

**LA SENSACIÓN VIRTUAL. LA IMAGINACIÓN SENSORIAL
COMO FACULTAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA**

**VIRTUAL SENSATION. SENSORY IMAGINATION AS FACULTY OF
AESTHETIC EXPERIENCE**

Mario Teodoro Ramírez

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
marioteo56@yahoo.com.mx

Resumen: A partir del pensamiento del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (y refiriendo diversos pensadores de distintas tradiciones filosóficas) ofrezco aquí una descripción de lo que llamo "sensación virtual" e "imaginación sensorial" para caracterizar ciertas capacidades de nuestra experiencia corporal que permiten superar la oposición entre percepción e imaginación, y hacen posible la experiencia estética, el arte, la cultura, y la vida humana y el pensamiento en general.

Abstract: From the thought of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (and referring to different thinkers of different philosophical traditions) I offer here a description of what I call "virtual sensation" and "sensory imagination" to characterize certain capacities of our bodily experience, which allow us to overcome the opposition between perception and imagination, and make possible the aesthetic experience, art, culture, and human life and thinking in general.

Palabras clave: Merleau-Ponty, arte, fenomenología, percepción, sinestesia, cine.

Keywords: Merleau-Ponty, art, phenomenology, perception, synesthesia, cinema.

1. PROEMIO

Experimento estético. Imagine —pausadamente, por favor— que rebana un fresco y jugoso limón y, luego, con una de sus manos coge una parte y la exprime lentamente sobre su lengua. Van cayendo las gotas...

Si siguió las instrucciones es muy probable que haya sentido sus papilas gustativas temblar o de plano hayan empezado a salivar levemente. *Imaginó* con el cuerpo, con el sentido del gusto, es decir, imaginó con la sensación, con todo su

cuerpo, no solo con la mente; no tuvo una *representación* sino una vivencia, una *presencia*, o una *cuasi-presencia*, ante la cual, igual si las situaciones descritas fueran reales, no pudo evitar las reacciones corporales, por lo menos no le fue fácil hacerlo si lo intentó. Podríamos multiplicar los experimentos, los ejemplos, y si sigue usted leyendo es probable que encuentra otros más adelante. Usted mismo los puede recordar o inventar. Imagine, pues, que usted tiene preocupaciones filosóficas y que le interesan los temas de la sensibilidad, la imaginación, el arte, etcétera, y que se la antoja seguir leyendo lo que aquí se diga. Es una buena manera de empezar.

Podemos llamar al fenómeno que hemos descrito *imaginación sensorial* o *sensibilidad virtual*. Sostendré aquí que ambos conceptos son correspondientes, están compenetrados —forman un *quiasmo*¹— y que ambos definen lo que es característico del arte y la experiencia estética. No es la sensación pura ni la pura imaginación lo que caracteriza a lo estético sino una combinación, un entroncamiento entre ambas. Nuestra tesis es que la imaginación sensorial es *la facultad* propia de la experiencia estética y la que hace posible la creación artística. Sin imaginación sensorial el arte queda reducido a pura interpretación y significación, su destino acaba en mera idea o en simple ideología. Pero ni la experiencia estética ni el arte pueden ser reducidos a pura *sensación* (por más *sensacionistas* que resulten ciertas expresiones estético-artísticas). Gracias a la sensación virtual la experiencia estética mantiene una conexión irremisible de nuestro espíritu (de la cultura en general) con la realidad material y con la vida corporal-sensible. La sensación virtual es lo que posibilita aquella *ensoñación material* de que, poéticamente, hablaba Gaston Bachelard (1982). La potencia de la experiencia estética consiste en provocar a través de los distintos sentidos estas imágenes sensibles o sensaciones virtuales: en casi-sentir, *sentir como*, movilizar nuestro cuerpo real en un plano virtual, imaginario, de sentido y pensamiento: el mundo de una novela, la imagen de un poema, el *tempo* de una película, o una obra musical, el universo colorido de tal o cual pintor, etcétera. El mundo estético es un mundo enteramente *propio y autónomo*² pero por eso mismo tiene que ver

¹ Quiasmo = entrecruzamiento, superposición: como la unidad de las dos imágenes monoculares en la visión binocular de la cosa única (quiasmo óptico). En retórica: dos frases donde la segunda invierte los términos de la primera; ejemplo famoso: "No te preguntes qué puede hacer tu país por ti, pregúntate qué puedes hacer tú por tu país" (John F. Kennedy).

² Sobre la "autonomía radical" de la obra de arte, es decir, su ser transubjetivo, desde la perspectiva ontológica del *nuevo realismo*, cf. Gabriel 2018.

casi con todo: con el sujeto y la realidad, con el sueño y la vigilia, con el espíritu y la materia, con el individuo y la cultura, con el cuerpo y el alma.

En este ensayo me ocuparé de explicar los conceptos de sensación virtual y de imaginación sensorial, es decir, de la unidad primera entre percepción e imaginación. Esta hipótesis contraviene la concepción que tradicionalmente opone ambas facultades o, a lo más, considera, como Hume, a la segunda como “superación” de la primera. En Kant la imaginación media entre la percepción y el entendimiento (Ferraris, 1999). Pero lo que no se ha observado es la potencia imaginativa de nuestra percepción en tanto que percepción; esto es lo que llamamos imaginación sensorial, imaginar con los sentidos, con el cuerpo. Abundaré sobre las implicaciones de estas ideas para nuestro concepto general de lo estético, del arte y de la obra de arte. Pondré en juego planteamientos de diversos pensadores que se han ocupado del tema, aunque me referiré principalmente a Maurice Merleau-Ponty. La tesis filosófica de fondo que sostengo es la idea, compartida de alguna manera por varios pensadores, de que la comprensión profunda de nuestra *sensibilidad* es la condición para la formulación de una concepción *ontológica* de lo estético (López Saénz, 2003), una ontología de la sensación como base para una filosofía ontológica del arte con miras más amplias y con la capacidad de responder a los retos que diversos fenómenos artísticos de nuestra época plantean a la reflexión teórico-filosófica.

II. EL CUERPO VIRTUAL

El cuerpo sensible, viviente, y no la pura mente, es el sujeto primario de la experiencia estética. En su sensorialidad virtual se basa todo *imaginar, decir e interpretar* posteriores. Sin esta provocación, sin esta movilización del cuerpo entero, el arte se quedaría en pura ilustración de opiniones o creencias, en transmisión de “mensajes”. En este sentido, considero que hay que revertir el adiós a la *aisthesis* que en pro de la supremacía total de la hermenéutica planteó alguna vez Hans-Georg Gadamer (1996), y efectuar un nuevo *retorno a lo sensible*. El gran error de las filosofías tanto racionalistas y románticas como empiristas y positivistas es que han supuesto la existencia de una sensación pura, como puro fenómeno corporal y biológico, que sería el punto de partida de los actos de conocimiento —la tesis de los *sense data* del empirismo—, o bien como una pura materia inerte sobre la cual vendrían a montarse distintos actos mentales o

culturales. Pero sería un error asumir que la sensación no posee ninguna realidad de suyo, que es un ser inefable e inaccesible: una *cosa en sí* en el corazón de nuestra corporalidad. Entre la teoría intelectualista que considera a la sensación como el objeto de un acto mental de otorgación de sentido y la teoría empirista que le adjudica una especie de potencia para generar conocimiento, se encuentra la perspectiva del filósofo por excelencia de la corporalidad sensible, el francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), expuesta magistralmente en su obra más conocida: *Fenomenología de la percepción*. Retomamos sus análisis de la sensación, los sentidos y el mundo sensible en relación con los planteamientos sobre los mismos temas de otros autores.

En un valioso ensayo sobre la presencia de Merleau-Ponty en las discusiones epistemológicas contemporáneas, Emmanuel Chaput (2016) califica la postura del filósofo francés sobre la sensación de “sellariana”, refiriéndose al filósofo norteamericano Wilfred Sellars, particularmente a su famoso ensayo “Empirismo y filosofía de la mente” (Sellars, 1969), donde sostiene que la teoría de los datos sensoriales del empirismo clásico es simplemente un mito, parte de un mito más general que designa con la expresión “el mito de lo dado”. En honor a la verdad (*a las fechas*) habría que calificar más bien de merleaupontiana a la postura de Sellars, pues la edición original del ensayo de este data de 1956, mientras que *Fenomenología de la percepción* es de 1945, y sus ideas germinales aparecen en *La estructura del comportamiento* desde 1942. En todo caso, lo que esta disparidad muestra es la incomunicación en que vivieron las dos principales tradiciones filosóficas del siglo XX: la analítica anglosajona, y la continental, fenomenológico-hermenéutica. Merleau-Ponty ya juzgaba que la idea de una sensación pura como base de la percepción y el conocimiento es un *mito*, es decir, una construcción artificial producto de la intención explicativa que no tiene ninguna correspondencia con lo que es nuestra experiencia efectiva³.

Ahora bien, a diferencia de Sellars, que orienta su teoría del conocimiento hacia una perspectiva que podemos llamar epistemológico-hermenéutica, como la asumida abiertamente por Richard Rorty (1983), donde la base del conocimiento son estructuras teórico-conceptuales —el “espacio de las razones”, le llama Sellars—, Merleau-Ponty se detiene en el análisis de la estructura general

³ Sobre la relación entre las filosofías de Sellars y Merleau-Ponty, cf. Sach 2014.

del comportamiento —el “ser-en-el-mundo” en términos heideggerianos— en cuanto nivel intermedio entre el dato sensorial y el saber teórico. Ese nivel crea la posibilidad no solo del conocimiento científico sino de diversos ámbitos del quehacer humano —el arte, la vida histórico-social, la cultura, el pensamiento filosófico. La originalidad teórica de ese nivel de intermediación es que permite escapar tanto a las alternativas empiristas como a las intelectualistas; en general, permite escapar a cualquier comprensión parcial y unilateral de la realidad y de la realidad humana como tal. En lo mejor de la tradición filosófica moderna —Kant, Hegel, Heidegger—, Merleau-Ponty busca mantener la intención de una comprensión totalizante, aunque, a diferencia del pensamiento clásico, concibe la totalidad como un proceso abierto e inacabable, roído de ambigüedad y contingencia. Él quiere captar la *totalidad* a ras de la experiencia corporal y sensible del sujeto, *a ras del mundo* real y concreto, mediante un movimiento reflexivo incesante que no encuentra punto de solución definitiva.

Para el fenomenólogo francés la “sensación pura” como un hecho o un contenido de conciencia no existe: “esta noción no corresponde a nada de cuanto tenemos experiencia” (Merleau-Ponty, 1975, 25). Una mancha blanca sobre un fondo gris homogéneo forma una estructura (*Gestalt*) —la estructura figura-fondo—, que en cuanto tal, esto es, en cuanto un tipo de *relación* entre ciertos componentes, no es algo de lo que haya una sensación o una impresión sensible (hay diferentes *sensaciones* pero no hay sensación de la *diferencia*). En general, es imposible la existencia de un dato sensible atómico, aislado del resto de otros elementos sensibles. El color café de la mesa no sería el mismo sin la forma lisa del material de que está hecha —por ejemplo: es muy distinto del café lanudo del suéter que está encima. “La impresión pura no sólo es, pues, imposible de hallar, sino también imperceptible y, por ende, impensable como momento de la percepción” (ib., 26). Hay, según Merleau-Ponty, dos errores respecto a la cualidad sensible: 1) tratarla como un elemento de la conciencia (algo *dentro* de ella) cuando es un objeto *para* la conciencia (algo hacia lo que la conciencia apunta *intencionalmente*); 2) tratar este objeto como algo identificable, pleno y determinado, cuando los contornos del campo visual, por ejemplo, son difusos, vagos, indeterminados: se trata, sí, de una visión, pero de “una *visión de no sé qué*” (ib., 27). ¿Puede haber una impresión sensible de un “no-sé-qué”?

Merleau-Ponty incluye en su libro la ilustración de la famosa ilusión óptica de Müller-Lyer —dos líneas rectas con distintos vectores en sus extremos que

generan la percepción de que las líneas son de distinto tamaño, cuando métricamente son iguales (ver Ilustración 1). Fenomenológicamente, es decir, atendidos a nuestra experiencia, el asunto es *indecible*: las líneas *no son ni iguales ni desiguales*. Ellas se encuentran en un ámbito que es indiferente a las determinaciones analíticamente objetivas, a las medidas numéricas. Forman una totalidad intensiva, significativa, que solo puede reducirse a sus componentes aislados a costa de perder el sentido global del fenómeno. Es como el reconocimiento inmediato de una fisonomía: si observo por separado las partes del rostro: ojos, nariz, labios, cejas, tez, se diluye el gesto expresivo con el que reconocía de un vistazo de quién se trataba: ya *no lo veo*. La percepción analítica es una percepción *no natural*. Es artificial; y no es originaria sino bastante tardía y más bien rara.

La teoría de la sensación, que compone todo saber a base de cualidades determinadas, nos construye unos objetos expurgados de todo equívoco, puros, absolutos, ideal del conocimiento más que sus temas efectivos. Esa teoría no se adapta más que a la superestructura tardía de la consciencia (ib., 33).

Podríamos decir que Merleau-Ponty inicia su *Fenomenología de la percepción* igual que otra "fenomenología" famosa: la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, es decir, considerando el *esto* inmediato de la certeza sensible como un comienzo falso, abstracto o irreal, que inmediatamente debe ser superado por el acto reflexivo-conceptual de la conciencia (Hegel, 2010). Sin embargo, Merleau-Ponty no abandona tan rápido, como Hegel, el mundo sensible; no busca una vía expedita al espíritu. Se detiene a tratar de comprender el modo propio de la experiencia perceptiva. De esta manera, al igual que refuta la suposición empirista del dato sensorial, refuta también la suposición intelectualista e idealista de que la percepción es producto de la conciencia reflexiva, la que, mediante sus actos de asociación, memoria (proyección de recuerdos), conceptualización y juicio, hace posible el reconocimiento perceptual. Pero ¿por qué asocio un elemento sensible con tal y no con tal otro? ¿Cómo sé qué recuerdo debo traer al presente? ¿Por qué ligo x a "p" y no a "q"? La percepción se anticipa a aquellos mecanismos que la harían posible, y es más bien la síntesis inmediata del acto perceptivo la que es condición de la conjunción analítica de las partes, del sentido de la memoria o de la síntesis reflexiva del concepto y el juicio. Aprehendo el sentido de un todo antes de sus partes y para poder captar estas partes como tales. Veo

antes de recurrir a la memoria, y el recuerdo nunca opera automáticamente: si fuera así igual reconocería un retrato de alguien si lo tuviera al revés, pero la verdad es que en esa posición puede resultarme totalmente extraño e inidentificable (¡esos dos hoyos en la boca me parecerían primero monstruosos!). La percepción impone una especie de principio o referente básico para la actuación del resto de las facultades mentales (imaginación, memoria, entendimiento). Así pues, *percibir no es asociar, no es recordar, no es juzgar. En general, ver no es pensar, o es ese pensamiento único que “piensa” la cosa misma sin tenerla, sin poseerla.* Esta observación es fundamental para el reconocimiento del carácter ontológico de la percepción y de lo percibido.

La percepción es un acto originario, y remite tanto al ser íntegro de la cosa como al ser íntegro del sujeto corporal. Una formulación de Merleau-Ponty resulta esclarecedora de la originalidad de su concepción frente a todo pensamiento puramente objetivo (científico-natural) o meramente idealista:

El “acontecimiento psico-físico” ya no es, pues, de un tipo de causalidad “mundana”; el cerebro se convierte en el lugar de una “puesta en forma”, puesta en forma que interviene ya antes de la etapa cortical, y que enmaraña, desde la entrada del sistema nervioso, las relaciones de estímulo y organismo (Merleau-Ponty, 1975, 94).

En pocas palabras: no son los estímulos los que *determinan* al organismo, sino que es este el que, de algún modo, *determina* a sus estímulos, al menos, él no es extraño a aquellos estímulos que lo determinan: no cualquier cosa es un estímulo para el sujeto corporal (y, en general, para cualquier ser vivo: a un gatito, preparándose para la caza, lo estimulan sobre todo las cosas en movimiento). La determinación es en verdad una autodeterminación del ser viviente, una *autopoiesis*, en el sentido muy conocido en que el biólogo Humberto Maturana ha entendido los procesos de todo ser vivo, que definen incluso lo que es *vida*.

Esta capacidad del sujeto viviente para formar un sistema circular de relaciones con su medio circundante es la condición de aparición de una dimensión propiamente *virtual* en el campo de la experiencia y en el mundo mismo. Pues las relaciones que cuentan entre el mundo y el sujeto viviente no son solamente las *reales*, las efectivamente realizadas, sino también las *posibles*; no sólo cuenta

lo que *es* sino también lo que *puede ser*, no solamente lo que el medio define sino también lo que el organismo quiere, espera, anticipa o busca. Lo anterior puede entenderse bajo la idea, muy desarrollada en tiempos recientes, de *enacción* (*affordance*), es decir, la capacidad de respuestas creativas, *plásticas* (flexibles) o inesperadas frente a ciertas determinaciones, condiciones o instrucciones predefinidas. Por ejemplo: componer una pieza de reguetón con fines educativos o ¡con contenido poético! De hecho, la noción de *plasticidad* ha sido propuesta dentro del nuevo realismo y el pensamiento filosófico y estético actual (Ferraris, 2016; Malabou, 2010; Sparrow, 2015) para ahondar en la caracterización del sujeto corporal y sus capacidades abiertas. En general, plasticidad puede usarse para caracterizar comportamientos humanos en diversos ámbitos —en el arte, la comunicación, la acción social y política, la tecnología, la ciencia y el pensamiento, e incluso los propios procesos ontológicos del mundo. Aunque sin usar de forma relevante el término plasticidad (pero sí otros análogos como flexibilidad, reestructuración, superposición, quiasmo, apertura etc.), las reflexiones de Merleau-Ponty se adelantan bastante a, o más bien preparan muchos de los enfoques de nuestros días, tanto en el ámbito de la filosofía como en el de ciertos campos científicos (particularmente en neurología, psicología, biología: Varela, 1997).

El cuerpo forma una totalidad virtual consigo mismo y con el mundo. Hay una percepción de la unidad total de nuestro cuerpo pero que no consiste en una síntesis intelectual y que de manera explícita reuniera las partes componentes del organismo. La percepción del propio cuerpo es implícita, lateral, mediada además por la relación receptiva o activa (motriz) del cuerpo con las cosas y el mundo. Tengo una conciencia global de la estructura de mi cuerpo (el “esquema corporal”) sin necesariamente tener una conciencia directa de cada parte. De la misma manera como reconozco a una persona por la forma general —el *estilo* de un amigo o amiga— sin necesariamente tener una idea de algunos detalles de su cuerpo (la nariz, por ejemplo). Un buen dactilógrafo “sabe” la posición de las teclas con solo colocar las manos sobre el teclado: este instrumento no solo se encuentra en un espacio físico, real, sino que existe en un espacio virtual —cuasi-imaginario sin ser exactamente imaginario: no es una representación objetiva, por la cual el dactilógrafo podría moverse con toda exactitud—. Como el chófer diestro “ve”, yendo en reversa, con la parte trasera de su auto —prolongación de su vista y de su tacto— el espacio donde va a estacionarse. El automóvil, la calle,

la acera, los otros automóviles forman un espacio virtual al que el chófer accede no mediante una percepción directa o precisa y menos a través de una representación objetiva sino mediante una aprehensión global, donde participan la visión, el tacto real, el tacto virtual, un oído atento; si hay un "cálculo", se trata de un cálculo corporal, es decir, un procedimiento que lleva a cabo una mente encarnada, un cuerpo sublime, donde mente y cuerpo coinciden plenamente. Ciertamente, no se trata de una articulación perfecta, mecánica: los movimientos son una búsqueda, un tanteo: pueden fracasar y el auto pegar con el auto de atrás o en la acera. Ahora bien, los ejemplos prístinos de la percepción corporal actuante son los de los instrumentistas: el pianista, el violinista, el cellista, etc. Para ellos, su instrumento no es un objeto para su cuerpo, es su extensión, parte de su cuerpo mismo. La música parece emerger tanto del violín como del sinuoso movimiento del violinista. Y el cellista —Yo-Yo Ma o Stjepan Hauser— abraza su instrumento como si estuviera haciendo el amor con él. Existe también, como sabemos todos, una "anticipación erótica"; en verdad, igual que el arte, el *erotismo* —algo propiamente humano— no existiría sin la sensación virtual, sin la imaginación sensorial. El objeto del deseo no es ni un "objeto real" ni una mera "representación", sino un objeto virtual, un "cuerpo virtual": de ahí la fuerza con la que el deseo puede llegar a movernos; de ahí también, en general, la fuerza con la que la ilusión (sensación virtual también) puede llegar a empujarnos. Y aun los "ideales" de la vida práctica moral o política tienen como base un cierto impulso de la imaginación sensible; según Paul Ricœur, las figuraciones de la imaginación utópica cumplen ese papel (Ricœur, 1989).

Ciertos fenómenos psicopatológicos resultantes de traumatismos físicos, como la llamada incapacidad para "movimientos abstractos" —incapacidad para fingir, hacer mímica, señalar—, la "ceguera psíquica" —el sujeto no tiene ningún daño en los ojos y sin embargo no puede ver los objetos si no los toca al mismo tiempo—, o el "miembro fantasma" —sentir como si todavía estuviera un miembro del cuerpo (una pierna, un brazo) amputado—, le permiten a Merleau-Ponty comprender, por contraste, lo que es la sensibilidad normal. Esos fenómenos nos muestran que nuestra sensibilidad opera de forma global y se juega siempre en una dimensión virtual. Cuando vemos algo, *sabemos* —con un *saber* corporal, no intelectual— que lo que vemos también *podemos* tocarlo; esta posibilidad, y la de los demás sentidos: probar, oír, oler, está presente en el acto de ver. La visión tiene en cuenta o incorpora en sí misma lo que los otros sentidos aportan y, en

general, todas las capacidades del cuerpo en cuanto cuerpo sensible y motriz, es decir, en cuanto cuerpo que no solo percibe las cosas sino también *puede* moverse hacia ellas y actuar sobre ellas. Tocar y *poder* tocar, ver y *poder* ver, saborear y *poder* saborear, actuar y *poder* actuar, forman integralmente nuestra sensibilidad. Lo que *podemos hacer* importa tanto como lo que hacemos efectivamente.

A la posibilidad de tocar Merleau-Ponty la llama "tacto virtual": es lo que el enfermo ha perdido, pues ha perdido en general, debido al traumatismo cerebral (un golpe, daños cerebrales provocados por el estallido de una granada para los casos de excombatientes, etc.), la coordinación espontánea entre los diversos sentidos y de estos con la motricidad. Es esa coordinación virtual, presente siempre sin ser expresamente planteada, lo que sucede cuando leemos sobre el experimento del limón: lo visualizamos mentalmente y lo sentimos con las glándulas gustativas —se "hace agua la boca", decimos. Se trata de un *gusto virtual*, un casi-saborear sin que propiamente podamos identificar la sensación virtual con la sensación efectiva. Ahora bien, la añoranza de un objeto, una situación o una sensación, incluso cierta obsesión por algo no reencontrado desde hace tiempo, pueden hacer incluso que la sensibilidad virtual, la imaginación sensorial, resulte más intensa y significativa que la sensibilidad real, que la experiencia efectiva, y claramente, que la mera representación o idea de ese algo. Por eso, como diversos sujetos o escritores reportan, la experiencia real puede resultar a veces frustrante respecto a las expectativas que la experiencia imaginaria nos había ofrecido. Lo que se ha dicho también de una representación artística, en el teatro, el cine, la pintura: nuestra experiencia estética de un fenómeno artístico puede ser incomparablemente más intensa que la experiencia del fenómeno real aludido o representado. A quienes conocimos la Ciudad de México en la década de los 70 del siglo pasado nos puede parecer que la imagen que de esa época reconstruye la película *Roma* de Alfonso Cuarón resulte más interesante y significativa que aquella que vivimos en el pasado y guardamos en el recuerdo. El cine no solamente nos transporta al pasado, sino que a la vez transporta el pasado al presente y nos hace volver a vivirlo: no tal como fue sino como *podría* haber sido.

III. LA SÍNTESIS SINESTÉSICA Y LA ANTICIPACIÓN SENSORIAL

Pero el fenómeno sensible más interesante e ilustrativo de la singularidad irremontable de nuestra sensibilidad es la *sinestesia*, es decir la convergencia, superposición o resonancia entre los diversos sentidos. Fenómeno paradójico como ninguno. Pues nada resulta más incomparable entre sí, más inconmensurable, que los distintos sentidos y los mundos sensoriales correspondientes. Se trata de una diferencia radical, de naturaleza o de estructura. Pues, ¿qué pueden tener en común el ver con el oír, el oír con el tocar, o el oler con el ver, etc.? ¿En qué se parece lo visible a lo tangible, o lo audible a lo gustable? ¿Qué tiene que ver un color con un sonido, un sabor, una cualidad táctil o gustativa? Cada sentido abre un mundo propio e irreductible a los demás o a un único mundo; cada uno “aporta consigo una estructura de ser que nunca es exactamente trasponible” (Merleau-Ponty, 1975, 240). Y, sin embargo, *los sentidos comunican*, se entrecruzan, y se unen en la aprehensión de una única cosa, que a su vez rebosa de cualidades —no solo para los sentidos humanos, sino para esos sentidos de los animales que nos resultan no solo incomparables con los nuestros sino casi impensables: como la ecolocalización de los murciélagos y ballenas, o la percepción térmica de las serpientes, o la compleja percepción espacial de los insectos voladores y las aves migratorias. Sin ir más lejos nos sorprenden la agudeza visual de los felinos, o la olfativa y auditiva de los caninos: no solo es una cuestión de intensidad de los sentidos, en verdad, son sentidos *distintos*, pues estructuran mundos perceptivos —el del gato o el del perro— estrictamente propios y originales. Esto requeriría una filosofía zoológica, una ontología amplia de la sensibilidad como rasgo general de lo viviente, que incluyera los mundos animales; también, obviamente, una fenomenología culturalista que atendiera a las diferencias entre los mundos perceptivos de las diversas culturas —por ejemplo, se ha hablado de lo distinta que resulta la arena del desierto para un beduino y para alguien no acostumbrado a los paisajes desérticos, como un habitante de zonas boscosas. Ambos tienen ojos, pero no ven la *misma* arena.

Pero volvamos al asunto de la sinestesia. Las explicaciones científicas tienden a concebirla solamente como un fenómeno real, físico-objetivo, explicable por ciertos mecanismos nerviosos o neurológicos. Es cierto que existen sujetos que poseen experiencias o capacidad sinestésica real, como algunos artistas (Kandinsky escuchaba, literalmente, el sonido de los colores) (Kandinsky, 1973), o

bien en algunos casos de enfermedad mental, experiencias alucinatorias o bajo efecto de alguna droga (mezcalina; Huxley, 1976). Estos casos permiten observar las extrañas posibilidades de la sinestesia y de nuestra sensibilidad en general. Casos extraños y hasta poéticos, como este que refiere Merleau-Ponty: “un sujeto bajo los efectos de la mezcalina se encuentra un pedazo de hierro, golpea sobre el alféizar de la ventana y exclama: ‘Ahí va la magia’, los árboles se vuelven más verdes” (Merleau-Ponty, 1975, 243).

Desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty la sinestesia no es en realidad un fenómeno tan raro, aunque tiene, según él, una explicación más bien existencial y expresivo-significativa que meramente físico-objetiva. De forma menos intensa, más bien implícita o latente —virtual, decimos— los diversos sentidos y sus cualidades comunican entre sí. Cada acto sensorial en el sujeto normal pone en juego la entera sensorialidad del cuerpo viviente. Si el sujeto solo pudiera aprehender el mundo por medio de la visión, estando atrofiados todos los demás sentidos, solo percibiría un paisaje plano, deslucido, insípido, fofo; sin intensidad, sin profundidad, sin fuerza, es decir, *sin vida*. Es la conjunción o co-participación de todos los sentidos lo que hace posible la percepción, esto es, la aprehensión de un mundo *real*, rico en cualidades, posibilidades y potencialidades sin fin. “La percepción sinestésica es la regla” (ib., 244), dice Merleau-Ponty, y la aprehensión de cualidades sensibles aisladas, analíticamente distinguibles, es un proceso más bien anormal, artificial o forzado (patológico incluso: ¿no será el intelectualismo analítico un tipo de psicopatología, síntoma de una cierta *neurosis*, de una incapacidad para saber *fluir* con la existencia, para saber *sentir*?)

Ciertos usos lingüísticos dan cuenta del carácter omnipresente, constitutivo, que tiene la sinestesia en la experiencia humana. Transponemos conceptos de las cualidades sensoriales de un ámbito sensible al otro. Hablamos de colores *graves* o *agudos* (cualidades sonoras) o *cálidos* o *fríos* (cualidades táctiles); de sonidos *oscuros* o *brillantes* (cualidades visuales) o *suaves* (cualidad táctil), etc.; un amarillo brillante puede darnos la impresión de que lastima nuestro oído (resulta *chirriante*); incluso, extensivamente, usamos cualidades sensoriales para caracterizar situaciones, personas, objetos, acciones, etc. Decimos que un encuentro fue *terso*, que una persona es *dura*, que una idea es *clara*, que una situación es *grave*, que un comentario es *agudo* o *ácido*, que un carácter es *agrio*, que un filósofo es *oscuro*...

La sensación virtual o la imaginación sensorial mantiene un contacto con la sensación real, pero puede desprenderse de ésta —nunca del todo— y empezar a operar más allá de ella. El vivo recuerdo de una caricia hace estremecer levemente la piel. El pintor observa un paisaje; enseguida lo transpone a la tela. Es como si el paisaje pintado —realista o no— emergiera de su corporalidad viva, de sus ojos coordinados con sus manos, con los movimientos de sus brazos, con los pinceles o las espátulas que utiliza, con los colores de la paleta, etcétera. Es que poseemos con nuestro cuerpo viviente, explica Merleau-Ponty, una especie de doble corporal, un “equivalente interno”, “una fórmula carnal” (Merleau-Ponty, 1977a, 19) del paisaje —un *paisaje virtual*, propiamente— que podemos desplegar libremente de distintas maneras: en un cuadro, pero también en un relato o un poema o una pieza musical. Un antecedente de esa posibilidad, que el arte lleva a su nivel poético-productivo, se encuentra en el sueño, las ilusiones ópticas o auditivas, y la alucinación.

Según Merleau-Ponty, la alucinación se encuentra preparada ya en la misma estructura de la percepción normal, es una variante de ella (Merleau-Ponty, 1975, 355). Cualquier sujeto, bajo circunstancias especiales, puede “ver algo que no está”: el agotamiento físico, que produce una disminución de la capacidad de atención, puede ocasionar que caminando en una calle en penumbras vea una enorme rata junto a un montón de basura; al observar con cuidado me percató que solo se trata de la sombra que proyectan ciertos desechos. ¿Dónde está ahora la rata? ¿En la pura imaginación? Pero unos momentos antes de cerciorarme que solo era una sombra, vi a la rata *ahí*, a punto de moverse incluso. ¿Era una mera “proyección” de mi mente atribulada, o la proyección de un recuerdo preciso? Pero lo que alcancé a ver no era exactamente una rata sino una especie de esbozo del animal, como constituyéndose, esbozándose desde la obscuridad. Antes de observar con cuidado, es como si mis sentidos se adelantaran a ver una rata, como si los sentidos y todo mi cuerpo trajeran consigo una rata virtual lista para transformarse —actualizarse— en una rata real. Insistimos en que no se trata de una representación, de que traigamos la imagen o la idea de una rata; se trata, más bien, de cuasi-ver o cuasi-sentir la presencia del animal. La rata virtual está preparada en todo nuestro cuerpo viviente: en nuestras sensaciones y también en nuestras emociones: miedo, repulsión, terror. ¿Es solo un error del juicio decir que “vi una rata”, como sostienen las explicaciones intelectualistas de la experiencia perceptiva? “Creía ver una rata y lo que veía realmente

era una sombra". Pero el concepto de creencia ofrece una mala descripción de la experiencia, pues solo da cuenta de esta *a posteriori*. En el momento de la experiencia no creía ver una rata: *la veía* realmente.

Sólo la capacidad de *anticipación sensorial* de nuestro cuerpo puede ayudarnos a entender los fenómenos de la ilusión y la alucinación. Esta capacidad es constitutiva de nuestra experiencia perceptiva normal. Es lo que nos permite leer más rápido de lo que leeríamos si la lectura consistiera en un seguimiento *partes extra partes* de lo escrito. La anticipación puede ser todavía más veloz y llevarnos a errores: a "leer" una palabra por otra ('poesía' donde dice 'policía'). La anticipación perceptiva significa que nuestro cuerpo pone la *mitad* del fenómeno perceptual y lo percibido pone la *otra mitad*; normalmente nuestra anticipación perceptiva coincide felizmente con la cosa percibida; ambas se ajustan como una pieza de un rompecabezas se ajusta perfectamente en el hueco que quedaba vacío. Pero a veces la coincidencia puede no darse. Por diversas razones (psicológicas también) nuestra anticipación perceptual de una rata se ha equivocado y en el momento mismo en que lo reconocemos la rata virtual se esfuma como el humo para dejar ver la tranquilizante sombra del montón de basura. En el caso patológico o en el de la experiencia con drogas, donde está quebrado el contacto con el mundo real, el enfermo o el drogado se repliega sobre sí mismo, y su anticipación perceptiva se autonomiza y se produce la alucinación. El sujeto se ha quedado solamente con la mitad del mundo, y en ella habita, ya esporádicamente, ya permanentemente.

La percepción sinestésica y la capacidad de anticipación sensorial —la sensación virtual— se conjugan para hacer posible nuestra experiencia del mundo, de la realidad, de los otros, y del mundo cultural en general. Esas capacidades crean la condición del surgimiento del mundo abstracto de las significaciones y el pensamiento: el lenguaje, el arte, la religión, la tecnología, la ciencia, la filosofía. Todas estas formas no serían posibles sin aquella ensoñación primigenia que efectúa nuestro cuerpo y sin esa capacidad de anticipación que nos permite tener un contacto básico, total y permanente con el mundo. Por nuestra sensibilidad nos apropiamos del mundo tanto como él se apropia de nosotros.

IV. LA IMAGINACIÓN SENSORIAL Y EL ARTE

Las diferentes formas de arte: la música, la poesía, el cine explotan la capacidad sinestésica y de anticipación sensorial del sujeto perceptor al máximo.

Sabemos cómo puede cambiar nuestra percepción y comprensión de una película si le quitamos el sonido incidental: nadie se asustaría cuando se acerca el tiburón en *Jaws* (Spielberg, 1975) ni gritaría de miedo con la escena de la regadera de *Psicosis* de Hitchcock (1960). Imagen y sonido forman una unidad intersensorial que contribuye de forma fundamental a la intensidad de la percepción cinematográfica (Merleau-Ponty, 1977). Los poetas siempre han contado con nuestra capacidad sinestésica. Xavier Rubert de Ventós lo explicaba muy bien hace años, citando fragmentos del poema "Los sueños malos" de Antonio Machado:

Está la plaza sombría;
muere el día.
Suenan lejos las campanas.
De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras
con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras.
En toda la tarde brilla
una luz de pesadilla.

Dice el filósofo español: "No, las palabras de Machado no informan y se van: se quedan. Su sonido, su ritmo, es el de la plaza misma. No tengo que 'pensar' en la plaza: la tengo, toda ella, en el poema mismo" (Rubert de Ventós, 1969, 376). Y en nota a pie de página agrega: "El poema sugiere fonética, rítmica y metafóricamente (semánticamente) las situaciones mismas que describe" (ib.). Por ejemplo, con la reiteración fonética de la "i", logra, llamando a nuestra percepción sinestésica, transmitir "la languidez del atardecer", mientras que el ritmo general del poema produce un cierto sabor a muerte y desolación. Un poema de Octavio Paz (1960, 47-48) logra que casi oigamos el trino de un pájaro:

Canta en la punta del pino
Un pájaro detenido,
Trémulo sobre su trino

Se yergue, flecha, en la rama
Se desvanece entre alas
Y en música se derrama

El pájaro es una astilla
Que canta y se quema viva
En una nota amarilla.

Contribuyen a la percepción intersensorial el vínculo onomatopéyico de las rimas con “ino” e “illa” con los trinos de pájaro, y las resonancias sensoriales de las metáforas “trémulo”, “derrama”, “se quema”.

Nuestra imaginación sinestésica actúa en nuestra contemplación de las pinturas: ante los rostros de Van Gogh o sus paisajes vibrantes casi escuchamos gritos o quejidos desesperados. En “Los tres músicos” de Picasso (Ilustración 2) casi oímos la obra que interpretan. No podemos percibir adecuadamente —estéticamente— un bodegón de Cézanne sin la cuasi-percepción de las cualidades táctiles o gustativas —su suavidad, su frescura, su “peso” incluso— de las manzanas o las peras. Y ante una pintura de Klee, si no “escuchamos” la música de los colores, pasamos de lado el espectáculo sensorial ante nosotros. Cualquier capacidad de simbolismo de una obra de arte queda anulada si no ponemos en juego todos nuestros sentidos en su contemplación. Oímos la música, pero nuestra imaginación sensorial ronda siempre, incluida nuestra motricidad corporal: aun en el concierto más solemne casi no podemos evitar seguir la interpretación de la orquesta con leves movimientos de la cabeza o de los pies. El silencio total de los espectadores es la mejor condición para dejar que en nuestra intimidad más profunda jugueteen virtualmente las más diversas sensaciones y emociones. ¿Cómo podríamos permanecer mustios tanto tiempo en un concierto sino gracias a la potencia silenciosa de nuestra imaginación sensorial?

La danza, la mímica, el teatro, la novela, etcétera, ningún alcance tendrían sin nuestra capacidad de percepción virtual (Álvarez Falcón, 2008). El cine, ciertamente, como decíamos antes, es el arte masivo y omnipresente precisamente porque lleva a su máxima potencia las capacidades de nuestra imaginación sensorial y emocional. En *Jojo Rabbit* (Waititi, 2019) todas las emociones se hacen presentes —la alegría, la tristeza, el miedo, la desesperación, el dolor, la esperanza— en una trama extraordinaria, intensa, que se desenvuelve ante nuestros ojos y jala nuestra imaginación sensorial para conducirnos a una idea de vida, a una idea viva (bailar, reír, luchar), que es el sentido de la obra y, a la vez, de nuestra existencia, de nosotros mismos. La película nos toca porque

paulatinamente nos fue integrando a ella, nos fue envolviendo sensorial y emocionalmente en un plano de realidad imaginaria, en un espacio virtual donde, como en un cuento de Borges, todo comunica: el mal radical y el bien profundo, el odio estúpido y el amor inteligente, la comedia y la tragedia, la historia y el presente, el horror y la risa.

Ciertamente, toda esa complejidad no la captaríamos con la pura sensación, nuestro pensamiento es requerido a lo largo de la singular trama. Pero nuestro pensar sólo puede participar en la experiencia estética porque se monta sobre el movimiento de la imaginación sensorial, la prolonga, la esclarece, la proporciona un fin o un objetivo: la comprensión de la verdad y realidad de lo que existe y de nosotros mismos. No hay que decir que la percepción cinematográfica es igual a nuestra percepción normal, punto que Deleuze cuestionaba de Merleau-Ponty (Deleuze, 1983, 84)— sino que en verdad no hay ninguna “norma”, y la percepción originaria no determina (causa, condiciona) nada porque es pura indeterminación, la *apertura o inauguración*, la *institución* (Merleau-Ponty, 2012) existencial de diversas posibilidades, todas las cuales pueden ir siempre más allá de ella, desarrollarla, reestructurarla, reinventarla, aunque, ciertamente, nunca podrán olvidar aquella “experiencia originaria”, elemental, que nos abrió primeramente al mundo y a todo (Carbone, 2011). Veo una película que contraviene todas las estructuras más “normales” de la percepción —un ejemplo caro a Deleuze (1985, 56): el filme de Alan Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961)— pero aun en ese caso debo en primer lugar *ver*, abrir mis ojos a la extrañeza y novedad de la película, pues de otra manera, ¿cómo podría saber de ella nada?

V. REFLEXIÓN FINAL

Nuestro ensayo podría haber llevado por subtítulo: crítica de la imaginación pura, o de la pura imaginación. Pero ya ha habido muchos émulo de la fórmula kantiana para seguirla repitiendo. En fin, lo que esperamos que haya sido claro en la anterior exposición es que percepción e imaginación y, en general, percepción y pensamiento, sensibilidad y conocimiento, no se oponen, no son procesos excluyentes. Hay una anticipación de la imaginación en la manera propia como funciona nuestra percepción —eso que Merleau-Ponty describió con singular maestría y de un modo quizá insuperable— que hace que nuestras imágenes e ideas guarden siempre, aun como una cierta reminiscencia, una referencia a la

realidad carnal y material del mundo, y a la vez, que nuestra capacidad sensorial, nuestra sensibilidad, se encuentre como destinada a un sentido espiritual que no le es extraño. El espíritu emerge, en principio, en la carne sintiente, en la carne vibrante del mundo.

Se da una especie de transfiguración o transustanciación de lo real a lo ideal que, por esta misma razón puede efectuar el movimiento inverso: de lo ideal a lo real, a la experiencia viva: mediante la acción del arte, el conocimiento o el pensamiento. Por otra parte, el carácter involuntario de la sensación virtual —el “hacerse agua la boca” ante el relato o el recuerdo de las gotas de un limón sobre la lengua—, muestra que estamos instalados en el corazón de la existencia, aunque no lo sepamos, aunque no lo queramos. Soy libre de estar en cualquier lado —real o imaginario— pero no soy libre de no estar en ningún lado. El arte es el recordatorio de que lo que vale de nuestra imaginación y nuestro pensamiento se juega en el espacio de la existencia y en ninguna otra parte. Espacio de la existencia que incluye todo: la vida sensible, la emocional, la vida interpersonal, la comunidad humana, las luchas individuales o colectivas, el mundo general de la praxis social y política incluso. En todas las esferas hay una dimensión virtual que significa, finalmente, que lo real siempre puede dar más de sí y que lo posible, como decía Marx, está ya entreverado en lo real.

ILUSTRACIONES:

Ilustración 1

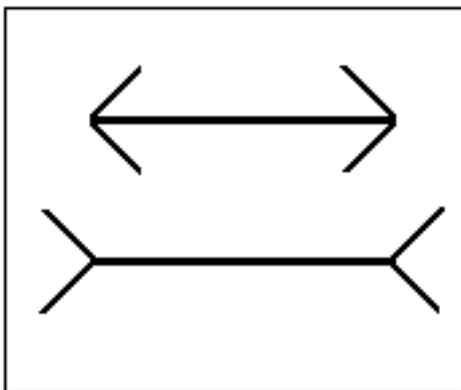


Ilustración 2



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis (2008), "El régimen de *phantasia* y la experiencia estética en Merleau-Ponty", en *Eikasia. Revista de Filosofía*, IV, 21, pp. 83-106.
- BACHELARD, Gastón (1982), *La poética de la ensoñación*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CARBONE, M. (2011), *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris: J. Vrin.
- CHAPUT, Emmanuel (2016), "Merleau-Ponty, la epistemología de la mediación y el mito de lo dado", en *Boletín de Análisis Fenomenológico*, 12, 7 DOI: [10.25518 / 1782-2041.913](https://doi.org/10.25518/1782-2041.913)
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image mouvement*, Paris: De Minuit.
—, (1985), *Cinéma 2. L'image temps*, Paris: De Minuit.
- ECO, Umberto (1978), *Tratado de semiótica general*, México: Nueva Imagen.
- FERRARIS, Maurizio (1999), *La imaginación*, Madrid: Visor.
—, (2016), "Interview", por Laureano Ralón y Mario Teodoro Ramírez, en *Figure/-Ground*. Artículo disponible en: <http://figureground.org/fg/interview-with-maurizio-ferraris/> > (fecha de consulta: 19 de febrero de 2020).
- GABRIEL, Markus (2018), *Le pouvoir de l'art*, Paris: Saint-Simon.
- GADAMER, Hans-Georg (1996), *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos.
- HEGEL, G.W.F. (2010), *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Gredos.
- KANDINSKY (1977), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral.
- LÓPEZ SAENZ, Ma. Carmen (2003), "Imaginación carnal en M. Merleau-Ponty", en *Revista de Filosofía*, 28, pp. 157-169.
- MALABOU, Catherine (2010), *La plasticidad en espera*, Palinodia: Santiago de Chile.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1977), "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península, pp. 89-108.
—, (1977a), *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires: Paidós.
—, (1975), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
—, (2012), *La institución. La pasividad*, Madrid: Anthropos.
—, (1957), *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires: Hachette.
- PAZ, Octavio (1960), *Libertad bajo palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RICŒUR, Paul (1989), *Ideología y utopía*, Barcelona: Gedisa.
- RORTY, Richard (1983), *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- SACH, Carl B. (2016), *Intentionality and the myths of giving. Between pragmatism and phenomenology*, New York: Routledge.
- SELLARS, Wilfred (1967), "Empirismo y la filosofía de la mente", en *Los fundamentos de la ciencia y los conceptos de la psicología y el psicoanálisis*. Herbert Feigl y Michael Scriven (coords), Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 285-364.
- SPARROW, Tom (2015), *Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology*, London: Open Humanities Press.
- VARELA, Francisco, J. Evan Thompson y Eleanor Rosch (1997), *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona: Gedisa.