



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ LO REAL NUNCA ES BELLO. IMAGEN E IMAGINARIO EN JEAN-PAUL SARTRE

Mario Sabugo

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Sabugo, M. (2015). Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre. *Anales del IAA*, 45(1), 29-38. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/159/146>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

LO REAL NUNCA ES BELLO. IMAGEN E IMAGINARIO EN JEAN-PAUL SARTRE

THE REAL IS NEVER BEAUTIFUL. JEAN-PAUL SARTRE'S IMAGE AND IMAGINATION

Mario Sabugo *

■ ■ ■ En este trabajo se examina un ensayo de psicología fenomenológica de Jean-Paul Sartre en el cual postula tres tipos de conciencia: perceptiva, conceptual e imaginativa, y las diferentes formas en que los objetos se presentan en cada una de tales conciencias, estudiando en particular sus representaciones analógicas o *analogas*. Por lo tanto, se extraen algunas proposiciones específicas en torno a la teoría de los imaginarios urbanos, a la arquitectura y los diseños, su historiografía y su enseñanza.

PALABRAS CLAVE: Conciencia. Imaginación. Arquitectura. Enseñanza.

■ ■ ■ This paper examines a phenomenological psychology essay of Jean-Paul Sartre which postulates three types of consciousness: perceptual, conceptual, and imaginative, and the various forms in which objects are present in each consciousness and their analogical representations, or *analogas*. Therefore, some specific propositions are extracted regarding the theory of urban imaginary, architecture and design, historiography, and teaching.

KEYWORDS: Consciousness. Imagination. Architecture. Teaching.

* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Buenos Aires (IAA-FADU-UBA).

Introducción

En este trabajo se procede a revisar *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, un célebre ensayo de psicología fenomenológica de Jean-Paul Sartre (1940), examinando esquemáticamente sus consideraciones acerca de las características con las cuales un objeto aparece en los tres tipos de conciencia que postula, a saber: las conciencias perceptiva, conceptual e imaginativa, con especial atención a la última.

Si bien el texto de Sartre ya se acerca a las ocho décadas de antigüedad, continúa siendo una referencia clásica a la que han seguido recurriendo numerosos estudiosos de la imagen y los imaginarios desde diversas disciplinas. Levemente posterior es el trabajo sobre fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty (1945), por entonces muy cercano al planteo de Sartre, en el cual se apoya reiteradamente. Jean Starobinski (1970) lo destaca entre sus apuntes para una historia del concepto de imaginación. Roland Barthes (1980) le dedica en homenaje su trabajo sobre la “cámara lúcida”, a propósito de la fotografía. En el mismo encuadre se coloca Nao Sawada (2013). Para Joaquín Maristany (1981), *Lo imaginario* sería una especie de piedra fundamental del universo sartreano dadas las correlaciones que mantiene con el resto de su obra, que abarca el teatro, la novela, la filosofía, la biografía y el manifiesto literario o ideológico, pues todas esas expresiones, pese a sus variedades de género, tendrían allí una especie de origen común. También lo tienen en cuenta Jean-Michel Fortis (1994) al trabajar la relación entre imagen mental y representación proposicional y Paul Ricoeur (2000) al investigar los aspectos imaginarios de la memoria. En nuestra región, hay trabajos recientes como los de Fernando Zamora Águila (2007) y Samuel Cabanchik y Sara Vasallo (2008), este último dedicado a la compleja posición de Sartre frente a la obra de Henri Bergson, al que por momentos critica y en otros casos convalida.

Lo que está en juego aquí es el problema de la imagen tal como se da a la conciencia, encuadre típicamente fenomenológico y que el autor ya había ensayado en un trabajo inmediatamente anterior (Sartre, 1939). “Fenomenología” es un término propiamente filosófico, acuñado por Johann Heinrich Lambert hacia 1764 y empleado a su manera por Immanuel Kant, Georg Hegel y Charles Peirce, que designa el estudio de los contenidos observables en la conciencia, con independencia de toda connotación fisiológica. Adquiere todo su peso contemporáneo con Edmund Husserl y sus seguidores, sean los alemanes, entre ellos Max Scheler y Martin Heidegger, sean en Francia el mismo Sartre, Merleau-Ponty y Ricoeur. La fenomenología sería un método universal que otorgaría nuevos fundamentos a todas las ciencias particulares. Su punto de partida es la suspensión o puesta entre paréntesis de la creencia en el mundo natural, que se reduce de entidad existente a simple fenómeno de la conciencia (Lyotard, 1949).

La imagen es una conciencia¹

En tanto se propone una psicología propiamente fenomenológica, Sartre no se ocupa de los comportamientos ni del inconsciente ni de enfoques neurológicos. Su foco de interés es la indagación sobre la imaginación: “El fin de esta obra es describir la gran función ‘irrealizante’ de la conciencia o ‘imaginación’ y su correlativo noemático, lo imaginario” (p. 11).²

Cuando se produce una imagen en la conciencia, es necesario reflexionar mediante un acto de segundo grado por el cual la atención se desvía del objeto propiamente dicho y se dirige a su manera de estar dado. Así, “el método es simple: producir imágenes en nosotros, reflexionar sobre ellas, describirlas, es decir, tratar de determinar y de situar sus características distintivas” (p. 14).

El postulado básico es que “la imagen es una conciencia” (p. 15). Con esta afirmación, se rechaza la ilusión de inmanencia, por la cual se transfiere a la imagen aquello que vale para su objeto, es decir, sus atributos cuantitativos y materiales. La ilusión de inmanencia está alimentada por el hábito de pensar en términos espaciales. Pero la conciencia no es un objeto ni una colección de objetos. Por lo tanto, una imagen no es un objeto alojado en la conciencia, sino la conciencia misma en uno de sus estados sucesivos.

La imagen “es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto” (p. 17).³

Tres conciencias, tres objetos

Los tres tipos de conciencia por los cuales nos puede ser dado un objeto son la imaginación, la percepción y la concepción.

El primer tipo de conciencia, la percepción, se define como “el acto por el cual la conciencia se pone en presencia de un objeto temporal-espacial” (p. 159).

No se aceptan las definiciones de la percepción que la consideran una amalgama de sensaciones e imágenes, ya que ambas son mutuamente excluyentes en la conciencia. Cuando se trata de imaginar, se desactiva la percepción y viceversa. Cada vez que hay conciencia imaginativa o conciencia perceptiva, se da recíprocamente la aniquilación de la otra. Por añadidura, toda conciencia es conciencia de algo, o sea que no hay nunca una conciencia vacía.⁴

En la percepción, un objeto cualquiera –por ejemplo, un cubo– nunca puede estar dado simultáneamente desde todos los puntos de vista; solamente al sintetizarse esa multiplicidad se comprende el objeto como cubo. Tal síntesis, que nunca sucede por la percepción propiamente dicha, es obra de la imaginación, del concepto, o de ambos.

El objeto percibido mantiene una infinidad de relaciones con una infinidad de otros objetos y por ello constantemente desborda los marcos de la conciencia y la somete a un continuo aprendizaje.

En la conciencia imaginativa “hay una especie de pobreza esencial” (p. 20) pues los diferentes elementos de la imagen no mantienen relaciones con el mundo y muy pocas relaciones entre sí. En este caso, el objeto de la imagen nunca es más que la conciencia del mismo y de tal manera queda perfectamente contenido en ella.⁵

La imagen es una certeza. “Me puede engañar mi percepción, pero no mi imagen” (p. 21).

En la conciencia del concepto, un objeto se da instantáneamente con todos sus atributos, como saber completo sin ningún proceso intermediario. La definición geométrica del cubo sería su expresión conceptual por excelencia.

Las tres conciencias mencionadas proponen objetos, pero cada una a su manera. La percepción posiciona su objeto como existente. En el concepto no hay acto posicional, por lo que es irrelevante la existencia o inexistencia del objeto. Y la imaginación se constituye

mediante un acto posicional negativo acerca del objeto que lo da como inexistente, como ausente o como existente en otro lugar. Por eso, "la imagen encierra una determinada nada", ya que "da su objeto como no siendo" (p. 26).

En resumen, la percepción propone la existencia del objeto, la imagen propone su inexistencia, y el concepto, al ocuparse de esencias universales, es indiferente a su existencia. Las tres conciencias se excluyen mutuamente, no siendo posible que coexistan. Cuando se da una, desaparecen las dos restantes.

Proust ha mostrado muy bien qué abismo separa lo imaginario de lo real, ha demostrado que no puede haber paso del uno al otro, y que lo real va siempre acompañado del desmoronamiento de lo imaginario, aunque no haya contradicción entre ellos, porque la incompatibilidad proviene de su naturaleza y no de su contenido (p. 190).

La percepción se corresponde con una pasividad de la conciencia. Por el contrario, la imagen está atravesada por "una corriente de voluntad creadora", pues la conciencia imaginativa tiene una cualidad vaga y fugitiva, que Sartre expresa acudiendo a una metáfora marina: es una cualidad que "no se da como un trozo de madera flotando en el mar, sino como una ola entre las olas" (p. 26).

En consecuencia, es necesario distinguir el objeto percibido, el objeto imaginado y el objeto conceptual. Siguiendo con el mismo ejemplo, habría entonces tres diferentes cubos, aunque decir sin más "cubo" ya tiene de por sí un matiz conceptual. La contextura íntima del objeto, que en otra sorprendente metáfora Sartre llama su "carne" (p. 28), difiere según la conciencia en la que aparezca.

El objeto dado en la conciencia de la percepción sería rico e incompleto, mantendría relaciones inagotables con su entorno al suscitar un aprendizaje permanente y se lo tiene por existente en el marco de un espacio y un tiempo reales.

El objeto en la conciencia imaginativa sería pobre y completo, al mantener relaciones nulas con su entorno sin suscitar ningún aprendizaje; se lo tendría por inexistente en un espacio y en un tiempo irreales.

El objeto en la conciencia conceptual no sería ni pobre ni rico sino autosuficiente. Mantendría relaciones nulas con su entorno sin suscitar aprendizaje. Su existencia o inexistencia serían irrelevantes, sin espacio ni tiempo de ningún tipo.

Imagen y analogon

Existen recursos, como la fotografía o el dibujo, que permiten producir representaciones del objeto imaginado, en forma de un objeto material que se define como un *analogon*.

El *analogon* no es un signo. Pues entre el signo y su objeto hay un vínculo simplemente convencional, pues el primero no es propiamente una representación del segundo. El signo es propio de una conciencia no-posicional y conceptual, que no es afectada por la existencia o inexistencia de su objeto. En cambio, entre la imagen y su *analogon* la vinculación es diferente, ya que se parecen.

La conciencia imaginativa es posicional, pues involucra lo que su intencionalidad da por ausente o inexistente. La dificultad de estos razonamientos es admitida por Sartre:

[E]l objeto está propuesto como ausente, pero la impresión es presente. Hay en lo dicho una síntesis irracional y que se expresa difícilmente [...] la relación que propone la conciencia, en la actitud imaginante, entre el retrato y el original es realmente mágica. [...] [L]a estructura de la imagen es irracional y, aquí como en todas partes, nos hemos limitado a hacer construcciones racionales basadas en fundamentos prelógicos (p. 38).

Tanto la palabra como la imagen tratan de alcanzar un objeto a partir de otro. Pero la palabra, en tanto signo, simplemente dirige la conciencia a un objeto, mientras que la imagen no es un signo. No es que la imagen sea un signo mal formado, y tampoco se trata de que la palabra sea una imagen distorsionada. La imagen no puede ilustrar o sustentar el pensamiento, porque no es homogénea con él. Esta distinción sartreana refutaría las hipótesis de que pueda haber una retórica propiamente dicha de la imagen.⁶

La imagen es una conciencia que trata de producir su objeto:

[E]l acto de imaginación es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer que aparezca el objeto en el cual se piensa, la cosa que se desea, de manera tal que se pueda entrar en su posesión. En este acto hay siempre algo de imperioso e infantil, una negativa a tener en cuenta la distancia, las dificultades [...] (p. 163).

Espacio y tiempo imaginarios

“Cualquiera puede ver que el espacio de la imagen no es el de la percepción” (p. 165). El objeto en la conciencia imaginativa es un irreal, porque está presente en la conciencia, pero no se puede hacer nada con él. Se desvanece apenas la atención se desvía de él. Sus determinaciones topográficas son débiles o nulas. Es un objeto imaginario e irreal que se halla en un espacio igualmente imaginario e irreal.

El objeto imaginario tiene dimensiones espaciales, pero que son absolutas e inconmensurables, a diferencia de los objetos reales, que pueden medirse mutuamente. La imagen no se puede descomponer en partes. “No se puede contar en imágenes las columnas del Panteón” (p. 168).⁷

En cuanto al tiempo de la conciencia imaginaria, algunos de sus objetos carecen de determinación temporal, mientras que otros resumen duraciones particulares. En el caso específicamente onírico, la duración del objeto imaginado es tan irreal como el objeto mismo.

El tiempo y el espacio imaginarios presuponen la aniquilación del tiempo y el espacio reales y viceversa, a la manera en que se excluyen mutuamente la imaginación y la percepción. El tiempo de los objetos irreales “es una sombra de tiempo, que le queda muy bien a esta sombra de objeto, con su sombra de espacio” (p. 173).⁸

Sería paradójico calificar a esta conciencia imaginaria como un mundo, pues un mundo propiamente dicho requiere que sus objetos se distingan entre sí como individuos y que mantengan relaciones determinadas en el espacio y en el tiempo, requisitos que no pueden ser cumplidos por el objeto irreal. De aquí su “pobreza esencial”. Los objetos irreales son

como fantasmas, "ambiguos, pobres y secos", y constituyen una negación del mundo o directamente "un anti-mundo" (p. 177).

Lo real y lo irreal

Tanto en la conciencia perceptiva como en la imaginativa hay dos capas, una primaria o constituyente, la otra secundaria, reactiva y afectiva. En la percepción hay un acto perceptivo propiamente dicho y las reacciones afectivas que se unen al anterior en una síntesis. En la imaginación hay un acto constitutivo del objeto irreal y reacciones sentimentales que actúan irrealmente sobre este.⁹

En la conciencia imaginativa se aprehende el objeto como ausente. El acto imaginativo es aniquilador porque ya no busca al objeto sobre el fondo de la realidad como conjunto.

En el recuerdo, experiencia intensamente afectiva, se busca al objeto no como dado-ausente sino como dado-presente-en-el-pasado, lo que resulta ser un modo de existencia real.

La nada actúa como constituyente de lo existente. Pero no de cualquier manera, sino intencionalmente. Lo imaginario no es simplemente una negación del mundo, sino una negación desde determinado punto de vista.

La imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad [...] [T]oda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real (p. 239).

La negación es el principio de toda imaginación y no puede cumplirse totalmente si no es precisamente por un acto de imaginación.

Hay que imaginar lo que se niega. En efecto, lo que constituye el objeto de una negación no podría ser un "real", ya que entonces sería afirmar lo que se niega; pero tampoco puede ser una nada total, ya que precisamente se niega "algo". El objeto de una negación tiene que ser propuesto como imaginario (p. 240).¹⁰

La obra de arte como irreal

La imaginación entendida como función irrealizante de la conciencia puede ser estudiada específicamente en las actividades artísticas.

En una pintura determinada, la imagen es producida por la conciencia, mientras que el cuadro sería el objeto material que sirve de *analogon* para la manifestación del objeto imaginado. "Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener lo real a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo" (p. 235).¹¹

La conciencia imaginante debe proponer al mundo como una nada con relación a la imagen. El objeto estético propiamente dicho no yace en su soporte material, o sea en el lienzo, el marco y las capas de pintura, sino que se manifiesta cuando la conciencia lo capta como imagen, como un irreal aprehendido en el lienzo, para lo cual debe presuponer el anonadamiento

del mundo. El pintor no pasa de lo imaginario a lo real, como si dispusiera de una imagen que luego transporta a la tela. La imagen mental en sí es incomunicable. Lo real es el resultado del trabajo de pintura, pero este real no es el objeto estético mismo, sino un *analogon* material y exterior que permite aprehender indirectamente la imagen. De tal manera, “no hay realización de lo imaginario; lo más que podría hacerse es hablar de su ‘objetivación’” (p. 242).¹²

La obra de arte es real y concreta, pero el objeto estético reside en el objeto imaginado. “Por eso pudo decir Kant que es indiferente que el objeto bello, aprehendido en tanto que es bello, tenga o no existencia” (p. 244). Es la conciencia imaginativa la que constituye el objeto estético como irreal.

Novela, poesía y drama constituyen igualmente objetos irreales que se expresan mediante *analogia* verbales. En las representaciones teatrales, “el actor no propone en absoluto que sea Hamlet [...] utiliza todos sus sentimientos, todas sus fuerzas, todos sus gestos como *analogia* de los sentimientos y conductas de Hamlet” (p. 245).¹³

Es muy trabajoso ingresar al mundo de lo bello, pues requiere pasar de las actitudes de lo real a las actitudes de lo imaginario, incluso en artes que por su naturaleza parecieran escapar más que otras a la irrealidad. La música no es apreciada como objeto real sino como objeto imaginario, para lo cual la ejecución propiamente dicha produce un *analogon*. La contemplación estética es una especie de sueño provocado después del cual el paso a lo real es un auténtico despertar. La belleza sucede en el plano de lo imaginario. “Lo real nunca es bello” (p. 247).

Dificultad especial parece surgir en cuanto a la arquitectura, que parece del todo ajena a la irrealidad. “¿Una catedral no es simplemente una masa de piedra ‘real’ que domina los tejados que la rodean?” (p. 245). Pero en tanto obra de arte, aunque este carácter sea discutible en otros contextos, la arquitectura como objeto estético supondría también una experiencia estética dada en el imaginario y que se concreta en la obra como un *analogon*.

Proposiciones

En este contexto fenomenológico, adquiere su mayor relevancia la comprensión de la conciencia imaginativa como un factor “irrealizante” situado por su propia naturaleza más allá de las acciones y los objetos concretos. Con ese criterio, y siguiendo las pautas de *Lo imaginario*, se hacen las siguientes proposiciones referidas a varios problemas específicos de los imaginarios, la arquitectura y los diseños, y sus aspectos historiográficos y didácticos.

En lo referente a la teoría de los imaginarios sociales y urbanos, las aportaciones de Sartre son muy útiles para prevenir las frecuentes trivialidades con que se trabaja en este campo, en el cual es indispensable una continua distinción entre las representaciones o imaginarios instituidos y las representaciones o imaginarios alternativos. Los primeros son aquellos en los cuales descansa la legitimación de las convenciones vigentes en cada contexto histórico-social mediante definiciones precisas de la realidad y de las modalidades aceptadas de pensamiento y comportamiento. Los segundos son los que se sitúan al margen de las convenciones, apreciando característicamente en el arte, las culturas populares y los fenómenos oníricos. Unos y otros resultan mutuamente incommensurables en cuanto a sus nociones de lo real y lo irreal y sus respectivas determinaciones de espacio y tiempo. Si la conciencia imaginativa es una negación de lo real, sus representaciones típicas se revelan por oposición a las represen-

taciones instituidas. Estas, por su parte, tendrían su medio más adecuado en la conciencia conceptual, que, dada su naturaleza codificada y unívoca, tendería a describir la realidad en los sentidos instituidos (Berger y Luckmann, 1966; Castoriadis, 1975; Sabugo, 2013)

A propósito de las actividades productivas de la arquitectura y el diseño, las nociones expuestas implican fenomenológicamente un trayecto psicológico que, esquemáticamente, partiría de una conciencia perceptiva de una situación dada, pasaría por una conciencia imaginativa, que se daría como un objeto irreal, y concluiría en una conciencia conceptual. Esta última produciría un *analogon* del objeto imaginado que lo representaría en términos plenamente determinados y en cualquiera de los soportes disponibles (gráficos, digitales, etc.). La materialización en obra vendría a ser el último *analogon*. La conciencia imaginativa, en estos términos, ya no sería aquella enigmática caja negra de la cual nada se puede saber, sino un conjunto de representaciones irreales.

En cuanto a la historiografía y otros discursos sobre arquitectura y diseño que se acompañen con ilustraciones –si, como plantea Sartre, la imagen y el pensamiento son esencialmente heterogéneos–, caería por su base la hipótesis de que pueda aplicarse a las imágenes alguna forma de análisis retórico propiamente dicho, con sus figuras y tropos. De esta manera, queda en pie la retórica exclusivamente para el análisis del lenguaje, que corresponde por su parte a la conciencia conceptual. La imagen publicada, sea fotografía, plano o dibujo, debería ser considerada invariablemente como el *analogon* de un objeto de la conciencia imaginativa. Cuando se estudian las memorias, los tratados y la historiografía de la arquitectura y los diseños que hacen uso de ambos recursos, se debería por lo tanto definir la imagen como *analogon*, descartándose la idea de que meramente ilustre o amplíe el texto. Sería el discurso el que estabiliza la imagen, sugiriendo *a priori* una interpretación conceptual de esta. Sin embargo, ambos medios de expresión deben seguir teniéndose por irredimiblemente heterogéneos (Deleuze, 2013).

Por fin, no es conveniente subestimar la relevancia de estas proposiciones sartreanas en relación a los criterios y procedimientos didácticos de la arquitectura y los diseños (Sabugo, 2004). En efecto, la crítica sartreana a la ilusión de inmanencia, que lleva a considerar la conciencia como un objeto o una colección de objetos, se extiende necesariamente a la visión de la enseñanza como un proceso de transferencia de conocimientos predeterminados, sean conceptos o imágenes, a un receptor vacío. Esta visión alimenta múltiples criterios y procedimientos vigentes. Que esa transferencia se pueda cumplir en forma segmentada según un conjunto programado de asignaturas que se podrían ir acumulando en una conciencia entendida como simple recipiente, es un ejemplo de ello. Las alternativas a dicho modelo postulan que el aprendizaje es una experiencia de comprensión y, sobre todo, de invención. Consecuentemente, los criterios y procedimientos didácticos deben poner su atención en la conciencia imaginativa, que sería la que produce nuevas representaciones referentes al campo de estudio, generando *analogia* específicos, en debida articulación con la conciencia perceptual y la conciencia conceptual.

NOTAS

- 1 Todas las citas textuales en este texto principal corresponden a Sartre ([1940] 1997), por ello se mencionan exclusivamente con el número de página.
- 2 Para la Real Academia Española, la voz "noema" se refiere al "contenido objetivo del pensar, a diferencia del acto intencional o *noesis*".
- 3 Aunque Sartre nunca lo aclara explícitamente, aquí emplea invariablemente el término "imagen" como figura icónica o analógica, y nunca como figura del lenguaje.
- 4 Bergson (1907) demuestra la imposibilidad de la representación de la nada en la conciencia, pues se pueden eliminar de la misma muchos contenidos, pero en el límite subsiste la conciencia de estar practicando precisamente esa eliminación. Ver también: Cabanchik y Vasallo (2008).
- 5 Este argumento disgusta sobremanera a Gilbert Durand ([1964] 2000, p. 28): "[E]n las universidades occidentales y en especial en la universidad francesa, hija predilecta de Auguste Comte y nieta de Descartes [...], la investigación científica es la única con derecho al título desapasionado de conocimiento. Durante dos siglos la imaginación es violentamente anatematizada [...]. Sartre solo descubre en lo imaginario 'la nada', 'objeto fantasmal', 'pobreza esencial'". Ya Gaston Bachelard ([1947] 1966, p. 128) discute la pertinencia de la fenomenología en los asuntos del imaginario, proponiendo en su lugar una "dinamología". Sin embargo, el mismo Bachelard, más tarde, reconoce que "para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación" ([1957] 1993, pp. 9-10). Sea como fuere, en esta corriente de pensamiento no poco influyente y seguida por autores como Jean-Jacques Wunnenburger (2003), subsiste la impugnación, a nuestro juicio exagerada dentro de sus propios términos, de las proposiciones sartreanas.
- 6 A propósito de la obra de Michel Foucault, Gilles Deleuze (2013) afirma la irreductibilidad entre enunciados y visibilidades, o entre lenguaje e imagen, de manera que "nunca lo que se ve reside en lo que se dice", si bien, en último análisis, los enunciados tendrían una primacía de sentido, pues "lo discursivo tiene relaciones discursivas con lo no-discursivo" (p. 147). Para una propuesta clásica de retórica de la imagen, ver: Barthes (1982).
- 7 El Pantheon no es un edificio en el que predominen las columnas, pero tenía seguramente un gran valor afectivo para Sartre, que a sus diez años jugaba frente a ese templo laico, mausoleo de los franceses ilustres del que se eximió prefiriendo descansar en Montparnasse (Sartre, 1964 y Sabugo, 2002).
- 8 Sobre las categorías de espacio y tiempo en diferentes formas simbólicas, ver: Cassirer (1923).
- 9 Apuntaríamos sin reservas que para Jacques Lacan lo real sería un registro psíquico irreducible a lo imaginario y lo simbólico (Massotta, 1970), si no fuera porque establecer conexiones con el campo freudiano tropieza con la renuencia de Sartre a admitir la noción de "inconsciente", oponiéndole su "psicoanálisis existencial" (Sartre, 1943).
- 10 Compárese con el papel atribuido a la negación por Henri Bergson (1904) o Rodolfo Kusch (1975).
- 11 Sartre da como ejemplo un retrato de Carlos VIII sin identificar autor ni fecha, por lo que cabe pensar, entre otras, en las versiones que se hallan en los Uffizi de Florencia y en el Museo Condé de Chantilly.
- 12 Todo esto puede confrontarse con el conocido mandato cubista de que la obra no imite ni represente nada sino que constituya un objeto real por sí mismo. De todos modos, la obra cubista nunca dejaría de ser un *analogon*, solamente cabría distinguirla por sus objetos imaginarios. En este sentido, y tal como lo enumera Bachelard, Marcel Proust describía las rosas pintadas por su personaje Elstir como "una variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas" ([1922] 1992, p. 210).
- 13 "El hombre real y el comediante no toman por reales las situaciones imaginarias; al contrario, separan su cuerpo real de su situación vital para hacerlo respirar, hablar y, de ser necesario, llorar en lo imaginario" (Merleau-Ponty, [1945] 1985, p. 121).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. ([1947] 1966). *La tierra y los ensueños de la voluntad* (B. Murillo Rosas, Trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- ----- ([1957] 1993). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. ([1980] 2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Bergson, H. ([1907] 2007). *La evolución creadora* (P. Ires, Trad.). Buenos Aires: Cactus.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. ([1966] 2003). *La construcción social de la realidad* (S. Zuleta, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Cabanchik, S. y Vasallo, S. (2008). Sartre y Bergson: el refugio del tiempo. En H. González (Ed.), *¿Inactualidad del bergsonismo?* (pp. 91-105). Buenos Aires: Colihue.

- Castoriadis, C. ([1975] 2003). *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 2: El imaginario social y la institución* (M. A. Galmarini, Trad.). Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1* (P. Ires y S. Puente, Trads.). Buenos Aires: Cactus.
- Durand, G. ([1964] 2000). *La imaginación simbólica* (M. Rozjman, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Fortis, J.-M. (1994). Image mentale et représentation propositionnelle. *Intellectica*, 19, 253-305. Disponible en <<http://intellectica.org>> (septiembre 2015).
- Lyotard, J.-F. ([1949] 1960). *La fenomenología* (A. Aisenson de Kogan, Trad.). Buenos Aires: Eudeba.
- Maristany, J. (1981). La confrontación Sartre-Bataille: implicaciones diversas de lo imaginario. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 1. Disponible en <<http://ddd.uab.cat>> (septiembre 2015).
- Massotta, O. ([1970] 2008). *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Merleau-Ponty, M. ([1945] 1985). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Proust, M. ([1922] 1992). *En busca del tiempo perdido IV: Sodoma y Gomorra* (C. Berges, Trad.). Buenos Aires: Alianza.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sabugo, M. (2002). El sitio, el ser y la nada. *Summa+*, 54, 126-127.
- ----- (2004). Comprensión e invención: criterios y procedimientos didácticos en historia de la arquitectura. *AREA*, 11, 57-64.
- ----- (2013). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- Sartre, J.-P. ([1939] 1967). *La imaginación* (C. Dragonetti, Trad.). Buenos Aires: Sudamericana.
- ----- ([1940] 1997). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (M. Lamana, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- ----- ([1943] 2008). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (J. Valmar, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- ----- ([1964] 2000). *Las palabras* (M. Lamana, Trad.). Buenos Aires: Losada
- Starobinski, J. ([1970] 2008). *El ojo viviente 2. La relación crítica* (R. Figueira, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sawada, N. (2013). Sartre et la photographie: autour de la théorie de l'imaginaire. *Études françaises*, 49(2). Disponible en <<http://id.erudit.org>> (septiembre 2015).
- Wunenburger, J.-J. ([2003] 2008). *Antropología del imaginario* (S. Labado, Trad.). Buenos Aires: Del Sol.
- Zamora Águila, F. ([2007] 2013). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México DF: Universidad Nacional de México (UNAM) - Escuela Nacional de Artes Plásticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. ([1982] 1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Bergson, H. ([1904] 1984). *La intuición filosófica* (M. Alberti, Trad.). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Cassirer, E. ([1923] 2003). *Filosofía de las formas simbólicas. I. El lenguaje* (A. Morones, Trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Kusch, R. (1975). *La negación en el pensamiento popular. Obras Completas. Tomo II*. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross.

Mario Sabugo

Arquitecto y Doctor en Arquitectura. Profesor de grado y posgrado. Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, todo en FADU-UBA. Ha publicado varios libros y más de trescientos artículos en medios locales y del exterior.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
 Intendente Güiraldes 2160 - Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4º piso.
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

mariosabugo@gmail.com