

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Imaginación y proceso creativo: una perspectiva  
fenomenológica**

**Ensayo académico**

**Rafaela Alejandra Valarezo Laso**

**Artes Liberales**

Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales

Quito, 22 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ  
COLEGIO CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Imaginación y proceso creativo: una perspectiva fenomenológica**

**Rafaela Alejandra Valarezo Laso**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Jorge Federico García Núñez de  
Cáceres, Ph.D.

Firma del profesor:

---

Quito, 22 de mayo de 2018

## **Derechos de Autor**

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma de la estudiante:

---

Nombres y apellidos:

Rafaela Alejandra Valarezo Laso

Código:

00125291

Cédula de Identidad:

1720048469

Lugar y fecha:

Quito, 22 de mayo de 2018

## RESUMEN

Este proyecto de investigación surge a partir de la problemática cartesiana que marcó la filosofía moderna: la división entre mente y cuerpo. Así, plantea una tercera dimensión (la afectiva) para aproximarse a un análisis fenomenológico de la imaginación. Con base en este análisis se explica a su vez el proceso creativo de la obra de arte, demostrando el funcionamiento del sistema tripartito en todos los ámbitos de la experiencia. En este trabajo se concluye que la imaginación es la condición de posibilidad de la conciencia en tanto que efectúa la síntesis que le da una unidad representativa.

**Palabras clave:** imaginación, proceso creativo, fenomenología, cuerpo, afectividad, conciencia

## ABSTRACT

This research project arises from the Cartesian problem that defined modern philosophy: the division between mind and body. Therefore, a third dimension is conceived (the affective one), in order to make a phenomenological analysis of imagination. Based on this analysis the creative process of the work of art is explained, demonstrating the application of the tripartite system in all areas of experience. In this work it is concluded that the imagination is the condition of possibility of consciousness insofar as it effects the synthesis that gives it a representative unit.

**Key words:** imagination, creative process, phenomenology, body, affectivity, consciousness

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Resumen</b> .....	<b>4</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>5</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Capítulo 1: Imaginación y conciencia</b> .....	<b>16</b>
<b>Capítulo 2: Imaginación y proceso creativo</b> .....	<b>34</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>60</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>73</b>
<b>Anexo A: <i>Le Pont d'Argenteuil</i></b> .....	<b>75</b>
<b>Anexo B: <i>Jas de Bouffan</i></b> .....	<b>75</b>

## INTRODUCCIÓN

La naturaleza de nuestra existencia ha sido desde siempre un tema central en la historia del pensamiento filosófico. Una de las ideas que marcará la forma en la que construimos el conocimiento alrededor del propio ser es la división y la relación de mente y cuerpo. En Platón por ejemplo, podemos encontrar una distinción entre el mundo material y el mundo de las ideas y también en Aristóteles, donde mente (alma) y cuerpo se conciben como sustancias separadas. En el siglo XVII el problema resurge con Descartes, sobre todo en el texto *Las pasiones de alma* (1649), el cual vuelve a tratar de un dualismo entre cuerpo y mente tomando al cuerpo como una sustancia que tiene extensión y que difiere de la mente en cuanto sustancia con capacidad de pensamiento.

No obstante, la discusión alrededor de este dualismo se complejiza en el siglo XX con el advenimiento de la fenomenología. Esta corriente o método filosófico se convierte después en una de las líneas de pensamiento más importantes e influyentes de la época. Los filósofos que se identificarán con la fenomenología tienen intereses muy diversos con respecto a los temas y argumentos de la misma y así, existe una amplia diversidad de temas que se han tratado desde el enfoque fenomenológico. No obstante, consideraremos en este trabajo el inicio de la fenomenología como una empresa filosófica desde la perspectiva de Edmund Husserl (1859-1938). Cabe mencionar que el pensador checo se vio influenciado por Franz Brentano (1838-1917), quien intentó dar una base filosófica a la recién nacida ciencia de la psicología y reincorporó conceptos como el de la intencionalidad, de la cual hablaremos más adelante. Así, Husserl se planteó una nueva forma de hacer filosofía que implicaba volver a la experiencia de los fenómenos en sí misma, dejando de lado cualquier preconcepción sobre

aquella y describiéndola con el fundamento de lo que se presenta en la conciencia misma, la intuición o la auto-evidencia (*Evidenz*) (Moran, pp. 1-11).

En los estudios fenomenológicos Husserl se aproxima al ser desde un intento epistemológico de describir cómo conocemos y cómo funcionan los fenómenos en la conciencia. Aquí se complejiza más aún la noción de ‘mente’ y se pone especial atención a la naturaleza y el contenido de las vivencias psíquicas. Más adelante, con Martin Heidegger (1889- 1976), surge la necesidad de pensar en el ser como un ente que existe en un mundo dado y aquí cobra especial importancia la facticidad, la noción de estar-en-el-mundo y la noción de estar con los otros.

En su filosofía, Heidegger asume la existencia de un mundo que precede a la existencia del ser o Dasein y en el cual éste es arrojado. En este sentido el ser humano que se constituye en el mundo lo hace solo en virtud de las posibilidades fácticas que ese mundo le ofrece. Otros aspectos característicos del ser del Dasein, como el ocuparse en proyectos o sea, hacer cosas (ocupaciones, que son formas determinadas de estar-en) o el a priori del Mitsein, que tiene que ver con estar en el mundo con otros como yo (otros Daseins), son posibilidades solo en tanto que el mundo existe y que nosotros existimos en él mucho antes de dar cuenta reflexiva de nuestra existencia. Esta es la noción de facticidad que se usará a lo largo del trabajo (Ser y tiempo, parágrafo 12).

No obstante nuestra investigación no intenta abarcar la discusión fenomenológica del ser en su conjunto. Más bien, nos enfocaremos en los análisis sobre la imaginación para intentar iluminar a través de esto el proceso creativo. De este modo, nuestra pregunta de investigación sería ¿cómo podemos explicar el proceso creativo a través de una fenomenología de la imaginación?

Uno de los principales propósitos de nuestra investigación es generar una problemática en la dualidad cartesiana mente-cuerpo y por lo tanto en la dicotomía

imaginario-realidad. En función de esto, en el primer capítulo recurriremos a un sistema tripartito para explicar la aparición de los fenómenos imaginarios: las dimensiones intelectual, afectiva y corporal. Veremos así cómo estas dimensiones estructuran los fenómenos téticos (mentales) y cómo a partir de esta discusión podemos deducir que son dimensiones que se hacen presentes en todos los ámbitos de la experiencia. En el segundo capítulo nos referiremos a la conformación de los fenómenos con referencia al proceso creativo en función del sistema tripartito esbozado en el capítulo 1 y analizaremos cómo el proceso creativo involucra todas ellas, generando un diálogo entre lo imaginario y lo real.

Dicho esto proseguiremos a hablar sobre ciertas nociones relevantes a nuestra investigación, antes de proceder a analizar la aparición de los fenómenos téticos en función de nuestro sistema tridimensional. Entre estas discutiremos una noción general del término imaginación, luego la noción de intencionalidad, la idea de ser *conscio* y finalmente una descripción de los fenómenos en la conciencia.

En primera instancia es necesario acercarnos al fenómeno de la imaginación, dando un bosquejo general de cómo se concibe esta en nuestro entendimiento cotidiano, así como en la historia de la filosofía. Así, según el diccionario de la Real Academia Española, podemos definir la “imaginación” como la “facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”. También puede entenderse como una “imagen formada por la fantasía” o la “facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.” (‘imaginación’, RAE). Veremos en esta investigación que la noción que utilizaremos para imaginación concuerda con cada una de las definiciones arriba mencionadas.

Para profundizar aún más en el término imaginación es necesario regresar a la etimología de la palabra. El vocablo ‘imaginación’ se deriva de la palabra imagen (del latín *imago*) que significa representación o retrato (Corominas, p. 331). Dado que el sufijo –ción implica acción y el efecto de dicha acción (DRAE, p. 1591), imaginación vendría a ser el acto

de formar una representación. De igual manera, utilizaremos el término fantasía como sinónimo ya que viene del latín *phantasia*, que quiere decir aparición o imagen (Corominas, p. 267). Así mismo, nos referiremos a la concepción de Jean Paul Sartre (2014) en la cual lo imaginario es el correlativo noemático de la imaginación.

Dados el significado y la etimología de la palabra imaginación ahora nos adentraremos en la concepción que esta ha tenido en la historia de la filosofía. Empezaremos esbozando el pensamiento de Aristóteles sobre la imaginación, presentando también brevemente las perspectivas de Hume y Kant y continuaremos discutiendo la postura de la fenomenología, desde la perspectiva de Husserl, Sartre y Merleau-Ponty.

En el *Tratado acerca del alma*, Aristóteles plantea que la imaginación es un tipo de intelección posible del alma (o de la conciencia en términos fenomenológicos) y que el intelecto es una potencia, en tanto que puede tomar cualquier forma: “el intelecto ha de ser capaz de recibir la forma, es decir, ha de ser en potencia tal como la forma pero sin ser ella misma” (p. 230). En este sentido el objeto de la imaginación no es en sí mismo objeto, sino una potencialidad de este y por tanto la conciencia intelige la forma de las imágenes o de los objetos y no los objetos en sí mismos (p. 240). Otro aspecto importante del texto aristotélico que nos concierne es la dependencia que tiene la imaginación del cuerpo, pues en esta los objetos se presentan como formas y dado que todas las formas pertenecen a lo sensible, “no sería posible ni aprender ni comprender careciendo de sensación” (p. 242). Estas nociones del estagirita después aparecerán en las teorías fenomenológicas de Sartre y Merleau-Ponty.

Por otro lado tenemos la perspectiva de David Hume, para quien la imaginación es una capacidad de imitar las percepciones sensibles y presentarnos con una especie de copia de las mismas en la conciencia, que se relacionan mutuamente por medio de leyes de asociación. Esto nos lleva a pensar la imaginación en términos de la posibilidad de la conciencia de representar los objetos que han sido dados a la percepción, es decir una

imaginación reproductiva de lo real. Pero esto no da cuenta de la posibilidad imaginaria de crear objetos diferentes de aquellos percibidos, ni tampoco el surgimiento de conceptualizaciones y por tanto de conocimiento (Lennon, pp. 15-9). En este sentido, en la perspectiva de Hume la imaginación solo sería una función secundaria y derivada de la percepción.

Por su parte, Kant considera que en la aprehensión de una variedad de intuiciones o percepciones y en la consecuente formación de conceptos se requiere de la imaginación productiva tanto como de la reproductiva. Esta última posibilita la representación de un repertorio de intuiciones en la conciencia, retrotrayendo elementos de la misma a la representación presente mientras que la imaginación productiva se encarga de darles una forma y una unidad a través de la síntesis: “The reproductive imagination keeps absent experiences in play and the productive imagination unites this manifold of the present and absent into a unity, a synthesised image” (p. 21). En este sentido podemos decir que para Kant la imaginación es la posibilidad de organizar las intuiciones sensibles y los conceptos a través de una síntesis. Esta síntesis se hace posible a través de esquemas. Los esquemas (a los que nos referiremos más tarde como campos conceptuales) son una forma de estructuración de los objetos de conciencia que ofrece la posibilidad de unificar elementos de nuestro repertorio tético en representaciones que nos permiten aprehender la realidad. Así, la imaginación permite acceder a una textura imaginaria de lo real que es lo que posibilita la existencia del mundo en nuestra conciencia: “so the imagination delivers such an imaginary texture and remains the condition of there being a real for us” (p. 28).

A la noción de síntesis y de esquemas imaginativos volveremos en el segundo capítulo. Por ahora nos interesa el cómo se presentan en la conciencia los fenómenos de la imaginación. Para tratar esto recurriremos a Husserl y a la noción de intencionalidad y ser *conscio* como primer punto. Más adelante, esbozaremos la naturaleza de presentación de los

fenómenos imaginarios en la conciencia según Husserl, Sartre y Merleau-Ponty, fundamentándonos en las tres dimensiones de conciencia que analizaremos en este trabajo.

En primer lugar, trataremos el tema de la intencionalidad. Esta noción es un a priori tético (o mental) e implica que toda conciencia es conciencia de algo, es decir, siempre hay un correlativo noemático (o referido al objeto en la realidad) al acto noético que representa ese contenido a dicha conciencia. Para esta investigación consideraremos que no solo los actos téticos de la imaginación tienen intencionalidad sino que los estados afectivos y los actos de percepción también son intencionales. Los estados afectivos son intencionales en el sentido de que es una forma de conciencia que está dirigida hacia un contenido presente en un nivel tético o fáctico, donde el objeto intencional se expresa como siendo un estado del yo frente a un contenido y no como una representación en sí mismo. Por otro lado, los actos de percepción son intencionales en el sentido de que siempre perciben algo.

La intencionalidad como concepto general se relaciona con lo que Husserl denomina como ser *conscio* que implica que los contenidos de las vivencias psíquicas siempre están referidas a un yo. Además este yo tiene noción de que es una conciencia operante que es sí misma, llamada apercepción. En palabras del autor: “*llamamos contenido* a todo lo que está referido en la conciencia a un yo (...). Esta referencia es manifiestamente una y la misma para todos los contenidos, por muy cambiantes que sean. Ella es propiamente la que constituye lo común y específico de la conciencia” (“Quinta investigación”, p. 484, *itálicas originales*).

Haremos ahora un recuento de cómo se presentan los fenómenos en la percepción en contraste con la imaginación, noción esbozada en la filosofía de Husserl. Para él la diferencia no está en los contenidos de los fenómenos sino en su forma de presentarse: “the phantasized object itself appears in phantasy, just as the perceived object itself appears in perception. One does not regard the image as an object constituted in its own right, which one grasps as such

and takes as an image. Rather, through this peculiarly volatile something the intention is directed to the object” (Jansen, p. 124). En este sentido, tenemos esclarecido el hecho de que la conciencia no alberga los objetos como cosas, sino que se dirige hacia ellos a través de la representación. Esto nos recuerda a la noción aristotélica de potencia discutida anteriormente.

Así, hemos descrito brevemente la perspectiva de Husserl al respecto a la imaginación. Para poder analizar más a fondo la estructura de esta representación nos remitiremos ahora a Sartre. Este autor en su texto *Lo Imaginario* define la imagen como un modo de conciencia, con contenido físico o psíquico, que intenta alcanzar una corporalidad de un objeto ausente y adquiere el nombre de *analogon* (p. 52,53), ya que funciona como una analogía del objeto representado que no obstante, no comparte su naturaleza: “en la actitud imaginante nos encontramos en presencia de un objeto que se da como análogo a los que se nos pueden aparecer en la percepción” (p. 164). En este sentido el *analogon*, posibilitado por la imaginación, es la representación interna que trasciende de la conciencia hacia un contenido intencional.

Podemos ampliar aquí esta noción y dar cuenta de que el ‘objeto externo’ hacia el cual el *analogon* se dirige no es necesariamente un objeto en la realidad como un árbol o una persona, sino que puede también ser el *analogon* de un objeto imaginario, como un concepto (representado a través de palabras, símbolos, etc.). Esto quiere decir que un *analogon* no es necesariamente una imagen mental, sino que debe entenderse ampliamente en el sentido de que es la forma que toma el objeto de representación en la conciencia. De hecho, según el filósofo francés, el *analogon* puede ser una representación intelectual, afectiva o kinestésica (p. 118-9). Es necesario clarificar que en este trabajo entenderemos esta división no como tipos de *analogon*, sino en función de que estas son las tres dimensiones que estructuran el *analogon* y que solo pueden ser separados por abstracción (p. 133).

Así, en este punto debemos tener claro que la conciencia imaginante se intenciona hacia ciertos contenidos a través de una imagen o una representación. Esta representación no puede ser analizada con base en las mismas características que tendría el objeto en sí mismo en la realidad. Sartre habla de esto cuando se refiere a la noción de ilusión de inmanencia, que nos advierte del hecho de que considerar a lo imaginario una reproducción de la percepción es confundir la naturaleza de presentación de ambos fenómenos (Lo Imaginario, p. 5).

Por otro lado también hemos visto que toda conciencia está referida a una subjetividad. Cabe aclarar que esta subjetividad es la condición de posibilidad de la imaginación pues las percepciones solo adquieren sentido en tanto que se remiten a una conciencia (Kant en Lennon, p. 22).

Otro de los aspectos que hemos notado del fenómeno imaginario es que este muestra el contenido en función de una representación del mismo. Se ha distinguido claramente en las discusiones filosóficas dadas hasta el momento la diferencia entre la imagen y la percepción, manteniendo la dualidad cartesiana –mente y cuerpo-. En este trabajo recordaremos que ambas son dimensiones que se refieren a una sola conciencia y problematizaremos dicha dualidad a través de la incorporación de una tercera dimensión de conciencia –la afectiva- y también a través de la filosofía de Merleau-Ponty, en la cual la dicotomía cartesiana se difumina bajo la noción de imaginación carnal. Por otro lado, también cabe aclarar que mientras por imaginación entenderemos la posibilidad de representación o construcción de contenidos a través de las tres dimensiones, por conciencia entenderemos la unidad de: las dimensiones intencionales (intelectual, afectiva y corporal), los noemas resultantes de estas facultades y la corporalidad situada en el mundo fáctico que vivencia estos fenómenos. De este modo, procederemos a caracterizar de manera general cada una de estas dimensiones y a hablar de cómo estas se evidencian en los fenómenos imaginarios.



## CAPÍTULO 1: IMAGINACIÓN Y CONCIENCIA

En este capítulo nos referiremos a la naturaleza del fenómeno imaginario, noema resultante de la noesis o facultad imaginativa en función del sistema tridimensional que comprende intelecto, afecto y corporalidad. En primer lugar, nos referiremos a la dimensión intelectual o del saber. Sartre, en el libro *Lo Imaginario* (2005), habla sobre cómo el devenir de una imagen (o representación en términos más amplios) en la conciencia implica la existencia de una intencionalidad, que se trasciende hacia el objeto imaginado, pero no sucede que simplemente se dirija hacia un objeto sino que intenta aprehenderlo. Por ejemplo, para aprender una receta, no estamos tomando una simple dirección hacia esta, sino que la conciencia del saber intenta establecer relaciones que le permitan conocer el tiempo, los ingredientes requeridos, la forma de cocción, etc. El autor defiende que el saber en estado puro es en realidad una conciencia de relaciones, que está vacía de significado. Esto quiere decir que para el autor el saber puro es en realidad un entramado de relaciones, más no de presencias (como serían las imágenes). Para referirse a esto nos dice: “si hablamos del saber, vemos a la imagen naciendo como un esfuerzo del pensamiento para tomar contacto con las presencias” (p. 99).

La falta de presencia es lo que le confiere al saber su carácter de una conciencia vacía. Para Sartre la presencia implica invocar ciertas cualidades de las cosas por sobre sus relaciones. De este modo, el saber vendría a ser un entendimiento abstracto, la aprehensión de las relaciones y los nexos entre los objetos de pensamiento. Por ejemplo, el conocimiento de que dos más dos son cuatro, viene dado por la relación de suma y el resultado, donde se ha establecido en la conciencia una relación determinada por dos símbolos que produce siempre un mismo resultado. Este conocimiento está fundamentado en estos nexos.

Así, para Sartre el saber puro se relaciona con las imágenes presentes porque al sintetizarlas pasan de ser una conciencia vacía de significado, a una conciencia plena del objeto. Esto quiere decir que para que exista esta imagen, debe existir un conocimiento previo que la fundamente, pues el saber es “la estructura activa de la conciencia imaginante” (p. 91). La razón por la cual el autor afirma esto es porque el saber en su estado puro no puede dar la noción sensible de cómo se expresan las relaciones, ya que dicho saber se remite simplemente a un sistema más no al objeto.

Notemos aquí sin embargo que las imágenes o representaciones no pueden fundarse solamente en relaciones. De esta forma, antes de aprender que dos más dos son cuatro, me he enfrentado fácticamente a los símbolos y por tanto a las imágenes mentales que los representan, es decir a las presencias. Solo después de esto es que el saber se establece como una relación y podría llegar a pensarse que está vacío porque eventualmente, la conciencia asume esta relación dentro de un esquema simbólico de saberes y deja ya de remitirse a una presencia. Sin embargo, es una vacuidad aparente ya que el saber está fundado en una experiencia a pesar de que la conciencia no repita todo el proceso de aprehender estas relaciones a través de las presencias cada vez que retrotrae dicho saber. Esta última discusión nos permite señalar la presencia de la dimensión corporal en tanto que es la que permite la percepción y en tanto que los símbolos se presentan en el imaginario con características sensibles.

Para acentuar esto, volvamos al ejemplo de la receta. Si esta dice ‘bata la mezcla hasta que espese’, el saber puro conoce lo que debe ocurrir, se debe batir hasta que la mezcla espese: esta es una relación entre una acción y un resultado, un conocimiento dado en la experiencia. Sin embargo, para saber hasta cuándo se debe batir hay que recurrir a una noción sensible: el cómo debería verse la mezcla cuando espese. Para esto, es necesario que se recurra a una presencia, a una imagen que nos de una noción sensible, que tenderá a lo visual

y por tanto nos dará conciencia plena del acto de batir la mezcla hasta que espese. Por conciencia plena podemos entender el *trabajar intelectualmente* el noema, es decir “conducir una misma representación a través de los planos de conciencia diferentes en una dirección que va de lo abstracto a lo concreto, del esquema a la imagen” (p. 89-90).

De este modo, tenemos el saber que tiende hacia la imagen porque esta le permite una noción sensible de las cualidades de las cosas por sobre sus relaciones. Para Sartre esto implica una degradación de este conocimiento ‘puro’ (p. 99), no obstante, sería más apropiado decir que la conciencia se lleva a sí misma hacia un entendimiento más holístico del objeto hacia el cual trasciende, porque se permite regresar del esquema de saber hacia una imagen que efectivamente lo represente.

Otro filósofo que se ha referido a las representaciones desde sus nexos o relaciones es Husserl. Según el autor los objetos de pensamiento son representados en tanto que están formados por “partes no-independientes que lo constituyen y del nexo entre ellas” (“Quinta lección”, p. 69). El filósofo considera que estos nexos son los que permiten una unidad en la conciencia del objeto. No obstante, la imaginación también puede acceder a estas partes direccionándose intencionalmente hacia ellas por separado y estableciendo conceptos o unidades de pensamiento independientes del todo del cual partieron (p. 69-70). Por ejemplo, cuando nos remitimos a la imagen de una copa, esta se nos presenta holísticamente, pero también es cierto que podemos pensar en su color, su tamaño, la sensación que provoca, el sonido que puede producir, etc., de una forma independiente. Todo esto se puede relacionar con la discusión de Merleau-Ponty sobre el fondo y la figura: “El «algo» perceptivo (figura) está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un «campo» (fondo)” (Fenomenología de la percepción, p. 26). A pesar de que el filósofo relaciona esta noción con la percepción, es posible aplicarla también a la presentación del fenómeno mental en tanto que la información para la síntesis del mismo viene primordialmente del mundo.

Aclaremos esto con un ejemplo. Si vemos un bodegón en una galería ciertamente el bodegón en su totalidad aparece como la figura en relación a la pared blanca (fondo), pero dentro de este puede aparecer una copa como figura, convirtiendo al bodegón en fondo. Así también la forma en la que se utiliza la pintura para representar la luz en el cristal puede pasar a ser la figura y entonces la copa pintada será el fondo.

En otras palabras, la imaginación, a través de la intencionalidad, tiene acceso a las partes no-independientes, volviéndolas una abstracción que abre la posibilidad de establecer nexos nuevos. Pues al abstraer la luz que la copa refleja en la noción de luz en sí misma, establecemos un campo conceptual que nos permite hacer otro tipo de conexiones: puedo remitirme a un foco, a una llama, al sol, etc. (Véase el capítulo 2 para una profundización de la noción de campo conceptual). La percepción de la luz viene dada en la experiencia de todos estos objetos, como una parte no-independiente, pero la imaginación permite reconocer estas partes como noemas independientes, es decir, abstraerlos de su situación inicial de presentación. De este modo, la luz puede volverse noema al mismo tiempo que representa un nexo entre noemas como el foco o la llama en tanto que es una parte no-independiente que los conforma.

Dicho esto, podemos afirmar que es la capacidad de la imaginación intelectual o de saber la que permite establecer nexos coherentes entre las ideas y por tanto podríamos decir que es la estructura de la conciencia imaginante que guía temporalmente la intencionalidad, dirigiendo el flujo de conciencia a través de los nexos. En este sentido, la imaginación intelectual o de saber no sería un tipo de representación sino la posibilidad de establecer nexos entre representaciones. También deberíamos atribuir a esta facultad imaginativa la posibilidad de desintegrar los objetos en las partes no-independientes para poder aislarlas y aprehenderlas independientemente, noción que vimos en Husserl anteriormente.

Pasemos entonces a la dimensión afectiva. Sartre considera que las emociones también son un tipo de conciencia, y por tanto deben atenerse a la noción de que son conciencia de algo (Lo Imaginario, p. 110). “El sentimiento, se da como tal a la conciencia reflexiva cuyo significado es precisamente ser conciencia de ese sentimiento” (p. 101). Al respecto de esta cita, el autor menciona que es fundamental notar que el sentimiento no es simplemente conciencia de ese sentimiento, sino que es conciencia de ese sentimiento en cuanto éste se dirige hacia un objeto. Esto quiere decir que la emoción es un tipo de conciencia irreflexiva, porque no es conciencia del sentimiento en sí, sino de su modo de posicionarse en cuanto a un objeto. Aquí vemos ampliada la noción de intencionalidad en su aplicación al plano afectivo en tanto que el sentimiento es una conciencia de ese sentimiento en tanto que este está posicionado o surge en referencia a un contenido.

Es necesario diferenciar el objeto afectivo del objeto de saber, pues la afectividad no es algo que se le atribuye al objeto ni una relación que se establece con base en el mismo, sino que ya está dado cuando el objeto se nos aparece: no es un acto de relación sino de estado. Y se da no como un momento anterior al fenómeno que predispone la estructura del mismo, sino que es en sí misma el modo afectivo de aprehender el objeto. Esto no quiere decir que la conciencia afectiva despierte representaciones relacionales, como el saber, ni representaciones sensibles, como las imágenes mentales. Lo que, según Sartre, nos proporciona la emoción es “una masa indiferenciada y refractaria a toda descripción” (p. 103). En otras palabras, lo que proporciona el saber es un entendimiento sistemático de los objetos, de sus partes y sus características; lo que proporciona la percepción es la presencia en sí del objeto intencionado, mientras que la afectividad genera una posición de la conciencia frente al objeto como un ‘todo indiferenciado’ (p. 127).

Con el fin de ilustrar lo anterior Sartre recurre a un experimento, en el que se muestra un cuadro a sesenta y nueve personas y posteriormente se les pide que recuerden el color del

pantalón y el abrigo en este representados, se demuestra que, de ser el saber la forma en la que se aprehenden los objetos, todos los participantes hubieran respondido de la misma manera. Sin embargo esto no ocurre pues “el saber se dejaba decidir por la sonoridad afectiva más fuerte” (p. 128-9). Bajo esta lógica, la conciencia afectiva precede al saber y lo determina también, pues en la medida que es posición frente a un mundo, fabrica el modo tético en el cual se concebirá el fenómeno. Para Sartre la dimensión afectiva del *analogon* “presenta al objeto en su naturaleza más profunda” (p. 118). Podría decirse así que la intencionalidad de representación, que se mueve a través de los nexos del saber, podría también estar determinada por el estado afectivo del sujeto.

No obstante, es impreciso considerar que la afectividad y el saber puedan existir como modos de conciencia separados, aunque en sí son modos distintos de tomar posición frente al objeto. Como nos dice Sartre “una conciencia es siempre transparente para sí misma; tiene, pues, que ser a la vez todo saber y todo afectividad” (p. 105). Por esta misma razón es impreciso situar a la afectividad como si determinara la dimensión del saber, pues al ser un estado puede guiar los fenómenos del sujeto con respecto a su temporalidad, pero también puede verse afectado por estos.

Este hecho queda esclarecido en un ejemplo del autor: el deseo. En este caso el sentimiento no necesariamente tiene un objeto definido, sino que este “deseo es un esfuerzo ciego para poseer en el plano representativo algo que ya me ha sido dado en el plano afectivo” (p. 104). Esto quiere decir que el deseo es una forma de imaginar que genera una imagen ideal para este mismo sentimiento: “el estado en el cual el deseo sería al mismo tiempo conocimiento” (p. 105). En otras palabras, cuando un deseo aparece, se da efectivamente como deseo de algo que trasciende a la conciencia. En este sentido, la conciencia se trasciende gracias a la afectividad y busca dar con lo representativo, el saber,

etc., pues aunque es un modo de conciencia frente a un objeto trascendente, no siempre tiene la capacidad de representarlo intelectualmente, a pesar de poseerlo.

Ahora, para situar esta discusión en el plano que nos interesa nos remitiremos al texto *Imagination and the Imaginary* (Lennon) en el cual la autora trata sobre cómo la afectividad tiene un carácter fundamental en la imaginación. En primera instancia habla desde el psicoanálisis, donde Lacan argumenta que el imaginario está plagado de imágenes que tienen una carga afectiva; sin embargo para este autor el imaginario sigue siendo un plano de lo ilusorio (p. 53-55).

Más adelante explica la noción de afectividad de Sartre, que ya hemos visto pero con respecto a la imaginación. Lennon nos recuerda que para el filósofo las emociones son intencionales, es decir se dirigen hacia un objeto. Esto es que la presentación de una imagen se basa en unas estructuras afectivas que se dirigen a un objeto de conocimiento intelectual o a una representación. De esto resulta que la experiencia misma esté cargada de afectividad y que el acto de imaginar sea una síntesis entre afectividad y saber (p. 56). Así, “The affective-cognitive synthesis is thus ‘the deep structure of the image consciousness’” (p. 56, 57). O en otras palabras, la imaginación es la síntesis entre estas dos dimensiones téticas. Más adelante veremos como la dimensión corporal también forma parte de esta síntesis.

Para agregar algunas consecuencias de esta perspectiva mencionaremos que según Sartre es a través de las imágenes que tenemos noción de las emociones. En este sentido es interesante notar que es en el acto de imaginar que podemos ser conscientes de las partes no-independientes que conforman una síntesis. Así, podemos diferenciar el contenido de la representación de nuestro posicionamiento hacia dicho contenido como una de estas partes y abstraerlo con la intención de conceptualizarlo como estado o emoción en relación a algo. Conforme a esto Sartre propone que al ser la carga afectiva de un objeto algo impuesto desde la subjetividad, pertenecen a un plano irreal e imaginado. El hecho de que el posicionamiento

afectivo frente a algo sea imaginado y se proponga como irreal, no le resta importancia al mismo ya que es una estructura en la cual reposa la aprehensión del contenido como tal. Así, en este trabajo consideraremos que la afectividad como estado que precede a todo fenómeno y también como respuesta que prosigue a todo fenómeno. No obstante, esta afectividad no solo es parte de la estructura del fenómeno mental, sino que también es parte de la expresividad del cuerpo, como veremos más adelante.

De hecho, Lennon problematiza el hecho de que Sartre conciba lo afectivo solo dentro de la representación, para lo cual incorpora la perspectiva de Heidegger, en la cual la afectividad ya está dada cuando percibimos el mundo por una forma previa de entendimiento del mismo: “when something within-the-world is encountered as such, the thing in question already has an involvement which is disclosed in our understanding of the world” (Heidegger en Lennon, p. 58). En este sentido, la percepción está dada de manera situada en referencia a una acumulación de estados y posicionamientos que generan un entendimiento o una visión del mundo. Esto se relacionará con la noción de estilo ontológico en Merleau-Ponty (*On Style*, pp. 7-10) que plantea que en la experiencia situada del yo, este percibe la realidad desde las características situadas de su personalidad. Por ejemplo, hay personas que al conocer a otra persona se fijan en sus rasgos, o en sus gestos, o en la vestimenta, etc. Todo depende de qué tenga la ‘sonoridad afectiva’ más importante dentro del marco específico dentro del cual cada persona aprehende el mundo.

En este sentido, hemos visto que la afectividad es la capacidad de tener un posicionamiento hacia el mundo. Veremos más adelante que tal posicionamiento puede generar ciertos hábitos o patrones de respuesta que pueden intervenir con la dimensión corporal e influir en la dirección o atención de la percepción hacia tales o cuales contenidos. Analizaremos la posibilidad de constitución temporal de la afectividad en las conclusiones. Por último debemos entender la afectividad como una capacidad de responder en relación con

el mundo: “the world we perceive is *the world to which we appeal in making sense of our own responses*, and those of others, in acts of public justificatory explanations (Imagination and the Imaginary, p. 58, *itálicas originales*). En este sentido la afectividad, así como fundamenta todo acto mental en cuanto que lo posiciona frente a un yo, también se relaciona estrechamente con los estados existenciales del cuerpo y sus formas de responder ante el mundo. A pesar de que la noción del cuerpo será discutida en detalle en la siguiente sección, ilustraremos esta relación con un ejemplo: el poder sentir frío o calor genera una respuesta corporal hacia el mundo en tanto que es una percepción. No obstante, también genera una respuesta afectiva en el sentido de la atracción o rechazo de la temperatura. Igualmente, en cuanto a la dimensión tética posibilita la noción intelectual de lo frío y lo caliente y también el hecho de que los objetos de conciencia se vean empapados por un estado en respuesta a la noción de temperatura (dimensión intelectual) o bien a la sensación de temperatura (dimensión corporal).

Dicho esto, y para empezar a hablar de la dimensión corporal, discutiremos la noción de expresividad según Merleau-Ponty, expuesta en el trabajo de Lennon. Según este texto, la expresividad es la interconexión que tiene la carnalidad del mundo con la carnalidad humana y las respuestas que esta relación genera. La autora lo explica así: “expression (is) the internal relation between the shapes of the world and the shapes our bodies take in response to it” (p. 59). La expresividad está en el propio cuerpo sedimentada en patrones de movimiento, por ejemplo los gestos. Pero también está en el mundo en tanto que la expresividad tiene la capacidad de generar una respuesta. “The imaginary shape the world takes for us is therefore constitutively tied up with ways of responding to and acting in relation to it, and this is what we mean by claiming that it has affective texture” (p. 61). En este sentido podemos concluir que toda experiencia, en su correlato imaginario, tiene una dimensión afectiva pero que la afectividad también es un estado específico de estar-en-el-mundo y al estar en una dialéctica

perpetua con la facticidad, es un estado que se transforma constantemente y esto tiene consecuencias en el plano de la síntesis imaginaria, pues esta se hará en función del estado situado de la persona. Este último argumento demuestra la interconexión entre la dimensión afectiva y la dimensión corporal. Para discutir ahora esta última, diferenciaremos dos formas de aprehender de las que es capaz: la una es la de recepción de información (percepción) y la otra es la de posibilidad de respuesta y acción.

En cuanto a la percepción, podemos definirla como una estructura intencional fáctica que tiene un sistema bajo el cual puede captar cierta información del mundo. Las posibilidades de este sistema pueden resumirse en los sentidos y en la percepción del tiempo y del espacio, que son posibilidades dadas por nuestro cuerpo en el mundo. Una de las características principales de la percepción es el hecho de que su “objeto está en el *Ahora*, «en *persona*» (*Leibhaftig*)” (Husserl en Rincón, p. 206). Esto quiere decir que su contenido siempre está presente en el mismo espacio temporal que la percepción. En otras palabras, no es posible que mi cuerpo perciba algo que no está presente. Lo que es posible es que la conciencia lo represente o lo imagine a través de la memoria: es decir, retrotraiga su intencionalidad a un contenido mental del pasado que bien puede ser *hyle* de la percepción o bien puede ser un contenido que sea producto de la síntesis imaginativa (noema).

Para explicar mejor esta última propuesta debemos remitirnos a la naturaleza del objeto hylético. El término *hyle* hace referencia a la materia de algo, en este caso la percepción. Es decir, podemos entender la *hyle* como el dato sensible dado inmanentemente a la conciencia a través del cuerpo perceptivo. Así mismo, esta es necesaria en el proceso noético para construir el correlato o noema (p. 203). En otras palabras, el objeto de percepción le es dado fácticamente al cuerpo a través del esquema corporal pero al transformarse en objeto imaginario se le puede denominar un objeto hylético, es decir que tiene características sensibles. Aquí es clara la relación entre el intelecto y el cuerpo en tanto

que es la percepción la que proporciona el material para que se represente el noema en lo imaginario. Esto concuerda con la visión aristotélica vista anteriormente, en la cual no es imposible imaginar sin percibir. De este modo, podemos decir que los objetos téticos se aparecen presentando ciertos rasgos sensibles, como lo son las imágenes mentales que nos llevan a lo visual, o el lenguaje interno en la conciencia que se presenta con características auditivas. Así mismo, las nociones de tiempo y espacio, también se presentan en lo imaginario porque están integradas en la experiencia fáctica. Podemos recordar con esto la noción de imaginación reproductiva utilizada en Kant.

Para relacionar la dimensión corporal con la dimensión intelectual también podemos utilizar la perspectiva de Sartre al respecto de la relación entre las imágenes y los movimientos. Según el autor, una representación también puede ser kinestésica. Esto ocurre porque el cuerpo y sus movimientos son aprehendidos por una conciencia imaginante que puede traducirlos téticamente en impresiones o formas visuales. Para Sartre esta representación se complementa con el saber, pues proporciona una exterioridad para el objeto mental: es “el sustituto kinestésico (...) quien exterioriza al objeto en imagen, quien lo sitúa, quien indica su dirección y, de haber lugar, sus movimientos” (Lo Imaginario, p. 118).

Por otro lado, en la dimensión corporal debemos hablar del cuerpo en sí mismo, dado que la percepción no es un fenómeno que se da fuera de su facticidad. Por ello recurriremos a la noción de esquema corporal o corpóreo discutida por Merleau-Ponty en su Fenomenología de la percepción. En un primer momento, el autor nos habla sobre la perspectiva de la psicología de este esquema, que implica una noción de la posición y movimiento de las partes de nuestro cuerpo, la posición de los estímulos locales, el balance de los movimientos y una traducción de las impresiones kinestésicas en lenguaje visual (p. 115). Así mismo, desde la psicología Gestalt se entiende que el esquema corpóreo es una “toma de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial” (p. 116).

No obstante, para Merleau-Ponty, el esquema corpóreo debe ser ampliado, pues la psicología tiende a concebir este esquema como uno que funciona dentro de un cuerpo que no es más que objeto dentro del horizonte del mundo. El autor agrega dos aspectos a la concepción del esquema corpóreo, que son la noción de fondo-figura y la noción de ser-en-el-mundo. En el primer punto, el cuerpo no es ya el foco sobre el fondo que es el mundo, porque para esto tendría que ser un objeto en el mundo y el cuerpo no puede adquirir este carácter objetivo en tanto que “es aquello gracias a lo cual existen los objetos” (2002, p. 110). Desde esta perspectiva, para Merleau-Ponty los objetos se constituyen no solo en tanto el horizonte que es el mundo, sino en tanto que el cuerpo también es un horizonte a través del cual los objetos devienen objetos.

En cuanto al ser-en-el-mundo el autor agrega el hecho de que el esquema corporal no es solo una noción del cuerpo en cuanto a su motricidad espacial, sino que es una noción de la motricidad en cuanto que esta está direccionada hacia una acción y es esta dirección o intencionalidad la que posibilita que existan objetos: “Si mi cuerpo puede ser una ‘forma’ y si puede haber delante de él unas figuras privilegiadas sobre unos fondos indiferentes es en cuanto que está polarizado por sus tareas, que existe hacia ellas, que se recoge a sí mismo para alcanzar su objetivo, y el ‘esquema corpóreo’ es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo” (p. 117-8). Así, el esquema corpóreo no solo permite que los objetos devengan tales, primero a un nivel de percepción y también en el plano intelectual y afectivo, sino que también se caracteriza por direccionarse hacia un mundo en función de una situación específica.

Ahora, en cuanto a la imaginación, podemos relacionar la filosofía de Merleau-Ponty con la de Sartre en el sentido de que ambos concuerdan en el hecho de que la imaginación no contiene los noemas como si fuera un recipiente, sino que toma una forma que le sirve de representante de los mismos. No obstante vemos las diferencias esbozadas en el artículo

titulado *The Virtual Body: Merleau Ponty's early philosophy of Imagination* (Steeves), Aquí, el autor considera que la concepción de imaginación en Merleau-Ponty se desarrolla en conjunto con la noción del cuerpo virtual. Para el filósofo francés la conciencia en todos sus modos, es decir incluyendo a la imaginación, es un tipo de experiencia que se fundamenta en la carnalidad y por tanto en el cuerpo (p. 374). El autor nos habla sobre cómo Merleau-Ponty menciona que el punto de contacto de la conciencia con el mundo es lo que él llama un *cogito* tácito (prepredicativo), que vendría a ser una especie de analogía con el *cogito* prereflexivo de Sartre, y que en ambos casos no es una reflexión intelectual, sino que ya está dado en la experiencia. “El *cogito* tácito, la presencia de sí a sí, al ser la existencia misma, es anterior a toda filosofía (...)” (Fenomenología de la percepción, p. 413). Este *cogito* tácito es el primer acercamiento al mundo y por tanto es el fundamento sobre el cual le damos sentido al mismo. En palabras del autor, este *cogito* puede ser entendido como ‘faith’ (confianza) en la siguiente cita: “On the basis of this ‘faith’, consciousness engages with the meaning of its world, attempting to make sense of whatever appears and to position itself within that world and means of the body” (The Virtual Body, p. 374). Así como la conciencia en Merleau-Ponty está encarnada, el *cogito* tácito también, ya que nos provee de una presencia tácita – prereflexiva- (p. 376) de tal manera que se relaciona estrechamente con la noción de esquema corpóreo.

De este modo podemos decir que el esquema corpóreo es la unidad del cuerpo como fundamento de las actividades a las que este está direccionado. Sin embargo parte de la naturaleza del esquema corpóreo es la existencia de dos dimensiones corporales (ver ‘La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad’ en *La fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty). La una tiene que ver con la habitud: tener un comportamiento y unos movimientos adquiridos y direccionados hacia el mundo y compartidos por otros; y la otra tiene que ver con la creatividad corporal: la posibilidad de usar nuestro cuerpo para cambiar o

interactuar con la realidad, permitiéndonos imaginar los objetos de la realidad como potenciales para un uso. Esta última es la dimensión del cuerpo virtual, que según Merleau-Ponty está en constante dialéctica con el cuerpo habitual. El cuerpo virtual también nos permite cambiar nuestra perspectiva virtualmente en un espacio dado (intuir como sería una casa vista desde otra parte o por qué parte de la casa podría yo ingresar en ella) y también nos permite cambiar ciertas estructuras de pensamiento con respecto a los objetos para transformar nuestra forma de hacer las cosas (cómo construir un remo a partir de un tronco para agilizar el transporte acuático).

Con todo esto el autor nos demuestra que la imaginación reflexiva no es la única forma de imaginación posible, ya que como hemos visto se plantea que el cuerpo también posee un nivel de imaginación y por lo tanto la imaginación está encarnada. Aquí es donde la dicotomía cartesiana se difumina y la imaginación como acto tético no se reduce solamente al plano mental sino que demuestra la ambigüedad de funcionamiento de las diferentes dimensiones de conciencia. Las discusiones de Merleau-Ponty implican que el cuerpo también tiene una forma de imaginar, que no obstante, no es un fenómeno que ocurra aisladamente de la imaginación tética, sino que puede haber una dialéctica constante entre ambos planos. Es evidente también que la afectividad se hace presente en ambas dimensiones, y por tanto no se puede separar de ninguna de las dos formas de imaginación y de hecho funciona como el ancla que hace que ambas se dirijan hacia una misma conciencia.

Con esto cabe resumir nuestras ideas y aclarar las implicaciones filosóficas que derivan de la discusión hasta aquí realizada. En primer lugar hemos diferenciado la imaginación de la conciencia, donde la primera tiene facultad representativa (en función del sistema tridimensional) y la segunda es la unidad de tres dimensiones. También hemos definido como un a priori de la conciencia, sea imaginativa, afectiva o corporal, que esta siempre es intencional y que siempre está referida a una subjetividad, que en Husserl fue

identificada como ser *conscio*. Así mismo hemos visto como este último punto se relaciona con lo que hemos expuesto como dimensión afectiva, en tanto que se refiere a una subjetividad.

Más adelante hemos establecido una diferencia de presentación de los fenómenos en función de la dimensión imaginativa y corporal, distinción que ha sido dada por algunos filósofos desde Aristóteles hasta Sartre. No obstante, con la discusión de Merleau-Ponty, esta dicotomía se problematiza por el hecho de que la imaginación también es carnal a través de la noción de esquema corpóreo y cuerpo virtual. Por otro lado, Sartre ha discutido el hecho de que una representación se conforma estructuralmente por un posicionamiento afectivo (con la noción de *analogon* afectivo), y por tanto podríamos decir que dicha noción se aplica igualmente a la imaginación y a la imaginación carnal.

Posteriormente hemos discutido más a fondo la presentación de los fenómenos en las tres dimensiones. En primera instancia, en cuanto al saber queda dicho que se define por ser una estructuración de relaciones entre los fenómenos, por sobre sus cualidades. No obstante la dimensión afectiva siempre está presente en la experiencia de los fenómenos por el hecho de que el yo se posiciona frente a estos. Igualmente, la dimensión corporal se evidencia en diálogo con el fenómeno tético en tanto que este presenta rasgos que la hacen aparecerse como si fuera una percepción, a pesar de ser una presencia caracterizada por su ausencia. Ahora, en función de las relaciones cabe recalcar que el fenómeno no se presenta como relación, sino que según Sartre adquirimos conciencia plena del mismo a través de la conformación de una representación.

En cuanto al saber también hemos dado cuenta de esta naturaleza relacional con la discusión de Husserl sobre las partes no-independientes y también con la noción de Merleau-Ponty sobre el fondo y la figura. Estas discusiones han esclarecido el hecho de que el fenómeno siempre se presenta en relación a un todo y que la imaginación siempre puede

direccionarse intencionalmente hacia ese todo o bien hacia las partes no-independientes, aprehendiéndolas de manera individual. Es justamente la relación que tienen las partes a un todo lo que posibilita que la imaginación se dirija deliberadamente a esas partes y lo que permite también la abstracción de las mismas.

En cuanto a la dimensión afectiva hemos definido que esta representa el posicionamiento de la conciencia frente a los fenómenos que se le presentan. A diferencia de la dimensión del saber, la estructura afectiva no yace en las relaciones, sino en el estado frente a las representaciones. Al ser un estado implica que no solamente puede responder frente a los fenómenos de tal o cual forma, sino que también puede guiar la intencionalidad hacia ciertas representaciones. Así, el estado afectivo es parte estructural de la síntesis que forma el fenómeno, de la misma manera que el saber —o la parte cognitiva—. A pesar de que la parte afectiva ya es dada en la experiencia y de que dialoga con las otras dimensiones para formar un entendimiento del mundo que luego a su vez guiará los posicionamientos afectivos, es una dimensión que se presenta de manera más ambigua por sí misma. Por esto Sartre ha dicho que solo a través de la imaginación podemos dar cuenta de las emociones y es evidente que el cuerpo también puede darnos señales de los estados afectivos.

Finalmente hemos discutido la dimensión corporal. Aquí hemos hablado sobre la expresividad en tanto que esta es una dialéctica entre la carne del mundo y la propia facticidad. En otras palabras, la expresividad es una forma de dar cuenta de que la parte afectiva se relaciona íntimamente con la experiencia fáctica en el mundo. Por otro lado hemos identificado cómo la percepción posibilita la formación de los fenómenos hyléticos, que son en realidad todos los fenómenos que se presentan con características sensibles a la imaginación tética. No hemos analizado a fondo la presentación de los fenómenos en la percepción *per se* porque es una discusión que supera los límites de esta investigación. No obstante sí hemos dado cuenta de cómo el cuerpo también puede funcionar como un medio

de representación y por tanto de complementariedad a la imaginación tética. Igualmente hemos discutido cómo el esquema corporal, como noción general del propio cuerpo no solo genera ciertos hábitos (relacionados a su vez con una noción de estilo en la dimensión afectiva que será explicada más a fondo en el siguiente capítulo), sino que genera la posibilidad de un cuerpo virtual que es aquel que ilustra la imaginación carnal. Finalmente, no está de más recordar que es la dimensión corporal la que nos permite existir y actuar en la facticidad.

De esta manera, por un lado hemos advertido cómo las tres dimensiones de conciencia confluyen en la presentación de fenómeno imaginario tético. No obstante, hemos explicado cómo esta no es la única forma de imaginación posible ya que Merleau-Ponty nos ha demostrado cómo esta se presenta también en un nivel corporal a través de la noción de cuerpo virtual. Dado nuestro sistema tripartito cabría preguntarse en qué forma la imaginación se hace presente en el plano afectivo, a lo cual volveremos en las conclusiones. De cualquier forma, la afectividad se hace presente en las otras dos dimensiones por lo que diremos que todas ellas concurren en la noesis imaginaria. Con las nociones desarrolladas en este capítulo diremos que la imaginación es la facultad por medio de la cual el entendimiento del mundo se hace posible, a través de representaciones que se conforman en función de un todo y unas partes no-independientes o bien de un fondo y una figura (referirse al capítulo uno en la discusión sobre el saber). También la imaginación posibilita el entendimiento del mundo en tanto que se representa como un posicionamiento frente al mismo, sin el cual la realidad no devendría realidad pues no estaría siendo imaginada en función de conciencia alguna. Por otro lado, es evidente que la imaginación deviene del contacto fáctico con el mundo y por tanto la dimensión corporal se hace presente en todos los momentos de la experiencia tética.

En este sentido, cabe mencionar que toda experiencia tiene rasgos imaginarios en tanto que siempre se presenta como un fenómeno que trasciende lo real. O en palabras de Sartre: “toda conciencia en tanto que realiza su libertad; (...) toda 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. 257).

De este modo, hemos explicado la naturaleza del fenómeno imaginario, que podría ser entendido más ampliamente que el fenómeno tético en tanto que las dimensiones de conciencia siempre están entrelazadas y por tanto todo acto de la conciencia –tético o fáctico– tendrá rasgos imaginarios. No obstante no hemos explicado la conformación de estos fenómenos a fondo, que necesariamente debe reflejarse a través de las tres dimensiones. Esta discusión será ensayada en las conclusiones. Por ahora, procederemos a iluminar cómo esta fenomenología de la imaginación, que se concibe como una estructuración tripartita, puede explicar el proceso creativo. Así, en el segundo capítulo explicaremos el proceso de creación de la obra de arte en función de esta misma estructuración, demostrando como estas dimensiones también se expresan en la experiencia creativa.

## **CAPÍTULO 2: IMAGINACIÓN Y PROCESO CREATIVO**

En el capítulo anterior, hemos dado cuenta de las discusiones fenomenológicas alrededor de la imaginación, sobre todo desde la perspectiva filosófica de Husserl, Sartre y Merleau-Ponty. Así, hemos diferenciado tres dimensiones de conciencia (intelecto, afecto y cuerpo) que constituyen la estructura para los noemas téticos que nos son accesibles gracias a la imaginación. No obstante, en esta discusión no hemos tratado sobre los procesos mediante los cuales se nos presentan los fenómenos, sino de la forma en la que se nos presentan. Dado que la imaginación es una facultad, un estudio sobre la misma no debe enfocarse solo en el producto (noema) sino en el proceso en sí mismo (noesis). Por esta razón procederemos a analizar la noción de imaginación que hemos determinado en el capítulo anterior en función de una discusión sobre el proceso creativo.

En esta investigación se ha escogido el proceso creativo como un plano de análisis porque nos permite dar cuenta de un ámbito de la experiencia en lo cual lo tético y lo corporal confluyen en una sola creación. Ensayaremos de igual forma, como la dimensión afectiva participa en este proceso.

De acuerdo con nuestro análisis previo y con miras a un entendimiento más claro de las ideas a discutirse en este capítulo, se seguirá el mismo esquema que en el capítulo 1. Es decir, analizaremos el proceso creativo en función de las tres dimensiones previamente explicadas: intelecto, afecto y cuerpo. Como hemos mencionado, en esta sección nos enfocaremos en los procesos.

Considerando la discusión anterior con respecto a la dimensión intelectual de la conciencia podemos afirmar que los fenómenos se nos presentan fundamentados en una

estructura de relaciones. Si es que estos nexos son un fundamento de la representación, en un proceso creador del que deviene una idea nueva o un artefacto que no existía antes, necesariamente estos nexos deben verse alterados o ampliados, pues de lo contrario la representación sería siempre la misma y la imaginación sería una facultad incapaz de generar novedad (imaginación reproductiva). Por ello es relevante elucidar el funcionamiento de las estructuras relacionales que permiten la aparición de los fenómenos, razón por la cual nos remitiremos al texto *The creative mind: myths and mechanisms* (2004) de Margaret A. Boden. En este texto se cubren ciertos conceptos computacionales referidos a programas inteligentes (inteligencia artificial) en función de iluminar el entendimiento de la creatividad humana. En esta investigación nos referiremos sobre todo a uno de estos conceptos y sus implicaciones.

En el texto de Boden, la condición de posibilidad de un proceso creativo es la existencia de un campo conceptual o un sistema de pensamiento (a los cuales nos hemos referido antes desde la perspectiva de Kant como esquema), que permite la conformación de ciertas ideas, representaciones o artefactos; o bien permite la posibilidad de explorar dentro del mismo y probar sus límites (pp. 1-11). Lo que nos interesa aquí es el análisis de esos campos.

El campo conceptual puede entenderse como una estructuración coherente de pensamientos que se asocian entre sí por tener características similares u otro tipo de nexos entre los elementos. Para esclarecer este tema la autora incorpora la noción de redes semánticas (p. 108), compuestas por nodos *-nodes-* (que vienen a ser las ideas o fenómenos) y conexiones entre estos *-links-* (p. 109). Las redes semánticas representan un espacio de significado perteneciente a un campo conceptual. En este espacio no solo se conectan las propiedades o cualidades de los elementos (por ejemplo, establecer que un mirlo es un vertebrado porque tiene vertebras), sino también sus aspectos estructurales, como son la

clase, pertenencia, similitud, relaciones de parte y todo (por ejemplo, reconocer que vertebrado es el género, mientras que el mirlo es la especie). En este sentido la primera forma de conexión es la abstracción de las cualidades de las partes de un todo y las posibles relaciones entre ellas, mientras que la segunda es el reconocimiento de las partes en función del todo.

Para explicar esta última noción nos remitiremos al experimento de la psicóloga Annette Karmiloff-Smith, en el cual se pedía a niños de cuatro a once años que dibujaran un objeto y luego una variante de ese objeto que no existiera. Aquí se demostró que en los niños de entre ocho y diez años era mucho más posible la aparición de nuevos elementos o la modificación de los objetos dados. Esto se explica, según la autora del experimento, porque mientras más edad tiene un niño, una representación no aparece como una masa indiferenciada sino como una composición de partes. Esta descomposición del todo es algo que se hace más evidente en la práctica del dibujo pues este permite una representación explícita de un conocimiento que ya se ha obtenido previamente y ofrece la posibilidad de reconocer y modificar sus partes independientemente, explotándolo de maneras que no eran posibles antes (traducción, p. 74). Este reconocimiento de las partes también permite que los elementos se puedan conectar a través de otros campos conceptuales. Por ejemplo, si es que un niño puede reconocer el brazo como una parte independiente del cuerpo, no sería sorprendente que al modificarlo dibuje una serpiente en vez de un brazo. Esta relación se da en función de la forma del brazo y de la forma de la serpiente, como una analogía (noción que explicaremos más adelante). No obstante, esto no sería posible sin la descomposición de las partes y también depende de la disponibilidad de material en otros campos semánticos (a saber, el hecho de que el niño tenga la noción de serpiente aprehendida en su conciencia).

Otro concepto que ilumina nuestra investigación es el espacio de búsqueda (*search-space*), que involucra el espacio de significado o de acción que se recorre en la resolución de

un problema –o en la exploración misma de ese espacio- y otro es el árbol de búsqueda (*search-tree*), que daría acceso a los posibles caminos por los cuales ciertos lugares de ese espacio pueden ser visitados (p. 91). En el texto la diferencia entre espacio de búsqueda y campo conceptual no resulta evidente. Sin embargo aquí propondremos que mientras el campo conceptual es un sistema coherente de limitaciones (solo definible por abstracción), el espacio de búsqueda facilita el acceso a diversos campos conceptuales. De este modo el espacio de búsqueda se ve ampliado –o más bien intencionado en diferentes direcciones- en función de las relaciones posibles que un fenómeno puede tener con uno o más campos conceptuales. En un plano de abstracción o de representación, no existen límites para los caminos por los que estos nexos nos pueden llevar (flujo de conciencia), a pesar de que es común que se encuentren ciertos patrones o conexiones recurrentes (dadas en función de la afectividad). No obstante en el plano de crear una nueva idea o artefacto, sí es necesario regresar a los mapas conceptuales que posibilitan dicha creación, por ejemplo en el caso de la música, es imposible componer fuera de las dimensiones de armonía, ritmo y/o melodía (las estructuras de la obra musical según Dufrenne, pp. 249-73).

Crear entonces implicaría moverse por un espacio de búsqueda reconociendo ciertos campos en este espacio más propensos para la generación de nuevas ideas. Según Boden, existen varias formas en las que éstas pueden aparecer, de las cuales mencionaremos solo algunas. Una de ellas es la asociación de ideas, que no implica solo relacionarlas sino conformarlas desde una estructura nueva: “The imagination . . . the true inward creatrix, instantly out of the chaos of elements or shattered fragments of memory, puts together some form to fit it. The root of poetry (and, he says, of science too) is *unconscious association*, a process which can re-form ideas as it associates them” (Coleridge en Boden, p. 130).

Por otro lado tenemos la analogía, que nos permite percibir una idea desde un plano nuevo y que, según la autora, se puede formar en función de tres aspectos: “consistencia

estructural (*structural consistency*), cuando hay un mapeo que se corresponde entre las dos partes de la analogía, similitud semántica (*semantic similarity*), cuando los dos elementos se relacionan con el mismo significado, o centralidad pragmática (*pragmatic centrality*), cuando el mapeo de los elementos se hace en función de un juicio sobre lo que se considera que es importante” (p. 189).

Finalmente, menciona el proceso inductivo de pensamiento, en el cual se construye un concepto sistemáticamente a través del análisis de la información que una situación nos ofrece o las características que tiene y la posibilidad de abstraerlas (considerando su relevancia) y compararlas con conceptos o situaciones anteriores.

Es posible incursionar en estos espacios conceptuales a través de estructuras o patrones ya establecidos, que permitan la combinación de elementos dentro de los mismos (*generative rules*) o también a través de la heurística, que permite la exploración y transformación de dichos patrones. La heurística permite manipular los esquemas guía generando la apertura de otros campos conceptuales. Por ejemplo, los patrones de movimientos de una jugadora de ajedrez pueden basarse en la premisa de proteger a su reina, lo que delimita sus jugadas posibles a partir de esta premisa. La heurística sería la posibilidad de abandonar su proposición inicial en función de que el sacrificio de su reina podría abrir otras posibilidades de juego que antes no eran posibles.

De esta manera el texto de Boden nos deja con algunos aspectos a discutir. En primer lugar, la noción de que el proceso creativo necesita de la existencia de campos conceptuales que se fundamenten en los nexos permitidos por el reconocimiento y comparación de las partes reconocibles en un todo. En segundo lugar, incorpora conceptos como la asociación, la analogía o el pensamiento inductivo, que permiten tomar nuevos caminos en el espacio de búsqueda (establecer nuevas conexiones) o conformar campos conceptuales nuevos. En tercer lugar habla sobre la creación dentro estos sistemas con base en la posibilidad de combinar

elementos dentro de ciertos patrones (*generative rules*) o con base a la posibilidad de transformar los patrones en sí mismos.

En cuanto al primer punto, cabría recordar que la experiencia no se vive desde un vacío, sino desde una concepción del mundo dada por la relación entre la experiencia vivida y el yo. Esta concepción se explica a través de los campos conceptuales de Boden, que posibilitan aprehender los fenómenos a través de ciertas estructuras que a su vez permiten la formación de nuevos fenómenos. Esta noción tiene una estrecha relación con la dimensión del saber que hemos definido en el primer capítulo porque se fundamenta en los nexos que adquieren los elementos entre ellos y en referencia a un todo. No obstante, la idea de mapa conceptual amplía nuestro entendimiento del intelecto en tanto que sistematiza los mapas o redes que se conforman a partir de los nexos independientes.

Una de las implicaciones de los campos conceptuales es que permiten un espacio de movimiento pero también establecen ciertos límites. La autora establece que los límites de un campo conceptual son los que permiten su condición de posibilidad, ya que estos mapean un territorio de posibilidades estructurales, dentro del cual podemos explorar e incluso transformar el campo (parafraseado, p. 95). De esto resulta que existan tres formas de creatividad: (a) la posibilidad de hacer combinaciones nuevas de ideas familiares, (b) la exploración de un campo conceptual dado y (c) la transformación de dicho campo (pp. 1-11).

Para ejemplificar tomaremos el caso del campo necesario para componer una melodía. En (a) podríamos realizar combinaciones poco familiares dentro de una escala mayor. Podríamos encontrar infinitas combinaciones, todas pertenecientes al mismo campo conceptual. En (b) podríamos explorar las posibilidades y los límites de esa escala, buscando descubrir maneras posibles de modular de una escala mayor a otra escala, como su relativa menor. En este caso en cambio, estaríamos ampliando el marco de posibilidades del sistema generando ideas que no eran posibles en el campo conceptual anterior. Finalmente en (c)

podríamos ampliar el sistema ya dado, o abandonarlo, transformando, por ejemplo, la escala mayor en una escala mixolidia y empezar a moverse dentro de ésta. En este último caso debemos considerar que el campo conceptual se vería drásticamente modificado por lo que todo el marco de posibilidades debe adherirse a las nuevas posibilidades de este campo.

Lo que cabría añadir en esta discusión es el hecho de que los campos conceptuales no son estáticos, sino que están constantemente ampliándose en la medida que la conciencia se enfrenta a nueva información a través de la experiencia y se posiciona frente a la misma desde un plano afectivo. De igual forma, mientras que se amplían, hay ciertos caminos o conexiones a las que ya no se regresa, pues están aprehendidas dentro de los nuevos nexos. Por ejemplo al aprender la palabra ‘oropéndola’ no es necesario que regrese a aquellos nexos a través de los cuales se conoce fonéticamente cada letra y su sonoridad en conjunto o a aquel nexo que ha determinado que la tilde significa acento. Por el contrario, estas relaciones están aprendidas de tal forma que no es necesario reconstruirlas, sino que ya están dadas en la palabra en sí. Es más probable que los nexos a los que se recurra sean aquellos que relacionen ‘oropéndola’ con ‘ave’ o con una imagen específica que represente a oropéndola. Esto amplía el campo conceptual de la palabra, que no solo tiene los nexos ya aprendidos que se refieren a su escritura y sonoridad, sino que ahora ofrece ciertas conexiones nuevas, que estarán ya aprehendidas cuando la imaginación se vuelva a enfrentar a la idea de oropéndola.

La segunda discusión que el texto de Boden origina se fundamenta en la idea de analogía. Veremos entonces un ejemplo de cómo la analogía permite jugar con los límites del campo conceptual en el caso específico de la poesía. Consideremos que esta empresa literaria se fundamenta en el sistema lingüístico, que vendría a ser según Boden un campo conceptual (sistema generativo) pues permite la generación de nuevas ideas con base en la combinación posible de sus elementos. Si tomamos la perspectiva de Ricoeur (en Zalipour) podemos decir que la participación de la imaginación en el proceso de escritura no tiene que ver con las

imágenes sino con la creación de nuevos significados a través del lenguaje. Este hecho se entiende mejor a través de la figura retórica de la metáfora. La metáfora, según Aristóteles ofrece la posibilidad de entender y establecer similitudes (p. 104). En otras palabras, en la poesía “imagination conjoins two semantic fields, making what is predicatively impertinent at a literal level into something predicatively pertinent at a new level” (Kearney en Zalipour, p. 104).

Esto quiere decir que existe la posibilidad de relacionar dos campos de significado que eran distintos en la dimensión del saber y establecer una similitud entre ellos, abriendo así un nuevo mundo de significado. Para ejemplificar esto tomemos un fragmento del poema *Sonatina* de Rubén Darío. En este poema el autor ofrece una situación de enunciación que habla sobre una princesa que está triste por falta de amor, que está atrapada en su situación y que quiere libertad. Sin embargo el autor no usa el verso “la princesa está triste, la princesa quiere libertad”, sino que dice:

“¡Ay, la pobre princesa de la boca de rosa  
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,  
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,  
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,  
saludar a los lirios con los versos de mayo,  
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.” (Darío en Bergua,  
1978, p. 493)

Es evidente que en un primer momento el campo semántico que rodea a la palabra libertad no conlleva ser golondrina, ni volar bajo el cielo. Y aquí se unen las dimensiones de lo imaginario. En primer lugar existe un deseo de libertad, un estado de añoranza por algo que no se tiene y que se anhela (dimensión afectiva). Por otro lado existe la noción sensible de que una golondrina o una mariposa, que puede volar por sus alas ligeras, bajo el cielo o

sobre el mar (dimensión corporal). Por otro lado existe la relación entre esa libertad anhelada y esa libertad que se hace efectiva en la golondrina a través de una metáfora –o analogía en términos de Boden (dimensión intelectual).

De este modo la imaginación posibilita una síntesis que se hace efectiva dentro del sistema lingüístico, pero que no obedece a una mera representación, sino que utiliza los significados y el contenido literal que ha sido presentado a la conciencia y lo traslada a un nuevo campo semántico. De este modo construyen un contenido que no pertenece ya al mundo de la representación sino que genera un fenómeno mental nuevo, que deriva de un traslado semántico, de una dialéctica tética interna que representa la libertad de la conciencia de manipular deliberadamente los contenidos dados en la misma. Por otro lado, notemos que este nuevo fenómeno no se reduce a lo tético sino que ha sido llevado al mundo a través del cuerpo, por lo que se aprecia desde un inicio que en el proceso creativo de la obra de arte el cuerpo es un aspecto fundamental. Profundizaremos en él más adelante.

Esto solo demuestra que la imaginación, a pesar de funcionar dentro de sistemas, tiene posibilidades infinitas, porque siempre puede jugar con los elementos de este sistema así como con sus límites. En el caso de la poesía, Ricoeur dice “language could extend itself to its very limits forever discovering new resonances within itself” (Zalipour, p. 106). Esto es posible porque la imaginación en tanto que hace posible la construcción de significados a través de la lógica y de la dimensión del saber, también tiene la capacidad de abolir la separación de campos semánticos diferentes a través de lo que Ricoeur llama un ‘shock semántico’ (Zalipour, p. 109). Podríamos añadir ahora que el lenguaje, aparte de tener posibilidades infinitas en tanto que puede ampliar semánticamente los nexos de los fenómenos a través de diferentes combinaciones, tiene una estrecha relación con las imágenes mentales. Estas también son propensas a manipularse, por lo que la composición poética también puede devenir de esta acción. Por ejemplo, si es que me represento una imagen del

cielo con nubes de algodón, la analogía vendrá dada por esta imagen sensible y después recurrirá al lenguaje para manifestarse en el plano semántico.

No obstante, en la discusión previa nos hemos quedado en el plano de lo tético, relacionando siempre la imaginación a la imaginación misma. Incluso discutiendo el caso de la poesía, nos hemos enfocado en describir cómo una metáfora cambia los campos conceptuales mentales. Proseguiremos ahora a dar cuenta del proceso creativo dentro de las dimensiones téticas que tienen una relación más estrecha con la facticidad.

Por esta razón tomaremos un segundo camino para profundizar en la relación de imaginación y proceso creativo: la dimensión afectiva. En esta discusión caracterizaremos esta relación a través del concepto de estilo desarrollado por Merleau-Ponty (en Sarian) para después aplicarlo en los casos de la pintura y de la danza respectivamente.

En su trabajo sobre el estilo, Sarian discute dos formas de estilo: el estético y el ontológico. Esta división, no obstante, solo la hace para clarificar la noción de estilo según Merleau-Ponty pero asegura que en la realidad están estrechamente relacionadas. En primer lugar, discutiremos el estilo ontológico. Según el filósofo francés este es uno de los aspectos fundamentales del estar-en-el-mundo presente en todas las fases de la existencia (parafraseado de Singer en Sarian, p. 2). El autor procede a decir que el estilo yace en la interconexión entre el cuerpo y el mundo, siendo precisamente la forma específica de percibir el mundo para cada persona: “*Perception*, as embodiment, already “performs” a *stylization* “through” the intertwining with the world. *Style* is a consequence of the “intertwining”, between the *body* and the *world*, which forms the grounds of *perception*” (Sarian, p. 8).

De acuerdo con esto, explicaremos ahora el estilo estético, entendido como un ‘sistema de equivalencias’ a través del cual el artista hace visible su forma específica de estar-en-el-mundo y percibirlo. Podría decirse que el estilo estético es la manera en la cual el

estilo ontológico se materializa. Para explicar esto nos remitiremos al trabajo de Merleau-Ponty sobre la obra de Cézanne (*La duda de Cézanne*).

El filósofo describe su pintura como una ruptura con los impresionistas en la medida que buscaba representar un pedazo de la realidad “sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro” (*La duda de Cézanne*, p. 248). Así mismo habla sobre el pensamiento del pintor en tanto que él consideraba que la búsqueda artística debe ir en pos de una percepción del mundo vivido en tanto que se presenta a nuestra mirada, es decir como una forma o percepción temporal, ‘en trance de aparecer’ y que se construye en función del que la observa. Enfatizaba también que el conocimiento, las ideas, las ciencias, etc., se construyen a través de un mundo primordial, que él quería pintar (p. 248)

En este sentido, podemos mencionar en primer lugar, que según el análisis de Merleau-Ponty podríamos describir la pintura misma de Cézanne como una búsqueda fenomenológica. Esto es porque una de las premisas de la fenomenología es aproximarse al fenómeno tal y como se presenta en la conciencia. Dice Husserl: “yo miento precisamente esto que está aquí; no lo que ello mienta trascendentemente, sino lo que es en sí mismo y tal como está dado” (*La idea de la fenomenología*, p. 49). Por su parte, el pintor se muestra como el intento de representar la realidad en la inmediatez en que se aparece sin la vida o las atribuciones lógicas otorgadas por la razón o el imaginario social.

De este modo, el pensamiento de Cézanne, su forma de ver y estar en el mundo se rebelan en el estilo de su pintura: “Painting for Cézanne is a continuation of the experience of ‘being-in-the-world’. When he states, ‘the landscape thinks itself in me’, he is expressing an “equivalency” with the “object” of perception” (Sarian, p. 6). De este modo, el resultado del proceso creativo hace visible la particularidad afectiva de la existencia de cada persona.

De hecho, el proceso mismo de creación de la obra podría ser un campo amplio para visibilizar rasgos del estilo ontológico y es quizá gracias a esta interacción constante del proceso creativo con la forma específica de estar en el mundo, que la obra se hace presente a través de un estilo visible. Por ejemplo, podemos comparar el uso del color en los impresionistas, para quienes el uso de los tonos es mucho más contrastante. Para evidenciar esto analicemos el cuadro de Monet *Le pont d'Argenteuil* pintado en 1874 (véase anexo A). Podemos notar el contraste del color en el reflejo del agua que provoca un dramatismo al evocar el movimiento acuático y los reflejos en este movimiento, dándole vida y un realismo vivencial a la obra. Sin embargo, notemos que en la esquina inferior izquierda tenemos pinceladas muy bien diferenciadas por el color: tenemos azul, celeste, blanco, negro y ciertos trazos de ocre. Por otro lado, en el cuadro *Jas de Bouffan* pintado en 1876 por Cézanne (véase anexo B) vemos que el agua y su reflejo se nos presentan de una manera más dura, evocando menos la vida y el movimiento e inclinándose más hacia una representación de una realidad a través del color. Podemos notar que las pinceladas están más desordenadas en el sentido de que los límites entre los colores no son tan claros y hay más tonos de cada color: por ejemplo, en la esquina inferior izquierda podemos encontrar por lo menos cinco tonos diferentes de verde.

Aunque este análisis del color y de las pinceladas pueda resultar superficial, nos ayuda a demostrar que la diferencia en el estilo de Monet y de Cézanne tiene que ver directamente con la forma situada de realizar el proceso creativo de tal o cual obra. Para evidenciar las formas en las cuales el estilo puede devenir el proceso creativo proseguiremos a analizar el caso de la danza. Nos remitiremos al estudio *Identifying choreographic knowledge: choreographic techne and phronesis* (Kim, 2016). Este se realizó en función de conocer mejor los aspectos de saber técnico y artístico dentro de la experiencia coreográfica.

La metodología del estudio se basa en entrevistas a personas que han coreografiado y enseñado por más de 10 años y que han sido seleccionados con base en su creatividad.

El estudio reveló que se requieren dos dimensiones para la composición coreográfica: la *techne* (habilidades técnicas requeridas para construir, diseñar y realizar los movimientos) y la *phronesis* (sabiduría práctica que tiene que ver con dar cuenta de uno mismo durante el proceso y tener la capacidad de resolver problemas). Ya que la dimensión de la *techne* tiene más relación con el cuerpo, la discutiremos en una sección posterior de este capítulo.

La autora se refiere a la *phronesis* de dos maneras (pp. 45, 47, 51): en primera instancia a la unidad de un yo y en segunda instancia a la capacidad de decidir de este yo. En cuanto al primer punto la autora se refiere a la necesidad de una identidad, en el sentido de que el yo debe ser agente de sí mismo frente a la composición. Esto tiene que ver con la capacidad de tomar decisiones frente a la creación. Para este trabajo se considerará que estas decisiones se dan afectivamente en dos sentidos. El primero de ellos tiene que ver con la noción de que la afectividad es una forma de verse afectados de lo que resulta que a todo proceso creativo le precede un estado afectivo. De este modo, la toma de decisiones se vería influenciada directamente por el estado afectivo determinado de la persona. El segundo sentido tiene que ver con la implicación afectiva de que tenemos posibilidad de actuar y responder (hecho que tiene una estrecha relación con la facticidad y la agencia del cuerpo), de lo que deviene que la toma de decisiones, es decir, la estructuración conciente de la obra, es necesariamente afectiva.

Por otro lado, la autora menciona que en la composición coreográfica se reflejará la huella del compositor, a saber, las tendencias técnicas como las tendencias personales. Esta es la sección de este estudio que ayuda a evidenciar la noción del estilo analizada anteriormente. En otras palabras, el estilo podría entenderse como los caminos comunes que preferimos recorrer dados ciertos campos de posibilidades. Expongamos este punto con un

ejemplo: si es que un bailarín tiene un entrenamiento de ballet clásico, los movimientos coreografiados probablemente se fundamentarán en este bagaje técnico. También podremos encontrar otro tipo de huellas en una composición, como cierto patrón en los temas o contenidos, un manejo consistente de la luz o el vestuario, etc. Con este aspecto, la autora quiere decir que en la obra, al provenir esta de una persona que la crea, se verán reflejados aspectos de la personalidad de el o la artista. (Kim, pp. 51-2)

Finalmente la autora considera otro aspecto en la *phronesis*, que tiene relación con el hecho de que la obra coreográfica está construida para ser mostrada a una audiencia. En este sentido se considera la función estética de la obra y en consecuencia, la auto-crítica y auto-evaluación. En esta dimensión también se da cuenta de la novedad que se da a través de la ruptura de reglas y fórmulas ‘establecidas’ de la composición (Na-ye Kim, p. 55). Esta última noción da cuenta de la presencia del otro con respecto al proceso creativo y a la obra, aspecto del que daremos cuenta en las conclusiones.

Podemos reconocer en este caso de estudio los elementos que hemos trabajado anteriormente. En primera instancia debemos recordar que ahora hemos situado la posibilidad de proceso creativo en la composición de danza, por lo que no podemos reducir nuestra discusión de la imaginación al plano tético. Es en este punto que podremos establecer una relación más evidente entre la imaginación y la facticidad.

Dicho esto, pasemos a relacionar algunos conceptos. En primer lugar, la autora nos ofrece un campo conceptual con los elementos necesarios para la composición en diferentes niveles. La noción de campo conceptual no es explícita por parte de la autora, pero evidentemente nos presenta un sistema estructurado de categorías que guían el proceso de la forma en la que lo haría un campo conceptual en términos de Boden.

Por otro lado, podemos reconocer la presencia de las tres dimensiones téticas establecidas en el capítulo 1. Evidentemente tenemos el saber, justo como fundamento

estructural, no solo del sistema composicional en sí -en un nivel tético, considerado como campo conceptual-, sino como las conexiones que guiarán cada momento del proceso específico. Así mismo, la dimensión del saber incorporará a su vez la coreografía y su proceso (y sus partes independientemente) a un campo conceptual nuevo; la coreografía genera, como la poesía, una situación de enunciación que tiene su lógica interna y que no necesariamente se acomoda a campos conceptuales existentes, sino que tiene la potencialidad de crear uno diferente, sin que esto signifique que no pueda establecer nexos con otros.

Así, vemos cómo también está presente la dimensión afectiva. En este caso esta dimensión adquiere una gran importancia en cuanto a la *phronesis*, pues involucra un posicionamiento práctico del yo frente al mundo y frente a sí mismo y sus posibilidades creativas. Esto también debe recordarnos al ser *conscio* y de alguna manera relaciona este último con la dimensión afectiva en sí, pues esta se refiere al estado o posicionamiento de un yo frente al mundo. Este posicionamiento se ve reflejado en aspectos como el estilo, pues este deviene de una exploración composicional (en función del cuerpo, de la música, del contenido, etc.) en la que se va encontrando ciertas tendencias y patrones.

Por otro lado, la dimensión que es quizá más evidente es la corporal. No solamente porque la materia principal de la danza es el cuerpo y por lo tanto mucha de la riqueza composicional está en la exploración de este, sino porque el cuerpo es el que debe efectuar el proceso creativo en sí mismo. Una composición de danza no existe primero como una unidad conformada en la conciencia que se traslada de lo imaginario al mundo tal cual. Por el contrario, es un artificio que se va creando en el mundo, en un diálogo entre lo imaginario y lo fáctico, mediado a través del cuerpo y sus acciones. De acuerdo con esta discusión, la imaginación se verá siempre enfrentada durante un proceso creativo como este, a representar posibles soluciones a ciertos problemas, a ampliar el campo conceptual temático en función de la exploración, la aleatoriedad y el azar, etc. Así, la imaginación es el proceso creativo

mediante el cual se producen las representaciones y la composición es el proceso mediante el cual se generará la obra. Ambos procesos dialogarán y se cambiarán continuamente pues el modificar la representación mental, en función de un aspecto fáctico que resultó de la exploración corporal, por ejemplo, deviene en una navegación por los campos conceptuales disponibles que generará una nueva representación que a su vez jugará un papel en el posicionamiento del yo frente al proceso de composición y lo llevará a tomar una nueva decisión.

Finalmente cabría resaltar el hecho de que el sistematizar un proceso no necesariamente significa determinar los pasos que se han de seguir. Esto puede aplicarse a todo nuestro análisis de la conciencia, pues encontramos que en la realidad los fenómenos se nos presentan de manera más ambigua y podemos sistematizarlos solamente por abstracción. Así, también es necesario reconocer la ambigüedad de presentación y por tanto de posibilidad de los sistemas. Por ejemplo, en el caso de este campo conceptual que guía la composición de danza, la música puede ser considerada como una guía para establecer el tiempo. No obstante, la música también contribuye al significado. Si es que no es posible que una misma música cumpla las dos funciones en un caso compositivo específico, esto no probará una falla en el sistema, sino que demostrará la capacidad de jugar con los límites de un campo y por tanto la posibilidad de generación de campos nuevos.

Así, hemos explicado cómo la dimensión de la afectividad se refleja en el proceso creativo a manera de estilo. De hecho, hemos establecido que es a través del proceso creativo que el estilo se genera en la persona que crea. No obstante, debemos recalcar el hecho de que el estilo es inevitablemente algo que se genera y se expresa en el mundo a través del cuerpo. Por esta razón, procederemos a explicar cómo la dimensión corporal participa en el proceso creativo.

En primer lugar, volveremos al texto de Kim para hablar ahora de la sección de su estudio que se refiere a la *techné*. Aquí analiza el hecho de que para una composición coreográfica son necesarios ciertos elementos fácticos, como lo son el tiempo y el espacio. Recordemos la noción bergsoniana de que el tiempo es un aspecto del mundo que se percibe en la conciencia en función de que la conciencia está en un cuerpo que puede percibir cambios en el espacio (Time and free will, párrafos 100-8). Por lo tanto la composición de una coreografía requiere que el compositor pueda manipular el espacio a través del tiempo. Para fines de esta investigación diremos que los aspectos tiempo y espacio son fundamentales en la dimensión corporal en tanto que es a través de esta que se perciben y también en tanto que la propia temporalidad y espacialidad de la conciencia se expresan en el mundo a través del cuerpo.

Por otro lado, tenemos el hecho de que el elemento fundamental de la danza, en un sentido estricto, es el cuerpo mismo. No obstante, en una coreografía no se expresa un uso indiscriminado del cuerpo, sino por el contrario un lenguaje corporal que se ha trabajado con base en ciertas técnicas de movimiento. Notemos aquí que la técnica de movimiento no se refiere a una técnica específica, como el caso del ballet, sino que también puede devenir de ejercicios de exploración con el propio cuerpo y sus posibilidades en términos de lenguaje.

Utilicemos entonces, la exploración para dar cuenta de cómo confluyen las tres dimensiones en este proceso. Evidentemente, el cuerpo permite cierto marco de posibilidades dentro del movimiento y en este sentido podría entenderse como un mapa conceptual en sí mismo. Por ejemplo, un ejercicio de exploración invita a un bailarín a explorar las posibles maneras en las que puede mover su brazo, tomando en cuenta sus articulaciones y su disposición espacial con referencia al resto del cuerpo. Así mismo, este campo de posibilidades también se conecta con campos conceptuales técnicos, pues el bailarín puede explorar el movimiento de su brazo en función de crear movimientos circulares, líneas rectas

u ondas. En este sentido, el campo conceptual geométrico no existe independientemente de la dimensión corporal en tanto que es en principio, el entendimiento de figuras en el espacio. Por otro lado, también es una posibilidad que la noción de circularidad, por ejemplo, sea aprendida por el cuerpo mucho antes de conocer el concepto téticamente.

En cuanto a la dimensión afectiva, podemos relacionar el proceso de exploración corporal a esta última porque en ese ejercicio exploratorio surgirán posibilidades de movimiento, frente a las cuales el yo se posicionará de tal o cual manera y evidentemente preferirá ciertos movimientos por sobre otros. Así también es posible que el cuerpo mismo permita ciertos movimientos con más facilidad que otros, pues no todo bailarín podrá realizar un *tour en l'air* (giro en el aire con cuerpo extendido en el ballet) y por lo tanto escogerá en su propio estilo de lenguaje aquellos movimientos que pueda realizar con más facilidad. Así también, si es que volvemos a tomar al cuerpo como un campo conceptual, cabe recalcar que este sí puede ampliarse, pero no solamente depende del ejercicio tético. Por el contrario, el intelecto podría concebir la posibilidad de tal o cual movimiento en una representación (que puede ser aprehendida anteriormente o imaginada en función de los campos conceptuales disponibles) pero para poder realizarlo, es necesario que el cuerpo también lo aprenda. Es preciso que este deba realizar muchos otros ejercicios preparatorios y deba dedicarle muchas horas de práctica. Así, el estilo de una coreógrafa en cuanto a su lenguaje corporal tendrá mucho que ver con los movimientos que prefiera y que pueda realizar con su propio cuerpo, también en función de poder enseñarlos a sus bailarines.

Dicho esto, procederemos a hablar del proceso creativo en otra dimensión artística que es la música. Para ello recurriremos a la sección 'Análisis de la obra de arte' en la *Fenomenología de la experiencia estética* (Dufrenne). Para el análisis el autor reconoce tres aspectos integrales de la obra musical: armonía, ritmo y melodía.

Como primer punto el autor describe la música equiparándola con el lenguaje, pues es un sistema que se estructura con respecto a una atribución de significado que es perpetuada a lo largo de las generaciones. En este sentido, de la misma forma que las letras en el lenguaje se agrupan en palabras en función de sus características sonoras, la música es un sistema codificado de sonidos con un significado otorgado por una larga tradición (Dufrenne, p. 251). De este modo, y en la misma línea que Boden, podemos afirmar que un compositor no puede componer sin conocer el sistema musical, la armonía, la melodía y el ritmo, es decir el campo conceptual disponible.

Como segundo punto, el autor describe los elementos musicales, empezando por la armonía. Esta se puede entender como un conjunto de sonidos que forman una estructura determinada (escala) dentro de la cual cada sonido adquiere una función determinada en referencia a su relación con el resto de sonidos, lo cual definirá las características de la escala en conjunto. Es posible acotar aquí que dada una cantidad de sonidos disponibles, se ha podido formar una innumerable amalgama de escalas si es que consideramos todas las posibilidades armónicas de la música universal. No obstante, el sistema dodecafónico dominante en Occidente ha permitido ampliar la posibilidad de movimiento musical más allá de una sola escala, generando formas de modular entre escalas o transportarlas para formar la misma estructura desde otro sonido.

De este modo, si consideramos solamente la armonía como un campo conceptual de posibilidades, podemos referirnos a Boden de nuevo y hablar sobre cómo la ampliación de estos campos no solamente se realiza en la propia conciencia sino que también es un proceso colectivo. Explorar nuevos campos conceptuales posibles y llevarlos al mundo en forma de una composición, permite ampliar a su vez las posibilidades conceptuales de los otros. Por ejemplo Bach, al explorar la posibilidad de componer preludios y fugas en las escalas mayores y menores de cada sonido del sistema dodecafónico, abrió la posibilidad para los

compositores subsecuentes de componer en todas estas tonalidades. Después, según Boden, se desarrolló una exploración del sistema tonal buscando maneras diferentes de hacer transiciones entre melodías, frases musicales, escalas, etc. No obstante, las posibilidades (y los límites) que ofrecía dicho campo conceptual para modular de una escala a la otra, se fueron ampliando con el tiempo. Boden dice: “An early Mozart sonata might have only one modulation, into a near-neighbour key sustained throughout the second movement. By the time of Brahms and Chopin, the modulations were happening between phrases, or even within them” (p. 72). Esto demuestra que la ampliación de campos conceptuales se realiza también de manera colectiva, en tanto que el estar con los otros es un aspecto fundamental de la experiencia humana y por tanto la posibilidad individual de exploración permite en definitiva, las distintas formas de conocimiento humano.

Volviendo a Dufrenne, hablemos ahora del ritmo, el cual es explicado como una organización regular de unidades temporales (p. 258). Dentro de este isocronismo, en el ritmo también se establece la aparición de un tiempo acentuado cada cierto número de unidades temporales (compás). Las notas y los silencios se van distribuyendo en este esquema en acentos métricos o acentos rítmicos. El ritmo en una composición también puede tener un esquema general que marque toda la obra e involucra aspectos como la velocidad, los patrones rítmicos, el metro, el compás, etc.

Finalmente, el último aspecto de la obra musical, el cual el autor resalta como el de más importancia, es la melodía. Según Dufrenne la melodía genera un contraste con la armonía y el ritmo, que conforman la pieza, pero también son herramientas compositivas. Con respecto a esto, la melodía vendría a ser la dimensión musical en la cual es posible construir temas (melódicos o también rítmicos o armónicos) y desarrollarlos generando un esquema unitario de la obra. Podría entenderse la melodía en función de la analogía con el objeto lírico en la poesía, es decir, el motivo central.

En este caso, podemos reconocer también la sistematización de los elementos que componen una pieza musical. Si bien Dufrenne no se refiere a estos elementos desde la perspectiva del proceso creativo, es evidente que podríamos emprender una composición musical con base en ellos. Consideremos por un momento las posibilidades de este marco conceptual. Con la condición de posibilidad de manejar al menos básicamente armonía, ritmo y melodía, podríamos empezar a componer una pieza musical sin muchas complicaciones. Se puede partir de cualquier sitio del campo conceptual, a saber, puedo establecer un patrón rítmico que se ha de mantener constante, una secuencia de cuatro acordes y finalmente una melodía que vaya de acuerdo con el esquema de ritmo y armonía establecidos. Por otra parte también se puede partir de la melodía. Aunque la melodía contiene ritmo en sí misma y también se mueve dentro de una armonía, esta refleja una idea musical o un contenido. Una idea melódica puede partir a su vez de un elemento relacionado con otro campo conceptual, por ejemplo un compositor puede empezar a escribir una melodía a partir de una idea, como son *Las Estaciones* de Vivaldi. Esto nos demuestra una vez más la ambigüedad de los campos conceptuales y la forma en la que constantemente dialogan gracias a la imaginación.

No obstante, según el esquema de Dufrenne, es posible que estos tres elementos (armonía, melodía y ritmo) no sean suficientes para componer una pieza musical, pues no dan cuenta de la forma compositiva o de la estructura musical de una sonata, por ejemplo. Dependiendo así de la obra que se quiera componer, necesitaríamos en nuestro campo una forma de estructurarla.

Ahora, para mantenernos en el plano musical podemos hablar sobre cómo el proceso creativo está involucrado no solo en la composición sino en la interpretación de una pieza musical. Aquí veremos cómo se incorporan también las dimensiones afectiva y corporal. En un primer plano, la dimensión corporal se hace más evidente por el hecho de que el cuerpo

necesariamente participa en la interpretación al ser este el que la efectúa en el mundo. No obstante, el cuerpo debe aprender la pieza como si fuera un campo conceptual en sí misma.

Para demostrar esto, tomemos el ejemplo de la *Balada N. 1* de Chopin. La interpretación de la pieza no implica solamente tocar las notas que están escritas en la partitura. La interpretación musical refleja un dominio técnico de la obra que es necesario para fundamentar la expresividad del artista con respecto a la pieza. De este modo, para explicar la dimensión corporal tomaremos a la pieza misma como un campo conceptual que debe ser aprendido por el cuerpo. Así, la ampliación de los campos conceptuales es un aspecto interesante en referencia al estudio técnico de la pieza. Para ejemplificar esto tomemos la coda de la *Balada*. El dominio técnico de esta sección no solo depende de estudiarla tal y como está escrita, que vendría a ser el campo conceptual definido por el compositor. Por el contrario, para dominarla técnicamente es importante buscar variaciones al campo conceptual fáctico, en función de ofrecerle a las manos, varias formas posibles de interpretarla para que estas adquieran más familiaridad con la sección. Si el estudio técnico se hace con variaciones, el cuerpo adquiere destreza en referencia a la sección desde diferentes perspectivas, por ejemplo el tocar la sección con *stacatto* o con paradas en los tiempos fuertes, o en los tiempos débiles, o tocando lento y trasladando rápido, etc. Así, el tocar con *stacatto* permitirá ampliar el dominio técnico en tanto que es una forma de toque que trabaja la fuerza en los dedos y la articulación. Todo esto le da al cuerpo un entendimiento más holístico para referirse al mismo campo conceptual (la pieza) desde una exploración del propio campo conceptual que es el cuerpo. El estudio técnico con variaciones vendría a ser una forma de establecer conexiones o encontrar posibles caminos que enlacen el un campo con el otro.

Dicho dominio también posibilita una interpretación afectiva, que tiene que ver también con la intención del yo frente a la pieza. Es necesario tomar en cuenta que esta

afectividad se refiere a la ejecución del intérprete, a través de la cual se refleja la afectividad del autor de la obra. Así, no se puede tocar la *Balada N. 1* de Chopin mecánicamente, sino que el o la intérprete al estudiar la pieza a través del cuerpo irá estableciendo ciertas preferencias de interpretación. Esto no se refiere solo a las dinámicas con las que la pieza se toque, que tiene que ver con tocar algunas secciones con más o menos *ritenuto*, más o menos *forte*, etc. También es una noción estrechamente relacionada con la expresividad del intérprete, tendrá que ver también con un estilo de toque, que responderá a ciertas tendencias de estudio como a un posicionamiento frente a las diferentes secciones como a la pieza como un todo. Por ejemplo, la búsqueda del brillo o de la profundidad del sonido, la forma de hacer transiciones entre secciones, el fraseo musical, etc.

De este modo en la interpretación quedan demostradas las dimensiones corporal y afectiva. No analizaremos más a fondo la dimensión intelectual, pero podríamos reflejarla diciendo que esta se hace presente en el momento de la lectura y del reconocimiento de las secciones, así como también juega un papel importante en evocar imágenes que le otorguen un significado a la obra o a cada una de sus partes.

De este modo, en este segundo capítulo hemos analizado el proceso creativo de la obra de arte en función del sistema tripartito que hemos establecido en el capítulo anterior. Hemos escogido la actividad artística porque referirnos a la obra de arte nos permite cubrir una gran diversidad de productos, artificios o ideas que resultan tan distintos entre sí que podría llevarnos a la cuestión de cómo es que la conciencia humana puede producir y crear tales cosas.

Para ofrecer un resumen, en cuanto a la dimensión intelectual podemos decir que un proceso de creación en el mundo involucra ciertas posibilidades fácticas (que también se presentan téticamente) que conforman un campo conceptual. El lenguaje en la poesía, el uso

del color en la pintura, el sistema musical en la música, el movimiento en la danza... todos estos son campos conceptuales que permiten sintetizar elementos de los mismos mediante la exploración y las preferencias, creando composiciones completamente nuevas. Es necesario recalcar que estos campos conceptuales dialogan con otros y pueden ramificarse o direccionarse a espacios más reducidos, pues un poema por ejemplo, a pesar de tener el lenguaje como campo de posibilidad, se situará dentro de un espacio semántico o temático (o incluso lo creará). Por otro lado, la dimensión afectiva se ve reflejada en el hecho de que existe una expresividad y un estilo en nuestra forma de estar en el mundo –que está relacionada también con la experiencia situada-, que se reflejará necesariamente en las creaciones que hagamos. Por ejemplo, podemos ver cómo la ceguera de Borges y su manera de escribir a través del dictado en esta etapa llevan a que los encabalgamientos en su poesía de esta etapa sean muy abruptos. Por otro lado, podemos ver que las ligaduras de expresión en Chopin generan una sensación de respiración cortada en conjunto con los silencios (por ejemplo en la Balada N. 1), lo cual puede relacionarse con el hecho de que el compositor tenía asma. Finalmente hemos hablado de la dimensión corporal, que es indispensable para que la creación artística se de en el mundo. A través del cuerpo no solo podemos efectuar la creación, sino que por medio de este exploramos nuestras posibilidades creativas a la vez que expresamos una subjetividad.

De este modo, en este capítulo estamos hablando de la producción de algo en el mundo, que puede ser una pieza musical, una pintura, una coreografía o un poema. Todas estas formas de arte se revelan de una manera fáctica. No obstante hemos visto en el capítulo anterior que “toda 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” (Lo Imaginario, p. 257). Esto nos lleva de nuevo a la discusión sobre la imaginación, no solo a nivel tético sino corporal. Si esta es una facultad que téticamente nos ofrece el contenido a través de una

representación, en un nivel corporal también debe tener esta función. De hecho, podemos entender la obra de arte como una representación. Según Sartre el objeto estético debe ser entendido como un *analogon* de aquello que es imaginario, no como una materialización del mismo sino como una representación fáctica de aquello que es irreal. Para ejemplificar esto tomemos un bodegón de frutas. Lo real en el bodegón son las pinceladas, los colores, el lienzo, etc. Pero las frutas en este representadas, que son el objeto estético, son dadas como irreales y son presentadas al imaginario. Las frutas solo aparecerán, según Sartre, “en el momento en que la conciencia, al llevar a cabo una conversión radical que supone el anonadamiento del mundo, se constituya a sí misma como imaginante” (p. 260). Así, de la misma forma en que un *analogon* mental nos ofrece un contenido que no es la conciencia, el bodegón nos muestra una representación de algo que no es sí mismo. El hecho de que el contenido se ilumine como siendo lo que es, se da mediante la conciencia imaginante y no solamente a través de la percepción. Trataremos más a fondo de esto en la sección de conclusiones.

Por otro lado, hemos visto en el primer capítulo como Kant esbozaba que la imaginación es la facultad sintética de la conciencia. Con la discusión de los campos conceptuales podemos dar cuenta de esto fácilmente, pues por ejemplo, al escribir un poema, estamos en definitiva realizando una síntesis de elementos (de palabras, de versos, de estrofas, de ideas, etc.). En este sentido la imaginación no es capaz de sintetizar solamente los noemas téticos, sino que al estar encarnada es capaz de realizar la síntesis en un nivel corporal y llevar esta síntesis al mundo. Recordemos que esto no se realiza independientemente de la afectividad, ya que es esta la que define que el poema tenga la utilización de palabras esdrújulas o de aliteraciones, que vienen decisiones deliberadas de una subjetividad o bien aspectos que dicha subjetividad prefiere o realiza desde su estilo estético. No obstante esta síntesis se ha planteado solamente en función de los noemas. Dado que estos

noemas pertenecen a diferentes dimensiones, según hemos descrito en la sistematización tripartita, debemos contemplar la imaginación no solo como una facultad de síntesis noemática, sino como una facultad de síntesis noética, noción que procederemos a explicar en las conclusiones.

## CONCLUSIONES

Es necesario señalar que una investigación sobre la imaginación no podría dar cuenta de todo lo que se ha dicho al respecto de la misma en la filosofía. Por tanto, la materialización de estas ideas solo ofrecerán un posible hilo conductor referente a la discusión, reflejando la posibilidad de ampliar el marco de pensamiento en referencia a la imaginación. La investigación, en este sentido, no pretende dar una interpretación absoluta en referencia a la imaginación y al proceso creativo, sino que ha pretendido plantear estos temas en función de un sistema tripartito que dé cuenta de la ambigüedad e interconexión del ser con el mundo.

Procederemos así a hacer un recuento general de las nociones explicadas en los capítulos anteriores. Hemos iniciado nuestra discusión dando cuenta de cómo la dicotomía mente y cuerpo ha estado siempre presente en la filosofía y en sus formas de pensar al respecto de la naturaleza humana. De esta dicotomía ha surgido a su vez, una noción de imaginación que en las teorías filosóficas usualmente no dialoga con la facticidad. Por esta razón en la primera sección de este trabajo hemos intentado hacer un análisis fenomenológico de la imaginación que problematice esta dualidad. Para ello hemos discutido en primer lugar que la presentación del fenómeno se basa en tres dimensiones estructurales fundamentales: intelecto, afecto y cuerpo. Esta diferenciación de las ‘partes’ del fenómeno tético a su vez nos ha dado luz sobre diferentes modalidades de conciencia, que se reflejan en la imaginación por ser aspectos que se revelan de una u otra forma, en todos los momentos de la experiencia del ser.

De este modo, hemos logrado problematizar la dicotomía cartesiana entre mente y cuerpo, incorporando la dimensión afectiva, que fundamentalmente sitúa a la conciencia en

una subjetividad específica dando cuenta de su forma situada de estar en el mundo. Incluso, en el análisis del proceso creativo hemos problematizado la dicotomía entre lo imaginario y lo real, dando cuenta de cómo la obra de arte ejemplifica el diálogo constante entre las tres dimensiones de conciencia. Este diálogo confluye en la materialización de un artificio, un artefacto o una idea que es fundamentalmente una existencia fáctica en el mundo, que expresa el estilo situado que la conformó y a su vez representa algo que supera la realidad y puede solamente existir en el imaginario.

Dicho esto, lo que más nos llama la atención de este análisis es que se puede concebir la imaginación dentro del plano tético, como se ha hecho en la filosofía hasta Sartre. De esto resulta que la imaginación tética es la posibilidad sintética de formar representaciones en función de una estructura tripartita, que por un lado establece nexos y reconoce un todo y sus partes, luego se mueve en lo virtual en función de la información que es dada a un cuerpo en el mundo y finalmente, se posiciona afectivamente ante estas representaciones. Así, la imaginación sintetiza los noemas de la dimensión intelectual como representaciones.

Por otro lado, en el capítulo dos hemos mostrado cómo las tres dimensiones que identificamos en el plano tético se expresan a su vez en el proceso creativo. De hecho, hemos explicado este proceso de creación de la obra de arte en función de estas dimensiones. Esto nos ha permitido notar que durante el proceso creativo se realiza una síntesis, que involucra todas las partes del sistema tripartito y de la cual deviene la obra como tal. A su vez, encontramos una analogía en cuanto a lo representativo, pues mientras que en el plano tético la imaginación produce representaciones a modo de noemas, el proceso creativo de la obra de arte produce una representación de lo irreal, un *analogon* material de lo imaginario. Finalmente, el último aspecto que nos llama la atención es el cómo esta representación fáctica se ofrece a los otros en un nivel real y en un nivel imaginario. Por un lado se convierte en un objeto en el mundo, sujeto a la percepción de los otros en tanto objeto como tal. Es decir,

podemos referirnos a un cuadro en función de sus atributos concretos: los colores, las pinceladas, etc. Por otro lado, el objeto se presenta al otro como representando algo, un paisaje por ejemplo, lo cual no está en la realidad misma del cuadro, sino en las evocaciones imaginarias que este despierta en el otro.

Con esto podríamos decir que la imaginación sintetiza también los noemas en la dimensión corporal, pues a través del cuerpo virtual y del hecho de que el cuerpo siempre está direccionado hacia ciertas acciones, permite la producción de una representación fáctica.

Podemos notar aquí que la discusión sobre la imaginación se ha ampliado más allá de la dimensión tética, lo que nos permite ensayar algunas conclusiones. En primer lugar, cabe que nos refiramos a nuestra pregunta de investigación inicial. El proceso creativo puede explicarse a través de una fenomenología de la imaginación porque en esta investigación el análisis de lo imaginario ha iluminado que existen tres dimensiones estructurales en los noemas del mismo. De hecho, este análisis ha problematizado a través de la filosofía de Merleau-Ponty una imaginación reducida a lo tético, lo cual va acorde con la incorporación de la misma en el proceso creativo. Dado que hemos entendido la imaginación como la facultad sintética que tiene la posibilidad de generar representaciones, podríamos deducir que es la facultad que posibilita la creación de la obra de arte. Recordemos que una representación en la dimensión intelectual es la forma tética mediante la cual el contenido se hace presente en la conciencia. Una característica de esta forma de representación es la irrealidad de su acontecer, su condición de estar ausente el contenido en la presencia de la imagen. Por otro lado, la representación en la dimensión fáctica, es decir en la obra de arte, es una forma fáctica que presenta el contenido como estando en el imaginario de quien presencia la obra, más no como una realización de lo imaginario en objeto.

Antes de profundizar en estos aspectos nos referiremos a la analogía que hicimos anteriormente entre la imaginación y el proceso creativo. ¿Cómo podría aplicarse la noción

de proceso creativo a la conformación de los noemas téticos? Pues bien, en tanto que hemos notado que las representaciones mentales tienen una estructura tripartita y hemos analizado el proceso sintético que se realiza en el mundo en función de la misma estructura, podemos decir que la síntesis que ocurre téticamente se produce de manera similar. La imaginación en tanto que facultad de representación tética podría entenderse como el proceso mediante el cual se crea una representación mental. De ser así, podemos aplicar la noción de campo conceptual que vendría a ser un mapa en el cual el contenido tético se ubica en función de sus relaciones. Por otro lado, cabe mencionar que la subjetividad situada ya predispone ciertas formas de recorrer dichos campos conceptuales, lo cual nos reenvía al estilo ontológico estudiado por Merleau-Ponty. Finalmente, la experiencia nos provee de una dimensión corporal que a su vez nos ofrece el material *hylético* que conformará estructuralmente los noemas, sin que esto signifique que se presentará de la misma forma que en el cuerpo. Este traslado de la concepción de proceso creativo nos hace concebir la noesis de la imaginación tética como generadora de representaciones. El análisis del proceso en referencia a la obra de arte solo nos hace dar cuenta de cómo el plano tético no puede entenderse separadamente del plano fáctico, pues tanto en la creación de noemas como en la creación de una obra de arte, podemos notar cómo confluyen las tres dimensiones y cómo los resultados representativos de cada uno de estos procesos provienen de una misma estructura existencial, a pesar de que se presenten en dimensiones (aparentemente) diferentes.

De este modo, hemos descrito que la imaginación en el proceso creativo de la obra de arte logra sintetizar elementos de las tres dimensiones de conciencia en un artefacto. No nos hemos referido a un proceso creativo específico que podamos analizar fenomenológicamente a través de la experiencia propia; debemos dejar este proyecto para futuras investigaciones. Por el contrario, nos hemos referido a diferentes sistematizaciones del proceso creativo en diversos campos de creación artística para notar cómo aspectos de cada una de las

dimensiones de reflejan en todos los casos de experiencia creativa estética. Recordemos aquí que solo estamos logrando diferenciar estas dimensiones por abstracción, tanto en el proceso de creación de la obra como en el proceso de generación de los fenómenos téticos, dado que en nuestra realidad vivida la experiencia se presenta de forma unitaria. No obstante, no es extraño que recurramos a la sistematización y al reconocimiento de las partes en el todo, dado que según este sistema, una de las partes fundamentales de nuestra conciencia es la capacidad de aprehender el mundo mediante las relaciones de las partes y de los todos, mapeando de alguna forma los contenidos de la experiencia.

Así, acorde con este ejercicio sistematizador, hemos dicho que la imaginación es la facultad que sintetiza los elementos que hemos atribuido a las tres dimensiones otorgándoles una unidad de experiencia. Dado que hemos definido la conciencia como la unidad de las dimensiones intencionales (intelectual, afectiva y corporal), los noemas de estas facultades y la subjetividad que vivencia estos fenómenos, debemos notar que si la conciencia es una unidad, debe existir una facultad que sintetice los elementos de dicha unidad. De este modo, podríamos decir que la imaginación no solamente sintetiza los noemas sino que es fundamentalmente la facultad que sintetiza las dimensiones dándole unidad a la conciencia. De esto se deduce que la imaginación es la condición de posibilidad de la conciencia, pues es la facultad que le da unidad, que como hemos visto, es una característica fundamental de la misma.

Procedamos ahora a ensayar una fundamentación teórica de esta aseveración. Esto implicaría que no podría existir conciencia sin imaginación; ¿cómo es que podríamos explicar esto? Pues iniciando con la posición de Sartre en *Lo Imaginario* hemos visto que “toda 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. 257). Notemos aquí que Sartre se refiere a lo imaginario desde lo que en nuestro sistema se expresa desde la dimensión

intelectual, de lo que se desprende que nuestra experiencia del mundo siempre tiene un correlativo tético mediante el cual aprehendemos el mundo. En otras palabras, la dimensión intelectual está presente en todos los momentos de la experiencia abriendo la posibilidad de que la existencia en el mundo siempre se expresa en la conciencia como una superación de lo real.

No obstante, en nuestro sistema la imaginación no se reduce a lo tético sino que implica la síntesis que da unidad a la conciencia en función de las tres dimensiones. Ya hemos expuesto cómo la síntesis ocurre en la dimensión intelectual en la conformación de los fenómenos y también cómo ocurre en la dimensión corporal en el involucramiento en proyectos, específicamente en la obra de arte. Ahora procederemos a explicar cómo esta superación de lo real o superación de lo existente se expresa a través de cada una de ellas. Para iniciar nos referiremos a la dimensión intelectual. Quizá esta es la dimensión en la cual se hace más evidente la superación de lo real. Por ejemplo, es a través de esta dimensión que podemos imaginar un centauro, que en primera instancia es una síntesis de seres reales: un humano y un caballo. Es evidente aquí que el fenómeno tético se presenta como una superación de aquello que existe en el mundo, posibilitando un contenido nuevo, que se expresa téticamente como una representación que es posible dada una síntesis de contenidos aprehendidos anteriormente.

Por otro lado, en cuanto a la dimensión corporal, queda dicho que lo existente viene dado en un diálogo entre lo tético y lo corporal, de lo que deviene una creación que no existía antes. En este sentido, al crear una obra de arte se la propone como existiendo en el mundo añadiéndole algo a la realidad. No obstante aquí no pareciera que se superara lo real, sino más bien que se plantea un nuevo real. Recurramos de nuevo a Sartre para complejizar esto. Por ejemplo, en el caso de la creación de una pintura lo que se presenta como real “es el resultado de las pinceladas, el empastado de la tela, su grano, el barniz que se ha pasado

sobre el color” (p. 261). Pero esto no es todo lo que se aprehende de la pintura. Lo que se aprehende y se aprecia estéticamente es el contenido que en la pintura está representado: el color nada sabe de su papel en un centauro pintado. Es la conciencia que mediante lo real posiciona un contenido irreal como estando pintado en el cuadro y es de esta forma que un objeto real también deviene en la superación de lo real. En otras palabras, esta objeto está planteado como siendo una representación fáctica de un contenido irreal.

Sin embargo, podría plantearse que en el caso de la obra de arte este argumento no fundamenta más que la reaparición del fenómeno tético del que provino la pintura del cuadro en primera instancia y que por lo tanto no nos ofrece un sustento para nuestra aseveración. Para problematizar esto entonces, recurramos a la experiencia corporal de un objeto que no proviene de un irreal sino que existe en la realidad *per se*. Por ello, debemos recurrir a la discusión de la percepción. Cuando la dimensión corporal se enfrenta a un objeto desde la percepción aparentemente no existe una superación de lo real: si yo toco una manzana es evidente que la manzana está ahí, existiendo entre mis manos. No obstante, la existencia de esta manzana es indiferente a mi percepción de la misma y al yo percibirla no solo la posiciono como existiendo en un mundo sino que la percibo como siendo una manzana en función de mi propia conciencia. El estar constituida como manzana en la conciencia ya le otorga un carácter irreal porque la existencia misma de la fruta es indiferente al hecho de que sea una manzana o una pera; esto es solo relevante para la conciencia. De esto podría deducirse la conclusión de que la percepción también se enfrenta a los objetos desde un significado anterior que es en sí una superación de lo real, no solamente desde la perspectiva de que existe un concepto tético anterior que le da sentido en esta dimensión, sino desde la perspectiva de que las características sensoriales que percibo de la manzana ya tienen un sentido dado en el cuerpo. Esto se ve reforzado con la imaginación carnal de Merleau-Ponty, quien diría que a través del cuerpo virtual podemos imaginar cómo se vería la manzana desde

una perspectiva diferente o imaginar el peso de dos manzanas en función de sostener la primera.

En este sentido, corporalmente también me enfrento a representaciones porque al tener una manzana en mis manos esta no se presenta solamente como estando ahí, sino que se presenta como siendo lo que es y significando algo para mi conciencia a nivel corporal. En otras palabras, la manzana fáctica representa un contenido que es irreal, a saber un concepto, un posicionamiento, etc., algo que no pertenece a la manzana en sí misma sino que la representa a mi conciencia. Este argumento problematiza más aún la dualidad en la cual existe una diferencia entre el fenómeno tético y el fenómeno de percepción, razón por la cual habría que discutirlo más a fondo. No obstante, lo que intentamos hacer a través de esto es demostrar cómo en la dimensión corporal que se expresa en el mundo está presente una dimensión irreal o tética, pues la imaginación sintetiza todas las dimensiones en la experiencia, por lo que debemos evidenciar cómo esta síntesis se evidencia en todos los niveles.

Ahora cabe decir que aunque estos puntos explican cómo toda experiencia de la conciencia tiene rasgos imaginarios, no explican cómo es que la imaginación es la condición de posibilidad de la conciencia pues no hemos demostrado cómo la síntesis representativa que da unidad a la conciencia se refleja en el plano afectivo. Para ensayar una posible solución filosófica a esto recordemos que hemos visto que la dimensión afectiva expresa la existencia de una subjetividad, que se intenciona hacia los contenidos téticos o perceptivos sin ser ella misma representativa, sino ofreciendo un posicionamiento ante los mismos. Este posicionamiento se da, a su vez, a través de una unidad de experiencias acumuladas que es la que expresa que esta subjetividad tenga un estilo específico de enfrentarse al mundo. Los noemas de esta dimensión no son entonces representaciones, sino estados y así, mientras que la dimensión intelectual y la dimensión corporal se refieren a contenidos cambiantes, los

estados afectivos tienen la constante de que siempre se dan en función del mismo yo en cada momento. Es este yo el que se expresa en las otras dimensiones como la especificidad de los noemas y los campos conceptuales dados a una dimensión intelectual y la especificidad de tal cuerpo ubicado en tal situación en el mundo.

Podríamos decir entonces que es la afectividad quien da unidad a la experiencia vivida en las otras dimensiones, dado lo cual la imaginación no tendría un papel fundamental en el sistema. No obstante, al ser un estado, está sujeta a la temporalidad del mundo por lo que su unidad no se experimenta tética ni corporalmente, sino que se expresa en el tiempo. Esto se explica porque debemos recordar que la afectividad se caracteriza por ser el posicionamiento de alguien frente a algo y dado que este algo es el mundo que está sujeto a la temporalidad, el posicionamiento necesariamente va a ir cambiando en función de los diálogos temporales que se den entre la conciencia y el mismo. Esto ilumina el hecho de que una conciencia no se mantiene estática a lo largo de su existencia sino que es cambiante. Sin embargo, la unidad de esta conciencia se experimenta siempre en un tiempo presente y dado que es el resultado de sus experiencias anteriores debe haber una facultad que sintetice esta unidad, que en nuestro sistema vendría a ser la imaginación. En otras palabras, la imaginación sintetiza temporalmente al yo como siendo lo que es en cada nuevo enfrentamiento o posicionamiento que este tiene con el mundo.

Para ilustrar esto mejor, podemos pensar en el concepto de estilo ontológico de Merleau-Ponty, que podría ser justamente la expresión de esta síntesis afectiva. Ahora, ¿cómo es que esta síntesis podría expresarse como representación? Podríamos proponer que, ya que la afectividad se hace presente en el plano tético tanto como en el corporal, la síntesis imaginativa de la que resulta la unidad de conciencia en cuanto tal se expresa también en estos dos niveles. Por un lado en el plano tético la representación de la afectividad vendría a ser la noción de Husserl de *ser conscio*, una estructura colateral que aunque no es reflexiva

siempre se presenta como copresente a toda experiencia, como siendo la representación presente de la unidad temporal de la conciencia. Por otro lado, el cuerpo se expresaría como la representación fáctica de la unidad de conciencia, en tanto que no es en sí mismo la totalidad del ser, sino que está presentado en el mundo como apuntando hacia esta unidad sin ser ella misma. Esto podría explicarse porque la unidad de conciencia es algo que se da en el tiempo, mientras que la experiencia de la conciencia siempre se da en tiempo presente por lo cual la conciencia para sí misma, no podría ser más que una representación que apunte hacia esta unidad temporal, hacia un pasado que ya no es efectivo o hacia un futuro posible. En otras palabras, una experiencia de conciencia que este dirigida hacia un contenido irreal.

Así, en este breve ensayo teórico la imaginación se expresa como una síntesis en cada una de las dimensiones que resulta fundamentalmente del diálogo entre el mundo y la unidad de conciencia que se enfrenta al mismo y tiene como resultado la formación de representaciones. Entendamos aquí representaciones como la presencia en la conciencia de un contenido que se caracteriza por su ausencia. Por ello, la experiencia del mundo y de la conciencia se expresan como una representación en tanto que apuntan a aspectos que son irreales, que no yacen en la representación misma, sino que se dirigen al diálogo entre la imaginación y la realidad, que implica siempre un yo que no es del todo transparente a sí mismo.

La síntesis imaginativa en este sentido, no solo unifica las dimensiones intelectual y corporal como dándose a un yo, sino que en esta dialéctica sintetiza constantemente un nuevo yo en función del estado o unidad afectiva anterior. Es esto lo que le da una unidad a la conciencia y por lo tanto posibilita su acontecer en un mundo como tal. Hemos utilizado aquí la imaginación también por el hecho de que el constante conformarse del ser en el mundo implica un cúmulo de experiencias, entendimientos y posicionamientos que trascienden lo real y que no pueden ser expresados fácticamente en su totalidad. Es decir, la conciencia no

queda reducida a su existencia en el mundo sino a la síntesis imaginaria que le da sentido a esa existencia en el mundo en función de dicha conciencia, sus facultades y su unicidad. De esto deviene que nuestra relación con el mundo devenga en la posibilidad de la imaginación de sintetizar la experiencia a través de un posicionamiento específico frente a la misma. Cabría tratar esta hipótesis con mayor profundidad en futuras investigaciones; no obstante este trabajo nos ha permitido abrir la posibilidad de considerar que la imaginación tiene un papel genético en la conformación de la conciencia.

Por otro lado, cabría mencionar brevemente algunas otras implicaciones de esta investigación. En primer lugar, el dar cuenta de la creación artística en función de estas dimensiones permite analizar el propio proceso, explicando aquellos elementos que se pueden manipular de manera deliberada dentro del sistema. Esto es porque el análisis fenomenológico de la imaginación hecho en este trabajo, a pesar de que resulta en una sistematización de la conciencia, no pretende ser absoluta. Por el contrario, intenta ofrecer un esquema posible de creación, que permita explorar los contenidos desde diferentes lugares de nuestra conciencia intencional y así explorar las posibilidades de diálogo entre lo imaginario y aquello que se puede materializar en el mundo a través del cuerpo. El sistema, por otro lado, abre la posibilidad de expandir los campos conceptuales dados y encontrar nuevas formas de producir representaciones e invita a explorar los límites asumidos para nuestra propia conciencia. Así, el proceso creativo de la obra de arte se vuelve un mecanismo fenomenológico, que regresa a la experiencia de la conciencia en sí misma para buscar creaciones que se ofrecen como una novedad en el mundo.

De este modo y en segundo lugar, la creación artística no solo adquiere importancia en tanto que permite ampliar los propios campos de posibilidad y dar cuenta de los contenidos materiales que pueden resultar de los mismos. La creación artística adquiere importancia en función de nuestra relación con los otros, pues al materializarse en el mundo

se presenta como un artefacto nuevo, que se hace presente como presentando un contenido irreal que dialoga con los campos de posibilidad del otro. Esto quiere decir que en la medida en que la obra de arte es el resultado de una exploración dada a través de un proceso, al presentarse materialmente en el mundo, se ofrece ante los otros como una posibilidad ya dada, donde aquellos límites conceptuales que fueron transgredidos en la creación ya no existen en la experiencia del enfrentamiento con la obra. En otras palabras, la creación artística permite una ampliación del propio imaginario en lo que a la persona se refiere; pero la obra de arte permite una ampliación de un imaginario colectivo, porque se vuelve un objeto susceptible de ser percibido para los otros.

De este modo la imaginación permite aprehender el mundo a través de su dialéctica con la facticidad. Es interesante notar cómo esto se hace posible por la facultad representativa del imaginario, pues solo al intencionarse hacia un contenido es que la conciencia puede aprehenderlo e incorporarlo en un sistema de conocimiento.. Esta discusión abre las puertas a otro tema referente a la fenomenología, pues se propone que solo a través de la imaginación podemos representarnos el mundo. La implicación filosófica de esto sería que la condición de posibilidad de la existencia del mundo para la conciencia se fundamenta en la imaginación. Además, también implicaría que el dar cuenta de la propia conciencia -en un nivel reflexivo- dependería también de la imaginación.

De igual manera, es necesario recalcar que esta discusión podría tener implicaciones en muchos otros niveles filosóficos, dado que trata fundamentalmente de la naturaleza del ser humano en tanto que ser imaginante. Por esta razón, este trabajo invita a futuros análisis en relación con las tres dimensiones de conciencia y la imaginación como facultad sintética de estas. En primera instancia es necesario que se profundice en temas como la memoria, la apercepción o la dicotomía entre filosofía existencial y trascendental. También podrían desarrollarse análisis en referencia a investigaciones ontológicas, éticas o estéticas. Por otro

lado esta discusión podría dialogar con la filosofía de los procesos de Whitehead o incluso con la filosofía de la mente, abriendo la posibilidad de conversación con la neurociencia y otras ramas del conocimiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “ción.” *Apéndice: Elementos compositivos, prefijos y sufijos del español*. Diccionario de la Real Academia Española. El *Diccionario esencial*, 22.<sup>a</sup> ed., 2006.  
[www.rae.es/sites/default/files/Elementos\\_compositivos\\_prefijos\\_y\\_sufijos\\_del\\_espanol\\_Esencial.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Elementos_compositivos_prefijos_y_sufijos_del_espanol_Esencial.pdf). Recuperado el 9 de feb. de 2018
- “imagen.” Corominas, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3rd. Ed., 1987. [isaimoreno.files.wordpress.com/2017/03/diccionario-etimolocc81gico-abreviado-de-la-lengua-castellana-joan-corominas.pdf](http://isaimoreno.files.wordpress.com/2017/03/diccionario-etimolocc81gico-abreviado-de-la-lengua-castellana-joan-corominas.pdf). Recuperado el 9 de feb. de 2018
- “imaginación”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 2017.  
[dle.rae.es/?id=L08fZic](http://dle.rae.es/?id=L08fZic). Recuperado el 30 de abril 2018-04-30
- Aristóteles, *Acerca del alma*. Madrid: Editorial Gredos S.A. 1988.
- Bergson, Henri, and F L. Pogson. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen and Unwin; etc, 1959. Recuperado de [www.federaljack.com/ebooks/Consciousness%20Books%20Collection/Henri%20Bergson%20-%20Time%20and%20Free%20Will%20-%20An%20essay%20on%20the%20Immediate%20Data%20of%20Consciousness.pdf](http://www.federaljack.com/ebooks/Consciousness%20Books%20Collection/Henri%20Bergson%20-%20Time%20and%20Free%20Will%20-%20An%20essay%20on%20the%20Immediate%20Data%20of%20Consciousness.pdf)
- Bergua, Jose. *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. Madrid: Clásicos Bergua. 1978
- Boden, Margaret. *The creative mind: myths and mechanism*. Londres: Routledge. 2004.
- Cézanne, Paul. *Jas de Bouffan*. c. 1878, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Praga.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press, 1973.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria. 1997.
- Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Vol. 2, Alianza Ed., 1999.
- Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología: Cinco lecciones*. Editado por Walter Biemel; traducción y presentación por Miguel García-Baró. México: FCE, UNAM, IIF 2015.
- Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness, And Memory (1898–1925)*, Collected Works, Vol. XI., No. 1. Editado por Rudolf Bernet; traducido por John B. Brough, Springer, 2005.

- Jansen, Julia. *On the development of Husserl's transcendental phenomenology of imagination and its use for interdisciplinary research*. Department of Philosophy, University College Cork. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (2005) 4: 121–132. Web.
- Lennon, Kathleen. *Imagination and the Imaginary*. Routledge: Taylor & Francis Group, 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. 1993.
- Monet, Claude. *Le Pont d'Argenteuil*, 1874, óleo sobre lienzo. Musée d'Orsay, Paris.
- Moran, Dermot. *Introducción a la fenomenología*. Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales, 2011.
- Na-ye, Kim. *Identifying choreographic knowledge: choreographic techne and phronesis*, *Research in Dance Education*, 17:1, 42-59. Taylor & Francis Online, 2016
- Rincón, Juan Carlos. *Memoria y tiempo: descripción fenomenológica de la estructura de la memoria y su relación con la conciencia interna del tiempo*. *Filosofía UIS*. Vol. 13, N. 2, julio-diciembre de 2014, pp. 199-225. Escuela de Filosofía – UIS.
- Sarian, Nicolas. *On Style: Maurice Merleau-Ponty*. Academia.edu, [www.academia.edu/34239804/On\\_Style\\_Maurice\\_Merleau-Ponty](http://www.academia.edu/34239804/On_Style_Maurice_Merleau-Ponty). Recuperado el 20 de febrero de 2018.
- Sartre, Jean Paul. *Lo Imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- Steeves, James. *The virtual body: Merleau-Ponty's early philosophy of imagination*. *Philosophy Today*; Winter 2001; 45, 4; ProQuest Central pg. 370-80.
- Zalipour, Arezou. *Phenomenological Studies of Imagination in Poetry: An Introduction*. 3L: Language, Linguistics, Literature: The Southeast Asian Journal of English Language Studies. Vol. 16, N. 1, 2016, pp. 100-19.

**ANEXO A: LE PONT D'ARGENTEUIL****ANEXO B: JAS DE BOUFFAN**