

Acercamientos husserlianos al ícono y al ídolo

Husserlian Approaches to the Icon and the Idol

JAVIER CARREÑO

Katholieke Universiteit Leuven

Bélgica

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)

Círculo Latinoamericano de Fenomenología

Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

2009 - pp. 357-375

En la filosofía analítica, sobre todo en la lectura que hace Wittgenstein de Frazer, encontramos la crítica a la antropología intelectualista que explica el culto a las imágenes religiosas como el resultado de la confusión entre la imagen y el objeto que la imagen representa. Partiendo de la fenomenología husserliana de la presentificación (*Vergegenwärtigung*) consciente, y sobre todo de la fantasía, también se puede elaborar una crítica similar a aquella hecha por la filosofía analítica al reduccionismo intelectualista del culto a las imágenes. Aparte de esta crítica, se pueden encontrar en Husserl los inicios de un acercamiento más acertado a este fenómeno religioso, partiendo del desplazamiento (*Versetzung*) y de la irreductible división del yo que ocurren en la fantasía. Finalmente, con base en este enfoque, se puede replantear el problema de los ídolos discutiendo la propuesta que Robert Sokolowski ha hecho sobre éstos.

In Anglo-American philosophy, already Wittgenstein's reading of Frazer sets a precedent against the intellectualistic anthropological and philosophical discourses that consider the worship of images as the result of the confusion of an image with the object that it images. Taking our point of departure in Husserl's phenomenology of conscious presentification (*Vergegenwärtigung*) and of fantasy in particular, we can formulate a similar critique of the intellectualist approach to the worship of images. Beyond this critique, we can also find with Husserl a point of entry into these religious phenomena by considering the displacement (*Versetzung*) of self and the resulting, irreducible alterity that occurs in fantasy. Finally, we address, on the basis of our reading of Husserl, the phenomenological problem put forward by idols, discussing the account that Robert Sokolowski has given of them.

De todas vuestras inmundicias y de todos vuestros ídolos os limpiaré.
Además, os daré un corazón nuevo y pondré un espíritu nuevo
dentro de vosotros (...)

EZEQUIEL 36: 25-26

Tanto en las tradiciones que aceptan ciertas imágenes, a veces designadas como íconos, como revelaciones de lo divino dignas de veneración, así como en las tradiciones que prohíben éstas u otras imágenes, tildándolas de meros ídolos, la adoración de imágenes propone el siguiente enigma: ¿cómo es posible que una imagen representando un sujeto religioso sea adorada como si en verdad la deidad representada estuviera en ella? ¿Será cierto que, en su credulidad, el adorador ha perdido su razonar hasta el punto de confundir la imagen por lo que ésta representa?

Una explicación recurrente de corte intelectualista sostiene que la adoración de imágenes tiene su origen en la confusión de lo trascendente con lo material o de lo divino con su representación física. Dicha confusión es sintomática de un error de tipo intelectual, pues solamente una forma de vida primitiva o subdesarrollada, incapaz de sobrepasar el potencial ilusorio de una imagen, adoraría una mera artesanía como a un ser divino. Dicha ilusión puede que se perpetúe en la conciencia cultural debido a la falta de fundamentos científicos o metafísicos que permitieran distinguir lo divino de lo natural o material. Como decía Heráclito, los creyentes "elevan sus oraciones a estas estatuas como si uno pudiera hablar con las casas; no tienen ni la menor idea de lo que son los dioses o semi-dioses"¹. También, puede que por su rareza dentro de cierto contexto cultural, una imagen, por rudimentaria que fuera, adquiera cierto atractivo desmesurado. De una u otra manera, el creyente resulta timado, tomando a la imagen por algo que no es.

Sin embargo, esta explicación intelectualista pierde terreno en cuanto a la estructura de la conciencia que supone². Si tomamos en cuenta una teoría de la representación

¹ Fragmento 5, en: Kirk, G.S. y J.E. Raven (eds.), *The Presocratic Philosophers: A Critical History With a Selection of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 211. (Todas las traducciones al español son del autor.)

² El que la explicación intelectualista de las imágenes religiosas carezca de una teoría convincente de las imágenes es algo que también sugiere L. Wittgenstein en sus *Remarks on Frazer's Golden Bough*: "La imaginación no es como

(*Vorstellung*) conforme a nuestra experiencia, tal y como la propone Edmund Husserl, podemos atacar la tesis intelectualista de la supuesta confusión detrás del culto a las imágenes³. Podemos, además, ahondar en la estructura de estos fenómenos partiendo de cómo Husserl ve el comercio entre el sujeto conciente y la ficción. Descubriremos que el culto a las imágenes necesita no sólo de ciertas “pistas contextuales”, sino también de la participación voluntaria e imaginaria del creyente.

§ 1. Algunos rasgos de la conciencia de imágenes, según Husserl

Comencemos haciendo un bosquejo de la propuesta revolucionaria que presenta la fenomenología de la imagen. Es sabido que Husserl, en sus *Investigaciones lógicas*⁴, es crítico de la larga tradición psicológica o epistemológica que dice que las cosas reales no pueden ser dadas a nuestra percepción como son, pues nuestros sentidos, en respuesta a un estímulo, solamente nos proveen de imágenes mentales. Según esta explicación, que Husserl denomina como *Bildtheorie*, cuando las sensaciones contenidas por la conciencia corresponden a un objeto real, dicho contenido adquiere un carácter perceptivo. Pero cuando las sensaciones contenidas en la conciencia no corresponden a ningún objeto real, las sensaciones son calificadas como fantasmas de los cuales emerge la representación de un objeto imaginario. Ahora, las ilusiones también son casos donde los contenidos inmanentes no corresponden a objetos que en verdad existen. Así, la imaginación termina asociada no sólo con la ilusión, sino también con otras vivencias, como las alucinaciones o los espejismos, cuya pretensión a lo real resulta infundada.

una imagen pintada o un modelo tridimensional, sino una estructura compleja de elementos heterogéneos: palabras e imágenes. No pensemos que la manera de emplear los signos orales o escritos contrasta con la operación de las ‘imágenes mentales’ de algún evento” (Wittgenstein, Ludwig, *Remarks on Frazer’s Golden Bough*, traducción al inglés de R. Rhees, Atlantic Highlands: Humanities, 1979, p. 7e). Husserl, sin embargo, nos llevará en el sentido opuesto de lo que propone Wittgenstein —i.e., precisamente contrastando la conciencia significativa con la conciencia imaginativa. Husserl concederá que no todas las vivencias imaginativas son de tipo representacional (“la imagen pintada”). Sin embargo, la heterogeneidad de ciertas imágenes como las religiosas no se describirá como una mezcla de palabras y de imágenes.

³ Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1891-1925)*, *Husserliana*, vol. XXIII, edición de E. Marbach, Den Haag /Boston/London: Martinus Nijhoff, 1980. De este texto hay traducción francesa e inglesa. Sobre todo hemos consultado la reciente traducción al inglés: *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, traducción de J. Brough, Dordrecht/Boston/London: Springer, 2005. Nos referiremos a este texto como Hua XXIII, seguido por el número de página de la edición en alemán.

⁴ Véase Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen*, Segundo Volumen: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, *Husserliana*, vol. XIX, texto de la 1ra. y 2da. edición junto con anotaciones provenientes de los manuscritos, edición de Ursula Panzer, Den Haag/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff, 1984, sobre todo el apéndice a los párrafos 11 y 20 de la “Quinta Investigación”. En adelante, citado como Hua XIX/1 (Primera Parte) y Hua XIX/2 (Segunda Parte).

Ya en sus primeros escritos fenomenológicos, Husserl terminantemente se opone a la *Bildertheorie* y a sus implicaciones. Él parte de que ninguna explicación de la conciencia basada en imágenes mentales logra deshacerse de aquel elemento que, de hecho, es la piedra angular de la vida conciente, es decir, la intencionalidad. Con este término, Husserl designa la relación entre la conciencia y su objeto, es decir, el hecho de que uno concientemente se refiere o dirige al objeto en el sentido pleno de la palabra. Esta referencia o intención no la explica ninguna "acumulación" mental de sensaciones. Valdría la pena que ahora recordáramos algunos de los argumentos que presenta Husserl a su favor. 1) Según la doctrina de las *Investigaciones lógicas*, en el curso de la percepción exterior uno no se dirige hacia los contenidos immanentes a la conciencia –los colores o sonidos– sino hacia los objetos en sí mismos. Por ejemplo, al ver el rosal en el patio, yo no me oriento hacia mi representación del rosal, sino, claro está, hacia el rosal en cuestión. Las sensaciones de color o de sonido puede que articulen la percepción del objeto mundano; pero el objeto no puede ser confundido con los contenidos reales (*reelle*) de la conciencia. El objeto, a diferencia del contenido, trasciende la conciencia, pues no puede ser dado exhaustivamente por ninguna intuición. La conciencia, en otras palabras, no puede "contener" al objeto. 2) El supuesto de que la conciencia tiene que contener al objeto para que sea conciente de él se desploma cuando Husserl demuestra que dicha posesión del objeto en el interior de la conciencia no se necesita para que podamos referirnos significativamente a dicho objeto. En otras palabras, Husserl deja sin piso la aparente necesidad, asociada con la *Bildertheorie*, de que nuestros pensamientos utilicen imágenes. Sobre todo nuestro uso del lenguaje contradice este aparente requisito. Por ejemplo, puedo pensar en una figura regular de mil lados, y referirme a ella de manera conceptual, sin tener "en mente" la contraparte representativa de una figura de mil lados. Otros pueden entenderme cuando hablo de esta figura, sin traer "a la mente" una imagen de mil lados (en cuyo caso, tampoco se podría distinguir de un círculo, lo cual es otra inquietud para quien defiende el representacionalismo). Vale la pena recalcar, entonces, que la imaginación es una conciencia intuitiva y no significativa o conceptual. 3) La *Bildertheorie* también supone que las representaciones o imágenes mentales hacen las veces del objeto real con base en cierta semejanza; pero si el objeto real nunca se presenta como tal para ser percibido, *nada* garantizaría dicha semejanza. En tal caso, sería más consistente asumir (tal y como lo hizo el maestro de Husserl, Franz Brentano) que la percepción exterior es falsa, puesto que las representaciones perceptivas no tienen semejanza alguna con las cosas en sí; y que, por mucho, las representaciones hacen las veces de índices de las cosas. 4) Además, "semejanza" e "imagen" distan de ser sinónimos. Napoleón se parecerá a su retrato, pero Napoleón no retrata su retrato, ni siquiera cuando posa para el artista. Y este último punto dista de ser trivial. Por un lado, deja sin piso la explicación *representacionista* según la cual es gracias a cierto parecido inherente que un objeto (mental) puede volverse la imagen de otro (extra-mental). Y, por otro lado, esta verdad evidente refuta la explicación *intelectualista* según la cual el

creyente confunde la imagen por lo que ésta representa, así como confundiría un objeto con otro que se le parece.

En conclusión, gracias a su doctrina de la intencionalidad de la conciencia, Husserl inicia la refutación del prejuicio de la *presencia*, cifrado en la creencia de que los objetos deben estar de alguna manera presentes "dentro" de la conciencia. En modelos epistemológicos y psicológicos afines a la *Bildtheorie*, solamente los contenidos inmanentes están presentes, y solamente ellos dictan lo que ocurre en la conciencia. La intencionalidad, en cambio, sugiere lo opuesto: gracias a la aprehensión (*Auffassung*) conciente de las sensaciones, la conciencia es conciente de algo. Es decir: tanto la diferenciación como el entrelazamiento del objeto con las sensaciones y las apariencias se las debemos a la conciencia. Y uno de esos entrelazamientos concientes, sin lugar a dudas, es la imaginación⁵. Como lo expresa el fenomenólogo norteamericano Robert Sokolowski: "Sólo porque nos hemos vuelto la clase de ser que usa nombres; sólo porque hemos llegado a distinguir entre la cosa y la presencia de la cosa, podemos tomar algo como la imagen de esta cosa. Es así como logramos la presencia de la cosa sin tener la cosa como tal ahí mismo"⁶.

A la fenomenología de la imaginación le corresponde, ante todo, describir cómo es posible que tengamos una vivencia intuitiva de un objeto ausente. En el caso específico de la conciencia de una imagen, la aparición de lo ausente sucede gracias al trabajo en equipo de tres objetos entrelazados por dos momentos constitutivos. Uno de estos objetos es el material físico, al que Husserl denomina (*i.*) la cosa-imagen (*das physische Bild*) –por ejemplo, el lienzo manchado y enmarcado, o el bloque de mármol cincelado, etc. De otra parte, cuando contemplamos una pintura, lo que aparece no es, digamos, un lienzo manchado, sino más bien una imagen –más precisamente, un (*ii.*) objeto-imagen (*das Bildobjekt*). La imagen está aprehendida sobre un objeto material de tal manera que, cuando vemos una pintura, lo que aparece no es el lienzo como tal, sino la imagen. El entrelazamiento de estos dos objetos (*i.* y *ii.*) es más profundo que el que tiene un signo con su componente sensitivo y, sin embargo, la imagen tiene cómo trascender sus componentes sensitivos. Por ejemplo, mientras que el lienzo original de Da Vinci *Leda y el Cisne* ha desaparecido, su imagen ha sobrevivido en la copia que Cesare da Sesto ha hecho de la misma. Por último, cada vez que contrastamos la foto con el sujeto mismo que ha posado para la cámara, encontraremos parecidos y diferencias. Así, podemos distinguir como un tercer elemento en juego al (*iii.*) sujeto de la imagen (*das Bildsubjekt*). Este es el sujeto al que, en última instancia, nos referimos

⁵ Como dice Husserl, "La constitución de la imagen como imagen (*das Bild als solches*) sucede en una conciencia intencional peculiar cuyo carácter *interno*, cuyo específico y peculiar modo de apercepción ("*Apperzeptionweise*"), no solamente constituye lo que llamaríamos la imagen-presentación (*bildlich Vorstellen*) como tal, sino también, a través de su determinación interna, constituye la imagen-presentación de este o aquel objeto definido" (*Hua XIX/2*, pp. 436-437).

⁶ Sokolowski, Robert, *Pictures, Quotations, and Distinctions: Fourteen Essays in Phenomenology*, Notre Dame/London: University of Notre Dame, 1902, pp. 23-24.

en la conciencia de la imagen: cuando la imagen aparece, el objeto aprehendido en dicha aparición es el sujeto. Cuando contemplamos una Madona de Rafael, no vemos *algo parecido* a una mujer con un niño. Más bien, *vemos dentro* del marco, directamente, la mujer que sostiene el niño, la Madona y el niño Jesús.

El entretejimiento constitutivo de este trío se sostiene, paradójicamente, gracias a los conflictos internos que dicho entretejimiento acarrea. Por ejemplo, el objeto-imagen (ii.) se niega a ser reducido a la aprehensión perceptiva de un objeto real. El objeto-imagen (y no la cosa-imagen) aparece, y sabemos que es irreal en vez de real por su patente discontinuidad con sus alrededores, por ejemplo, el marco y el muro del que cuelga la pintura. Sabemos, en otras palabras, que el marco no es ninguna ventana con vista a un cuarto contiguo. También hay conflicto entre la aprehensión del sujeto y la aprehensión del objeto-imagen en el sentido de que hay elementos en la imagen que corresponden pero que no representan perfectamente al sujeto, por ejemplo, la Madona y el niño (iii.) no aparecerían en verdad con los mismos matices con los que los pinta Rafael (ii.). Gracias a estos conflictos, el espectador no se inclina por tomar al sujeto de la imagen (iii.) como algo que verdaderamente existe dentro del marco (i.). Al (iii.) sujeto más bien se lo ve *como si estuviera allí*. Y puesto que la imagen no es una ilusión, el espectador no se siente sorprendido o defraudado por la pintura tal y como lo sería por una mera ilusión. Para la muestra un botón: lo que en la distancia hubiera parecido un campesino cuidando de sus cultivos resulta ser un espantapájaros. Podríamos tomar al espantapájaros como una representación sofisticada del campesino –pero, para ser precisos, esta apreciación no es correcta: el espantapájaros, por así decirlo, busca ser aprehendido como una cosa de verdad, en este caso un campesino. Esta situación contrasta, sin embargo, con las pinturas, fotografías y esculturas que no llegan a ser aprehendidas como objetos reales, sino como objetos ausentes.

Por eso, contra la sospecha intelectualista, las imágenes y las ilusiones no son de una misma familia. La imagen y la ilusión más bien pertenecen a distintos rangos de la vida conciente, es decir, lo imaginado y lo percibido.

Es necesario que finalmente traigamos a cuento cierta inquietud a propósito de los íconos y los ídolos. Hemos dicho que en la conciencia de imagen hay conflicto entre el objeto-imagen (ii.) y el sujeto de la imagen (iii.). Pero, ¿es posible mantener dicha tensión cuando el sujeto de la imagen es algo inventado, algo que en verdad no existe? La pregunta sobre la objetivación sin objeto –la cual juega un papel importante en los albores del pensamiento de Husserl– se resuelve enfatizando la trascendencia del objeto aprehendido por encima de la conciencia⁷. Dicha trascendencia no la

⁷ Recomendaríamos la lectura del siguiente ensayo sobre la contemporaneidad del análisis husserliano de los objetos reales o imaginarios como trascendentes al acto: Zahavi, Dan, "Intentionality and the Representative Theory of Perception", en: *Man and World*, vol. 27 (1994), pp. 37-47.

establece la "existencia" o "inexistencia" del objeto, pues la "existencia" no es una parte o elemento del objeto que podría ser intuita. Tanto Husserl como Kant afirman que el "ser" no es un predicado del concepto de cualquier cosa. La trascendencia en este contexto se refiere, entonces, a la posibilidad de que un objeto sea dado por una intuición sensible. Es por eso que, aun cuando el sujeto de una imagen (*iii.*) no existe, éste no pierde en absoluto su trascendencia. Dicha trascendencia es lo que cuenta cuando dos personas aprehenden una misma ficción, como sería el personaje de una novela (digamos, *Don Quijote*), y sin embargo lo dibujan de maneras que estarían lejos de coincidir (por ejemplo, una lámina de Gustav Doré y otra de Picasso, ambas del *Quijote*).

En última instancia, es en virtud de la trascendencia del sujeto sobre la imagen que no debería inquietarnos el que el creyente que le rinde culto a las imágenes no se preocupe por aparentes discrepancias entre una y otra representación del mismo sujeto de veneración⁸.

§ 2. Fantasía y desplazamiento del yo

Aún no hemos dilucidado lo excepcional del culto religioso a las imágenes, es decir, el hecho de que reciben gestos de adoración propios de lo divino. ¿Cómo es posible que el creyente pueda adorar una imagen a sabiendas de que el sujeto de dicha imagen se encuentra al mismo tiempo ausente —es decir, sin ofrecerse a nuestra conciencia perceptiva? A continuación, hemos de hacer varias sugerencias con base en el progreso alcanzado por las investigaciones de Husserl en el campo de la imaginación.

Ha de saberse que, en el periodo subsiguiente a la publicación de las *Investigaciones lógicas*⁹, Husserl no escatima esfuerzos para esclarecer la clase de vivencias en las que el objeto trascendente se da de manera intuitiva sin que se ofrezca a nuestra conciencia como algo simultánea y corporalmente presente frente a nuestros ojos. A estas vivencias las llamaremos *presentificaciones (Vergegenwärtigungen)*¹⁰ y las separaremos

⁸ Sin embargo, aquí encontramos otro problema. Hacia el comienzo de su carrera, Husserl asegura que la semejanza constituida entre el objeto-imagen y el sujeto de la imagen está teleológicamente orientada hacia un ideal de donación completa, es decir, una semejanza perfecta. Las figuras icónicas, en cambio, a veces no solamente ofrecen versiones incompatibles, sino incluso contradictorias del mismo sujeto, lo cual sugiere que las imágenes religiosas también deben adherirse a un orden simbólico que debe suplir o suavizar estas discrepancias.

⁹ Nos referimos sobre todo al curso que dictó Husserl en Göttingen durante el semestre de invierno de 1904 a 1905, con el título de "Partes principales de la fenomenología y de la teoría del conocimiento". La tercera parte de este curso, "Fantasía y conciencia de imagen", es el primer texto recopilado en Hua XXIII.

¹⁰ Desafortunadamente, no hay una manera sencilla de traducir *Vergegenwärtigung* al español y, además, la traducción estándar de "representación" puede confundir *Vergegenwärtigung* con *Vorstellung* y con (*im Bild*) *Darstellung* (además de que Husserl también usa el término *Repräsentation*). Para hablar de *Vergegenwärtigung* sugerimos el término "presentificación", así como en inglés se habla de *presentification* y en francés de *présentification*, mientras que para hablar de *Bildvorstellung* o *im Bild Darstellung* sí usamos el término "representación". Véase Cairns, D.,

de aquella otra clase de vivencias donde el objeto es intuitivamente dado como algo que efectivamente está delante de nosotros y a las que Husserl llama *presentaciones* (*Gegenwärtigungen*). La percepción pertenece al modo de las presentaciones. La imaginación, entendida como la donación intuitiva de un objeto ausente cuyo carácter tético –es decir, la creencia en su existencia o no existencia– es neutral, pertenece a las presentificaciones. Los recuerdos también son presentificaciones, aunque no neutrales, pues son donaciones intuitivas de un objeto que no está actualmente frente a uno pero que efectivamente fue dado a nuestra percepción en un tiempo pasado.

Husserl busca entender ambas vivencias presentificativas volviendo al modelo de la imaginación como la aprehensión de una imagen, del que ya hemos hablado. Inicialmente, Husserl supone que la imaginación y la memoria son estructuralmente análogas a las vivencias de imágenes o representaciones pictográficas en las que se presenta un objeto ausente gracias a una cosa-imagen cuya mera aprehensión perceptiva ha sido suprimida. Mientras que la percepción da su objeto intuitiva y directamente, la imaginación y la memoria darían sus objetos indirectamente, como una aprehensión de imágenes que, gracias a su objetividad tripartita idiosincrásica de la que ya hemos hablado, es inconfundible con las aprehensiones directas y perceptivas. Sin embargo, esta solución, que se encuentra alineada con el esquema de la conciencia de las *Investigaciones lógicas* y según la cual la conciencia intencional simple de un objeto se realiza en virtud de la aprehensión de contenidos inmanentes a la conciencia, encuentra enormes dificultades que apuntan a cierto empirismo aún latente en este esquema¹¹. La presentación de estos problemas en este momento nos alejaría mucho del tema de este ensayo, pero vale la pena recalcar que el talón de Aquiles de la explicación de la imaginación como una conciencia de imagen radica en que no hay nada en la conciencia que pueda jugar un rol análogo al de la imagen física (*i.*), es decir, un contenido presente sobre el que se funda la intuición de un objeto ausente.¹² Tanto la imaginación como la percepción son conciencias directas del objeto. La revolución fenomenológica que comenzó aseverando que las imágenes no existen como cosas en el mundo o en la mente concluye, por paradójico que suene, afirmando que

Guide for Translating Husserl, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. Véase también mi texto "Vergegenwärtigung", en: Gander, H.H. (ed.), *Husserl-Lexikon*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009 (en preparación).

¹¹ Para un análisis más detallado del desarrollo del pensamiento de Husserl en torno a la imaginación, véase Jansen, J., "Phantasy's Systematic Place in Husserl's Work: On the Condition of Possibility for a Phenomenology of Experience", en: Bernet, R., D. Welton y G. Zavota (eds.), *Edmund Husserl: Critical Assessments of Leading Philosophers*, vol. III: *The Nexus of Phenomena: Intentionality, Perception, and Temporality*, London/New York: Routledge, 2005, pp. 221-243.

¹² Husserl ya se percató de este problema en el transcurso de la mencionada cátedra de 1904-1905 sobre la fantasía y la conciencia de imagen. Sin embargo no es sino hasta 1909 que entiende que la única manera de solventar esta dificultad conlleva forzosamente la revisión del esquema de las aprehensiones de las *Investigaciones lógicas* en lo que se refiere a la fantasía y la conciencia interna del tiempo. Véase Hua XXIII, "Texto Nr. 8" y "Texto Nr. 14".

tampoco hay imágenes en la imaginación¹³. Para ahorrarnos confusiones, vale la pena dejar de hablar de "imaginación" y en lo posible hablar de "fantasía"¹⁴.

Si nos hemos de valer de algún otro fenómeno similar para llegar a entender la fantasía, este fenómeno es el recuerdo, entendido como la conciencia intuitiva, reproductiva y directa de lo pasado. Cuando recuerdo el teatro iluminado de anoche (por citar un ejemplo husserliano), obviamente no lo estoy percibiendo en el presente. Pero dicho recuerdo *implica* la percepción pasada, es decir, el haber visto el teatro iluminado. Esto no quiere decir que, al acordarme del teatro iluminado, también me acuerde igualmente de mi percepción pasada, pues, de ser así, los objetos del recuerdo se multiplicarían infinitamente. Sin embargo, la remembranza del teatro iluminado y la reproducción de su percepción pasada son, a grandes rasgos, *el mismo fenómeno*: la presentificación del teatro iluminado es vivenciada al interior de la conciencia *como* la reproducción de la percepción pasada. Y esto es el recuerdo: una *doble intencionalidad*, en vista de la cual vivenciamos directa e intuitivamente un objeto ausente como algo que ya hemos vivenciado en tiempo pasado.

El punto que nos interesa de esta descripción de la memoria es que, al rememorar algo, sucede lo que Husserl llama un desplazamiento o translación (*Versetzung*) del yo conciente. En la conciencia recordatoria hay una conciencia *vivencial* en el presente que debe ser desplazada para así permitir una conciencia reproductiva de un pasado *vivenciado*. Cada recuerdo implica un 'yo' en el presente y un 'yo' en el pasado, un yo actual que recuerda y un yo recordado. Este desplazamiento o translación de uno mismo, sin embargo, ocurre en el contexto de una identidad. Reconozco estas vivencias, estos eventos pasados en un mismo nexo vivencial donde también me encuentro en el presente. Existe cierta identidad de mi presente con mi pasado gracias a la labor de la memoria. Pasemos ahora al caso de la fantasía según Husserl. La fantasía es una vivencia intuitiva y voluntaria, donde la presentificación del objeto implica la reproducción de una conciencia perceptiva—salvo que aquí el "re" de "reproducción" no implica ninguna conciencia perceptiva pasada. ¿Cuál es la importancia de esta sutil diferencia? La fantasía implica la percepción del objeto; pero esta última no pertenece ni al pasado, ni al presente, ni tampoco al futuro. Soy conciente del objeto de la fantasía *como si fuera* percibido, sin implicar de hecho ningún acto perceptivo en el nexo de la realidad. Resulta entonces que los objetos de la fantasía son netamente originales y no meras derivaciones inauténticas de los objetos perceptivos, pues implican la *producción* de una percepción.

¹³ Por supuesto, el análisis que ha hecho Husserl de la conciencia de imagen no se ha echado a perder. La nueva denominación de las imágenes (fotografías, esculturas) es precisamente fantasías perceptivas. Sobre éstas ahondaremos más adelante, al tratar el tema de las imágenes teatrales.

¹⁴ Al traducir '*Phantasie*' al español como "fantasía", hay que tener en cuenta que Husserl no se está refiriendo exclusivamente a experiencias donde inventamos o creamos cosas y mundos ostensiblemente ficticios (e.g., *La historia sin fin*, de M. Ende). Fantasía para Husserl es simplemente la vivencia neutralizante, intuitiva mas no perceptiva, de un objeto ausente que 'flota delante de mí' sin ser del aquí y ahora, pasado o futuro, dentro del ámbito de lo mío propio o del del otro—en una palabra, un objeto carente de toda realidad.

En la fantasía también encontramos un desplazamiento o translación del yo. Por un lado está el "yo" fantaseador que implica un "yo" fantaseado –el "yo" relacionado con la conciencia perceptiva del objeto. Miremos ahora las diferencias de donación entre la memoria y la fantasía. Cuando rememoramos, el objeto rememorado es ineludiblemente dado con la implicación de haber sido percibido en el pasado. Pero cuando tenemos la presentificación fantástica de un objeto, este objeto es dado a la conciencia no como algo ya percibido, sino *como si algo fuera* percibido. Y, mientras que al rememorar, el yo que rememora y el yo rememorado son identificables, en la fantasía el desplazamiento del yo resulta en un verdadero cisma entre el yo que fantasea y el yo fantaseado. Estos no pueden ser identificados, pues no pertenecen en absoluto al mismo nexa vivencial, como sí es el caso de la memoria. Podré decir que el yo para quien el ayer era real se puede identificar con el yo real y presente. Pero no podemos decir lo mismo del yo fantaseado. A la famosa pregunta de Samuel Taylor Coleridge "¿Y si durmiera / Y, si mientras duerme, soñara / Y si, en el sueño, fuera al cielo y allí arrancase una flor extraña y bella / Y si, cuando despertara, tuviera la flor en las manos / ah, y entonces?", Husserl respondería que, mientras sueño con la flor, no la estoy percibiendo, y cuando la percibo al despertar, sin importar de dónde hubiera venido la flor, cuando menos sé que no la estoy soñando al mismo tiempo. En última instancia, los objetos fantásticos, como fantasías, no pueden dejar de estar faltos de realidad.

Este cisma de la fantasía como conciencia es equiparable a una verdadera duplicación de la vida intencional, es decir, al encuentro de una alteridad irreducible y radical en los adentros de la conciencia. Esta alteridad radical es incluso paradigmática, pues está dotada de riqueza y de pobreza. Libremente me escapo del mundo real, imaginándome otros mundos. Pero este escape es momentáneo, pues me es imposible integrar una fantasía como tal dentro de la realidad. La apariencia de una fantasía pura en su mundo fantástico es, además, inestable. Su poder de eclipsar lo real es, precisamente, momentáneo. Así como el hombre no vive sólo de recuerdos, tampoco vive meramente de fantasías.

No todos los desplazamientos imaginarios equivalen a soñar despiertos, sin llamar la atención de los demás. Las fantasías, aun cuando irreales, pueden manifestarse públicamente. Hablemos, por ejemplo, del fenómeno estético del teatro. Las ficciones teatrales están fundadas en la percepción de un escenario con sus tramoyas y actores. Sin embargo, la obra teatral no se reduce a la intuición perceptiva de estos meros componentes. Se requiere también de la translación o desplazamiento imaginario tanto del actor como del público. Como dice Jorge Luis Borges: el actor juega a ser otra persona ante una audiencia que juega a tomarlo por esa otra persona¹⁵. Si hacemos

¹⁵ Véase su texto "Everything and Nothing", en: Borges, Jorge Luis, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, edición de D.A. Yates y J.E. Irby, New York: New Directions, 1962, p. 248. Citado por Walton, K.L., en su ensayo

énfasis en este tema aparentemente sin relación con la adoración de imágenes, no será para hacer la disparatada sugerencia de que estas últimas son meramente histriónicas. Por el contrario, nuestro interés es discernir cómo sucede el cisma del yo en la imaginación, pues éste nos permitirá pasarle una nueva mirada a la adoración de imágenes.

La insólita propuesta que hace Husserl al discutir la fenomenología de la obra teatral es la siguiente: el arte no consiste solamente de fantasías intuitivas, sino también en gran parte de fantasías no intuitivas¹⁶. Pero, ¿cómo es posible que se pueda hablar de fantasías no intuitivas cuando, desde un comienzo, Husserl define la imaginación como una conciencia intuitiva? Miremos el caso del actor que interpreta el papel de Hamlet. Según lo que ha dicho Husserl sobre la conciencia de imágenes, el actor serviría como el retrato animado del príncipe danés. Pero Husserl se da cuenta de que "interpretar un papel" y "retratar" no son ni sinónimos ni términos afines. El espectador se refiere al actor y al montaje escénico no como meras representaciones didácticas de objetos ausentes, sino como una escenificación donde lo ficticio aparece sin dar la impresión de ser algo ausente¹⁷. Hamlet aparece *como tal* en la fantasía del actor y del público, dentro del marco de una imagen teatral que, sin embargo, no nos refiere pictóricamente a una realidad ausente. Por el contrario, el personaje ficticio se presenta como *ficción*, y no como *ilusión perceptiva*.

Esta peculiar aparición se debe, como ya lo hemos dicho, a la colaboración de dos partes cuyos roles encajan. De una parte encontramos a los actores: cada actor en el escenario se desplaza a sí mismo, imaginándose como si fuera el mismísimo Hamlet, Ofelia, Polonio, etc. Este desplazamiento es el punto de interpretar un papel¹⁸. Para actuar, en cierto sentido, el actor debe dejar de ser él mismo y aparecer en el escenario *como si fuera* aquel otro, el personaje. Por otra parte, cada espectador debe voluntaria e imaginariamente introducirse en el mundo de la obra teatral, interactuando, a nivel de la fantasía, con dicho mundo. Así, el espectador simpatiza con algunos personajes y no con otros, y sirve de testigo de sus tragedias: el espectador a veces

"Fearing Fictions", en: *Aesthetics and the Philosophy of Art –The Analytic Tradition: An Anthology*, edición de P. Lamarque y S.H. Olsen, Oxford: Blackwell, 2004, p. 311.

¹⁶ Véase *Hua XXIII*, p. 514.

¹⁷ Nos parece que la siguiente descripción también sirve para elucidar lo que Husserl tiene en mente: "La tribu que escucha al mensajero que habla sobre lo que ha sucedido en un pueblo está motivada por el deseo de saber. Están a la expectativa de que el mensajero llegue al punto, y sólo entonces sus reacciones indican cómo se han tomado las noticias. Contrasta con la situación de la tribu que se reúne para escuchar una leyenda. Las reacciones más importantes acompañan la narrativa. Sonríen complacidos. Se encuentran a la expectativa de ver qué pasa. Sus simpatías varían según la trama. Lloran con lo que es triste, se regocijan con lo que es agradable. Es como si el cuento hubiera hecho algo presente. Ya no se hace referencia a algo ausente como lo que verdaderamente debería de interesarles. La tribu puede que entonces sienta el deseo de sumarse a los eventos de la historia y, por qué no, este deseo puede que se manifieste en danzas rituales o en representaciones histriónicas" (Scruton, R., *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. London, Methuen, 1974, p. 149).

¹⁸ Aquí sigo la interpretación de la translación del yo del actor, así como de la fenomenología de la catarsis, que esboza Sokolowski en su implícita lectura de *Hua XXIII*, en: Sokolowski, *op. cit.*, especialmente pp. 18 ss.

llora, a veces también ríe con el personaje, pero sin considerarlo en ningún momento como una persona real (a no ser que abandone momentáneamente la postura estética, para comentar sobre la actuación o la puesta en escena como tal). Puede que uno como espectador sienta pesar por Hamlet mientras éste muere, pero uno no reacciona, digamos, pidiendo ayuda, como sí lo haría probablemente si en verdad alguien se estuviera muriendo.

De la escenografía recreando, por poner un ejemplo, el castillo de Elsinore; de los vestuarios; y de los actores maquillados diríamos que nos referimos a ellos gracias a una vivencia fantástica-perceptiva¹⁹ intuitiva. Pero aquel desplazamiento del yo, tanto del actor como del espectador, cuyo papel es fundamental en la ficción dramática, debemos decir que carece de intuición²⁰.

Ahora, la fenomenología de la obra teatral nos lega el siguiente reto. Husserl insiste en que la conciencia fantástica requiere un desplazamiento voluntario del yo conciente. Como lo afirma Rudolf Bernet, "nada de lo real puede forzarme a contemplar un objeto irreal"²¹. Sin embargo, si el contexto cultural carece de las pistas requeridas para acceder al fenómeno de la ficción, este último nos eludirá. Puede, por ejemplo, que un niño con poca experiencia en ficciones se ofusque al darse cuenta de que Peter Pan ni existe ni tampoco vuela. Es decir, ha visto al hombre disfrazado de verde y sostenido en el aire por hilos delgados precisamente como una ilusión. En cambio, alguien que ya posee la pista de la actitud lúdica requerida por el arte teatral no sentirá dicha desilusión. No se sentirá frustrado, en otras palabras, por el hecho de que ha contemplado algo irreal. En última instancia, la diferencia entre el niño frustrado y el sujeto que ha disfrutado de la obra no tiene nada que ver con que los niños tengan más imaginación y que por eso sean presa fácil del engaño. Más bien, lo que cuenta es si el espectador ha ejecutado o no el desplazamiento no-intuitivo en la fantasía que corresponde al arte teatral.

Por eso mismo, la fenomenología del teatro no puede, al tratar de ofrecer un *logos* en la medida del *phainomenon*, pasar por encima de las debidas disposiciones culturales²².

¹⁹ Como ya lo hemos mencionado en una nota anterior, Husserl redefine la conciencia de imagen como una fantasía fundamentada en la modificación de una aprehensión perceptiva. La conciencia perceptiva, en vez de diluirse con la conciencia fantástica en la conciencia de imagen, por el contrario, se mantiene en su diferencia gracias a los conflictos internos de los que ya hemos hablado.

²⁰ No todas las imágenes en la obra teatral "retratan" ficciones, y es así como Husserl sugiere que separemos la pictorialidad (*Bildlichkeit*) de, por decirlo de algún modo, la representabilidad (*Abbildlichkeit*). La escenografía, los vestuarios, el maquillaje y los efectos especiales en una obra teatral sirven como representaciones de objetos en un mundo ficticio y por eso pertenecen a la categoría de la representabilidad. Pero los desplazamientos del yo fantástico que le dan vida a los personajes ficticios, sin quitar o añadirle nada al elemento intuitivo de las imágenes teatrales, pertenecen a la pictorialidad.

²¹ Bernet, Rudolf, *Conscience et existence: perspectives phénoménologiques*, Paris: PUF, 2004, p. 108.

²² Véase Hua XXIII, p. 510. Este punto también ha sido ilustrado por Jorge Luis Borges en "La busca de Averroes" (en: *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 104-117). Este cuento narra el inevitable, y para nosotros

§ 3. Acercamientos a las imágenes divinas

La adoración de imágenes tiene una larga trayectoria a través de diversas culturas, la cual no podemos pretender resumir en este ensayo. Nos limitaremos, más bien, a hacer la siguiente sugerencia: así como el arte teatral necesita de la participación imaginativa de los actores y del público, con base en la ejecución de las pistas culturales apropiadas al fenómeno, de igual manera se debe hacer con el culto a las imágenes. En éstas encontramos, de una parte, la participación mutua de lo divino y de lo humano, así como la ejecución de una actitud específica de tipo religioso.

Al formular esta sugerencia, comenzamos así mismo a diferir de Husserl, quien no considera las imágenes de culto de esta manera. Ciertamente, imágenes con temas religiosos aparecen repetidamente en sus escritos a manera de ejemplos que ilustran, por ejemplo, la conciencia de imágenes. Pero sus referencias esporádicas a la adoración de las imágenes están básicamente alineadas con la preocupación de que dicha adoración puede que falsifique nuestro entendimiento de lo divino como, o bien más allá del mundo, o bien en lo más profundo de cada ser humano. Las imágenes religiosas, para Husserl, son obstáculo en nuestra relación con Dios, pues apresan nuestra atención desde afuera cuando el sitio de encuentro con lo divino yace adentro²³. Evadimos la discusión con Husserl sobre las ventajas y las desventajas de la oración con imágenes, pues lo que nos interesa en este momento es el resultado de la comparación entre el fenómeno estético y el fenómeno religioso.

Una primera similitud entre ambos fenómenos es que ni el creyente en su adoración ni el público toman a la imagen como una simple y llana representación, es decir, como una fuente de información, pues de esta manera sus valores religiosos o estéticos correspondientes quedan sin realizarse. Como nos lo recuerda Van der Leeuw, "el carácter religioso del arte no está condicionado por el sujeto representado sino por

evidente, error que comete Averroes cuando interpreta los vocablos Aristotélicos "tragedia" y "comedia" como panegíricos y sátiras, respectivamente. El escolástico musulmán, como lo imagina Borges, falla en entender estos fenómenos histrionícos culturales incluso después de hablar con viajeros y mercaderes que efectivamente han presenciado dichos fenómenos, pero que tampoco pueden dar con el punto de estas misteriosas "casas de la ilusión" en tierras distantes. El hecho de que Averroes no alcance a comprender de qué se trata el teatro no tiene nada que ver con su capacidad intelectual, sino, más bien, con el hecho de vivir en una cultura que en aquel entonces no había cultivado aquella actitud estética específica que emplea el teatro.

²³ Cfr. Husserl, Edmund, Manuscrito E III 9/22a <27 XI 31>, cuyo original se encuentra en los Archivos Husserl de Lovaina. Agradezco al profesor Rudolf Bernet, director de los Archivos, por permitir la consulta de este manuscrito. Una buena parte de este texto también ha sido traducida y divulgada por L. Dupré. Véase Dupré, L., "Husserl's Thought on God and Faith", en: *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. XXIX, N° 2 (1968), pp. 201-215, sobre todo p. 215: "Todas las imágenes de culto son imágenes y al mismo tiempo no son imágenes, puesto que tan pronto como Dios es representado como 'Padre', mundano, real, y con la estructura de un padre de verdad, Dios ya no es representado como Dios (...). Cada imagen dirige nuestra mirada desde afuera, pero la verdadera relación con Dios es interior: es una actitud de oración".

su propósito”²⁴. Gracias a cierta sensibilidad cultural o religiosa, la imagen en cuestión puede ser vivenciada como más que un mero retrato. Pero esta sensibilidad religiosa nos reta de la siguiente manera. Recordemos que en la obra teatral habíamos indicado que el espectador no sólo tenía que reconocer de antemano el carácter ficticio de la obra. También era necesario que él mismo se desplazara fuera del yo y de su realidad y dentro del mundo imaginado. Con la adoración de imágenes religiosas sucede que el sujeto también debe aproximarse a la imagen a sabiendas de que el objeto tiene efectivamente un carácter sagrado. Sin embargo, al desplazarse para contemplar la imagen divina, el sujeto debe simultánea y paradójicamente no desengancharse de su yo real. En otras palabras, el yo real no puede quedar al margen del acto religioso.

Miremos cómo este paradójico desplazamiento y re-emplazamiento sucede en un contexto determinado. Por ejemplo, tomemos como norte la rica tradición iconográfica de las iglesias ortodoxas orientales²⁵. De una parte, el adorador de la imagen comienza con la tácita aceptación de que no se encuentra delante de una obra que debe ser mirada estéticamente, sino de una imagen sacra. La presencia de lo sagrado, según esta tradición, está inextricablemente ligada al misterioso origen del ícono. Según su propio testimonio, el pintor de íconos tiene que satisfacer requisitos opuestos. El pintor no tiene que ser santo para que el ícono sea sagrado, pero su participación es indispensable, en el sentido de que el ícono es la respuesta a sus plegarias. Por eso, el pintor debe ayunar y orar antes de pintar, mientras pinta y, una vez terminado, debe seguir orando con el ícono. Sin embargo, ni el ayuno ni la oración son causas directas de que el ícono sea sagrado. El propósito de las prácticas ascéticas es facilitar el desplazamiento de su yo real en un sentido aún más enfático del que encontramos en la obra teatral, pues el ícono no debe ser meramente un producto de la imaginación, sino ante todo debe surgir en obediencia al Espíritu Santo. Este último es el autor. Por eso, los íconos no son firmados.

Por ser de autoría divina y por estar bendecido, lo divino se impregna al ícono. Por eso, tanto unirlo como incensarlo, tocarlo o incluso besarlo se consideran expresiones de veneración apropiadas, tal y como lo sería el hacerlo con una reliquia o con una persona. Ahora, estas expresiones de veneración son las pistas decisivas para situar lo sacro en cuanto a los íconos. Dichos gestos indican que la participación de un ícono tanto en la vida de la deidad como en la vida espiritual del creyente ni depende de, ni se manifiesta como, proporcional al grado de semejanza entre el ícono y su sujeto. Y mientras que es necesario que un ícono, como imagen, busque parecerse a su sujeto, su origen sagrado yace en un evento no aparente, es decir, en el acto

²⁴ Van der Leeuw, G., *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, traducción al inglés de D.E. Green, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, p. 157.

²⁵ El lector interesado podrá encontrar la siguiente presentación de la iconografía ortodoxa enriquecedora tanto en un contexto teológico como fenomenológico: Ouspenski, L. y V. Lossky, *The Meaning of Icons*, New York: Saint Vladimir's Seminary Press, 1982.

divino que plasma la imagen a través del pintor. Pero al sugerir que lo sacro en un ícono se sitúa por encima de su apariencia no afirmamos que este valor sacro sea algo abstracto. Por el contrario, diremos que este valor sacro es, literalmente, palpable y tangible²⁶. Y mientras que el ícono está basado en una conciencia de imagen, debemos admitir que el desplazamiento de lo divino y de lo humano, así como el desplazamiento estético del actor y del público, no ocurren dentro, sino más allá del marco de la intuición.

Nos queda por ahondar sobre cómo la adoración de los íconos difiere de la vivencia estética, puesto que ya hemos sugerido otro tipo de desplazamiento en esta práctica religiosa. Para llegar al punto de esta diferencia, hay que considerar, primero, el propósito específico de los íconos. Según las tradiciones iconográficas, la adoración de íconos no solamente da gloria a Dios –tal y como Él desea ser glorificado, incluso en Sus ángeles y santos–, sino que también asiste al hombre para seguir el llamado de encarnar la semejanza divina. La misma tradición afirma, sin embargo, que nadie se santifica con la mera contemplación o adoración de íconos, pues ésta no substituye las obras de misericordia corporales y espirituales. ¿Cómo podemos entender, de nuevo, esta simultánea riqueza y pobreza de los íconos? La pintura y adoración de las imágenes requieren, como ya hemos dicho, el desplazamiento del pintor y de la comunidad más allá de la postura del sujeto en comercio con el mundo real. Lo percibido y lo imaginario siguen siendo inconfundibles; y sin embargo, la adoración no puede ser sinónima de un mero desplazamiento más allá del yo real, pues también debo, como adorador, encarnar en la vida real esa misma tarea de glorificación que comienza en la oración y en la adoración. Puesto que son como ventanas que miran hacia el paraíso, los íconos ofrecen dentro del orden de lo visible el *éschaton* que es la gloria eterna; pero, a su vez, ellos reciben de lo divino cierta presencia tangible, con el fin de inspirar al creyente a glorificar lo divino, tanto en la oración como en la acción, en realidad y no meramente en fantasía.

Del mismo modo contrastaríamos al actor y al pintor de íconos. Entre el actor y sus *dramatis personae* existe otredad irreducible. Solamente Hamlet, y no su actor, tiene que asumir las nefastas consecuencias de sus acciones. Lo mismo podría decirse del público. En cambio, los actos de devoción religiosa buscan precisamente contrarrestar el que el creyente sea un mero actor o espectador que ha dejado atrás su yo real. Por eso, no es suficiente para el pintor de íconos imaginar para pintar lo sagrado. En obediencia y en sacrificio ascético, él se desplaza a sí mismo pero con el fin de ser, tanto paradójica como verdaderamente, captado por lo divino. Tanto el pintor de íconos como el adorador de dichas imágenes se desplazan fuera de sí mismos, pero no con el propósito de que el yo real en cada caso sea rezagado por el evento religioso.

²⁶ Esta sugerente comparación del ícono con la reliquia, y de lo sagrado de ambos como algo tangible, se la debo al profesor P. Moyaerde la K.U. Leuven, quien ha recientemente publicado sus investigaciones en la siguiente monografía: *Iconen en beeldverering: godsdienst als symbolische praktijk*, Nijmegen: Sun, 2007.

Por el contrario, en el evento religioso, el yo real desplazado vuelve a ser retomado para permitir, precisamente, el encuentro de lo divino en la intimidad.

§ 4. El recurrente problema de los ídolos

Concluimos la presentación de estas sugerencias delineando un último problema insigne de las limitaciones de la fenomenología de la adoración de imágenes. ¿Cómo podemos describir aquella denuncia, también de tipo religiosa, de los ídolos o representaciones mistificadoras de falsos dioses? Pero, al hablar de ídolos parecería que nos toca volver a un escenario inicialmente rechazado, es decir, el de la posibilidad de que en la adoración de imágenes verdaderamente se ha confundido la imagen por el objeto referido en ella.

Sobre este punto quisiéramos referirnos a la propuesta conciliadora del fenomenólogo norteamericano Robert Sokolowski. Él sugiere que tanto la experiencia estética como la adoración de imágenes sucede en el contexto de la correlación de una llamada y de una respuesta a una llamada: "En la imagen, el objeto imaginado hace un llamado a lo que, dentro de nosotros, es capaz de responder a lo que está siendo presenciado"²⁷. A veces, sin embargo, este llamado puede que sobrepase las diferencias logradas por la conciencia: "A veces el poder imaginativo, en ciertos casos extremos, puede causar que los espectadores pierdan el sentido de desprendimiento entre la imagen y lo que ésta presenta; ellos creerán que las acciones impuestas sobre la imagen afectan lo que está imaginado en ella. El ídolo se convierte, entonces, en la verdadera presencia de un demonio o deidad; un muñeco vudú se vuelve un instrumento para influenciar a quien éste representa. Incluso las mismas personas pueden volverse encarnaciones de espíritus; máscaras y disfraces refuerzan esta confusión entre la presencia gráfica y la presencia directa"²⁸.

De esta manera, dice Sokolowski, los cultos idólatras recaen en el amalgamamiento de la imagen y lo imaginado, en parte también debido a la poca familiaridad que dicha cultura tiene con la diferencia entre la imagen y lo que ésta presenta. La aparición de un objeto irreal en el nexo de objetos perceptibles y reales puede que haya sido, para las gentes primitivas, un evento inquietante. Como dice enseguida Sokolowski, "todas las pinturas en aquel entonces pudieron tener una semejanza perturbadora con la presencia actual del objeto representado en ellas"²⁹. En contraste, la iconografía desarrollada en el Occidente Cristiano después del Concilio de Nicea, en el 787 de nuestra era, acentúa ante todo la diferencia entre la imagen y el sujeto representado, la cual es el punto de partida para referirnos al ícono como epifanía de lo divino.

²⁷ Sokolowski, Robert, *op. cit.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

En varios aspectos diremos que la posición de Sokolowski es llamativa, pues no se resigna a las explicaciones intelectualistas que ya hemos criticado. La rareza de las imágenes y la fascinación que estas debieron haber suscitado a causa de la misma no debe ser subestimada. De igual manera, junto con Husserl, no podemos desestimar los efectos de la ausencia cultural o filosófica de la diferencia entre la imagen y lo imaginado. Sin embargo, los razonamientos de Sokolowski no parecen explicar cómo muchas culturas con ritos idólatras, incluso hoy en día, a su vez poseen y utilizan imágenes en formas que no son ritualistas³⁰. Es más, no cualquier imagen de un sujeto sirve para un ritual o es digna de culto —es decir, no meramente por el hecho de ser imagen, se dice que la imagen participa en la vida de su sujeto. El uso de la imagen en un sentido espiritual presupone, de nuevo, que la imagen subsiste y puede ser usada sin ese sentido —*i.e.*, como una mera fuente de información.

Además, todavía nos queda el problema de cómo dicha confusión entre la imagen y lo imaginado se puede perpetuar de generación en generación sin que los participantes de dichos rituales se den cuenta cuando menos de la obvia discrepancia empírica entre la imagen y lo representado. El riesgo al que nos expone dicha explicación es el siguiente: siendo la conciencia de imagen una conciencia voluntaria y fallando los idólatras constantemente a la hora de distinguir entre la imagen y lo imaginado, no nos queda más remedio que concluir que los idólatras alucinan voluntariamente —y esta última es una opción que por lo menos Husserl rechaza categóricamente.

Finalmente, la posición de Sokolowski descarta apresuradamente la posibilidad de que sea, precisamente, la distinción entre una imagen y lo imaginado lo que a su vez permita que alguien pueda creer que una acción impuesta sobre una imagen afecta lo imaginado en ella. Si consideramos esta posibilidad más detenidamente, veremos que, más bien, dichos casos de idolatría se basan en la conciencia de que el objeto representado está ausente y de que la imagen no es lo mismo que lo que ésta representa. *Precisamente* esa distancia o ausencia es la condición para que alguien pueda llegar a creer que el sujeto de la imagen no tiene poder sobre su propia imagen, sino al contrario.

Volvemos entonces a nuestra posición inicial: cuando somos conscientes de una imagen, no confundimos la imagen con lo imaginado, porque la conciencia de imagen y la conciencia perceptiva se distinguen claramente. Esto no quiere decir que no tenga cabida la confusión entre la realidad y la fantasía. Si me encuentro cansado o distraído, puede que confunda algo imaginado con algo que sucedió en el pasado. La memoria puede equivocarse. Pero para Husserl dichas equivocaciones son la excepción que demuestra la regla de la irreductibilidad de lo imaginario a lo real; además de probar el mayor grado de afinidad que tiene la fantasía con la memoria que con la ilusión. No

³⁰ Véase la discusión que hace G. Van der Leeuw sobre el arte primitivo y ornamental en: *Sacred and Profane Beauty*, pp. 155 ss.

es por culpa de la imaginación que un idólatra haya olvidado –si es que en verdad olvida– el hecho de que él mismo ha fabricado el ídolo.

Esto no quiere decir que, fenomenológicamente hablando, no haya diferencias entre un ícono y un ídolo. Pero precisamente el lenguaje que contrasta los íconos y los ídolos debe encontrar un nuevo punto de partida, más allá de los límites de la fenomenología y dentro de un marco teológico donde ya se hace plena referencia a una manifestación de lo divino que *interrumpe* la vida del sujeto, desplazándole de sí mismo en formas inimaginables.