesita purificarse mediante el uso paciente de una inteligencia amante y un sentido de la justicia capaz de discernir y separar. La humildad requiere realismo, afecto y humor. A menudo debemos olvidar nuestra dignidad, pero no siempre. La integridad es un concepto ambiguo, así como la sinceridad. Lo que recibe este nombre puede ser a menudo una forma de orgullo y autoafirmación. El «sentido del humor», tratado con frecuencia como una facultad identificable en sí misma, debe ser observado críticamente, incluso con sospecha. Hay una distinción perfectamente familiar entre la broma amigable, o el paciente y modesto «sentido del humor» que los párrocos recomiendan a las parejas casadas, y el gusto por la burla maliciosa y corrupta. Debemos rehuir del ingenio malévolo, pero sin olvidar los usos sociales de la sátira. Y así, podemos hablar y pensar, examinando y alterando constantemente nuestro sentido del orden y la interdependencia de nuestros valores. El estudio de este tejido *es* reflexión moral, y a un nivel teórico, crea lugares inteligibles para definir y entender conceptos centrales que pueden haber acabado aislados y atenuados por nuestro uso emocional y argumentativo de ellos: felicidad, libertad, amor. La libertad no es una habilidad aislada, como la habilidad de nadar, que podemos «ejercitar» de una forma pura. La idea de la «libertad de la voluntad» sólo puede ser entendida en el contexto de la complejidad y la ubicuidad del valor, es inseparable de los modos de cognición. La libertad es una cuestión de grado y de forma de ser. Si aislamos la idea de una voluntad libre se convierte en incomprensible y conjura a su compañero, el concepto *filosófico* fantasmalmente hueco del determinismo. El sentido políticamente liberal (externo, negativo) de la

libertad como «hacer lo que uno quiera» debe ser distinguido del sentido moralmente positivo del término. La idea de la libertad moral puede ser, en parte, explicada por contraste; puede también definirse en términos de triunfo de la imaginación sobre la fantasía. También, la «felicidad», tan a menudo tratada como un fin inteligible, se convierte en multiforme bajo la presión de los valores que la rodean. Una concepción benthaminiana de la misma como material uniforme puede venir a cuento en algunas situaciones como ficción política. La relación de Mill con Bentham exhibe algunas de nuestras dificultades cuando intentamos tratarla como un concepto fundamental por razones morales generales. El «amor», que tantas veces se da por sentado como fundamental, está incluso más «densamente texturizado» (otra imagen platónica). El sexo-amor puede ser enteramente egoísta. Pero el amor purificado, sin duda, no es asexual, ¿o deberíamos decir no necesariamente asexual? ¿De qué forma debemos aplicar el concepto en esta frontera metafísica? Una paradoja sobre la religión: la religión implica la aceptación de la muerte, lo que ahuyenta la idea y la fuerza del sexo. Y aun así la religión es también el amor apasionado a lo bueno, que es la sublimación del sexo (como se ve en el *Simposio*). La reflexión parece haberse quedado a sus anchas en una zona de fructífera sensibilidad. Nietzsche nos dice que la sexualidad corona la más alta cima espiritual de la existencia humana. El concepto del sexo se altera (¿o deberíamos pensar que desaparece?) cuando se ve sujeto a la clase de presión implícita en su interpretación junto a otros conceptos morales a un nivel elevado (metáforas). Para ilustrarnos podemos volver a considerar el caso del artista que en su creación busca *purificar* su pasión; y también podemos recordar el sentido en el que todos somos artistas (el ego es apasionado; y pese a ello sin pasión no hay obras elevadas). Semejante movimiento persuasivo entre conceptos, semejantes cuadros metafóricos de su función e influencia mutuas es característico de la metafísica y también de la reflexión moral sería común. Las palabras se desvanecen o alteran sus significados «naturalmente» en el trayecto del uso del lenguaje y del cambio social, pero los pensadores también pueden tratar de influir en el proceso. La teología necesita de la imaginación especulativa. Un ejemplo de importancia primordial: la palabra «Dios» cada vez se usa menos y significa menos. ¿Deberíamos dejarla desvanecerse junto con lo que solía designar? ¿O deberíamos permitir que su sentido cambie y así tratar de preservar y renovar su antigua fuerza? Sea como sea (y yo estoy a favor de dejarla desaparecer) necesitamos rodear nuestras «grandes palabras» (conceptos) con palabras más reducidas y específicas y de significados más pequeños y más claros. Debemos proteger la precisión de estas palabras morales secundarias, ejercitarlas y mantenerlas en forma. El arte de la buena escritura en prosa, las reflexiones morales en la ficción y en la no-ficción sirven a este objetivo. Vivir es hacer distinciones e indicar órdenes y patrones, y en la moral y en la política, un vocabulario amplio y sutil es señal de buena salud. Hay grandes orientaciones y pequeñas señales locales.

Al hablar filosóficamente de la «imaginación» debemos preguntarnos de tanto en tanto si realmente necesitamos el concepto. Los griegos se apañaron sin él (aunque también podríamos decir que Platón lo inventó con el nombre de *anámnesis*). ¿No será mejor quizás verlo como un término humeano-kantiano para referirse al arte filosófico? Y si le exigimos aún más ¿no es posible que le pidamos demasiado, que lo llenemos tanto que acabe resultando inservible? ¿O puede servir para hacer alguna distinción valiosa, para indicar algún aspecto de cómo pensamos y del que ahora somos más conscientes? La discusión precedente sobre la relación entre conceptos morales ha hecho un uso continuo de metáforas. Las imágenes y las formulaciones

metafóricas desempeñan un trabajo profundo en nuestra comprensión de la moral; y el modo en que estas formas operan en el nivel de la explicación teórica (filosófica, metafísica) es igual a la manera en que operan generalmente la reflexión y el pensamiento moral común. Hume y Kant veían la imaginación como una facultad necesaria que media entre los «sentidos» y el «pensamiento». Ambos filósofos no sólo estaban preocupados por lo que podemos saber, también lo estaban por el funcionamiento y la construcción de nuestra «conciencia». Cuando pensamos en «el mundo» o en «nuestra propia alma», o en «el bien y el mal» visualizamos un orden con grados cambiantes de mediación (metáforas). Los filósofos modernos y los teólogos critican lo que ellos consideran imagería engañosa (interior-exterior, encima-debajo). Nuestra vida se basa en el desarrollo de un imaginario y también en su descarte, y cuando descartamos también creamos. La «crisis moderna» puede ser vista como una crisis de la imagería (los mitos, la metafísica). Las reflexiones sobre la naturaleza senso-intelectual de nuestra mente nos conducen a nuestra «conciencia». ¿Qué se supone que debemos hacer con este concepto, también en crisis? (Wittgenstein lo evita, Derrida lo rechaza). Una teoría de la imaginación requiere de una teoría de la conciencia; en cualquier caso si necesitamos hablar de la imaginación necesitamos hablar también de la conciencia. Nuestro ser interior *sucede* de momento a momento. El imaginario del pensamiento y del sentimiento no es como un pase cinematográfico interno. Y sin embargo tampoco es tan distinto. Por supuesto que (viejos errores) los pensamientos no son imágenes, no necesitamos réplicas «interiores» o muestras para identificar cosas «exteriores». Tampoco el hecho de que al hablar o al escribir utilicemos metáforas implica que estas u otras imágenes cualesquiera metafóricas estén presentes de forma privada. Decir «creo que» (o dudo, o imagino, etc.) no implica la presencia de un contenido mental actual. Y sin embargo, tampoco es verdad que no hay una actividad mental interior pictórica importante, o que debemos obliterar filosóficamente la «conciencia». El concepto es único, esencial y difícil de tratar, y no obstante, ¡qué se acerca más y (en cierto sentido) qué más hay ahí! El idealismo hegeliano «echa a perder» la conciencia, así como «echa a perder» la imaginación al hacerla ser y tragar con todo. Debemos asociar la conciencia al pensador individual, es parte de su definición y de su forma de ser particular. El lenguaje cotidiano admite «estados de conciencia». Dichos estados no son pensamientos aislados, sino que se refieren a algo que todos podemos reconocer. Yo soy mi «conciencia» así como soy mi palabra. Debe mencionarse aquí como un concepto problemático y (uno espera que valiosamente) exhibido en uso, como cuando uno dice que la conciencia preverbal es el terreno de la metáfora, o que nuestro pensamiento más profundo y no explícito está vivo y en movimiento pese a no estar definido de forma pictórica. El poeta que busca una imagen, alguien que busca con ahínco componer una descripción adecuada, «anda a tientas en la oscuridad». Tras la idea de una mediación entre sentido y pensamiento está la actividad mental sensorial y de pensamiento profunda pero sin formar, de la que debemos tratar de hablar filosóficamente y no entregar sin más a la ciencia empírica. La discusión sobre el lugar de la imaginación y la metáfora en nuestras vidas no se refiere sólo a la escritura figurativa, o al discurso metafóricamente clarificado, o al pensamiento virtualmente verbal muy explícito, sino (también) a cómo son nuestro pensamiento y nuestra experiencia privados, sin clarificar, pero, a menudo, muy fuertes y presentes.

[Traducción de Carles Morera]

